



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA
APPLICATA

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN *SCIENZE FILOSOFICHE*

IMMAGINE, MOVIMENTO, TEMPORALITÀ
PER UNA PROSPETTIVA FENOMENOLOGICA SUI TEMI DELL'IMMAGINE
E DEL TEMPO TRA EDMUND HUSSERL, SERGEJ EJZENŠTEJN E GILLES
DELEUZE

Relatore:

Ch.mo Prof. Andrea Altobrando

Laureando:

Leonardo Di Domizio

Matricola: 2106303

ANNO ACCADEMICO 2025-2026

Indice

Introduzione	p. 3
I. L'immagine	p. 7
1. Husserl e la coscienza d'immagine	p. 8
1.1 I Lineamenti: metodo e obiettivi	p. 10
1.2 La coscienza d'immagine: definizione e descrizione	p. 12
1.3 Lo scarto come essenza fenomenologica	p. 17
2. Il rapporto tra Bildobjekt e Bildsujet	p. 20
2.1 La questione della somiglianza	p. 21
2.2 Husserl e il ritratto	p. 26
2.3 Ejzenštejn e il ritratto	p. 30
3. Ejzenštejn e l'immagine	p. 35
3.1 Il Montaggio: la rappresentazione, l'immagine	p. 37
3.2 La linea di composizione, il movimento	p. 43
3.3 Lo scarto come possibilità fenomenologica	p. 49
4. Deleuze e l'immagine	p. 53
4.1 Differenza e ripetizione: l'Immagine del pensiero	p. 55
4.2 Logica della sensazione: il pensiero in immagine	p. 60
4.3 L'immagine-movimento: l'immagine pensante	p. 67
II. La temporalità	p. 83
1. Husserl e la coscienza del tempo	p. 83
1.1 Le Lezioni: metodo e obiettivi	p. 88
1.2 La coscienza del tempo: definizione e descrizione	p. 91

<i>1.3 Ritenzione e protensione: il campo temporale</i>	p. 95
2. Il campo temporale originario	p. 100
<i>2.1 La doppia oggettualità</i>	p. 102
<i>2.2 L'impressione originaria e il posto temporale</i>	p. 107
<i>2.3 Le componenti dell'apprensione temporale</i>	p. 114
<i>2.4 Husserl: l'immagine nel tempo</i>	p. 119
3. Deleuze e la temporalità	p. 131
<i>3.1 L'immagine-tempo e il movimento aberrante</i>	p. 134
<i>3.2 L'attuale e il virtuale</i>	p. 140
<i>3.3 L'immagine-cristallo: l'attuale e il suo virtuale</i>	p. 151
Conclusioni	p. 159
1. Immagine, movimento, temporalità	p. 159
<i>1.1 L'immagine del movimento, l'immagine-movimento</i>	p. 159
<i>1.2 Costituire la temporalità, cristallizzare il tempo</i>	p. 166
Appendice iconografica	p. 177
Bibliografia	p. 178

Introduzione

Quello di scrivere un'introduzione consiste nell'ingrato compito di condurre chi legge dentro qualcosa dal quale egli è esterno, ma nel quale chi scrive è già. Ci si trova davanti ad una sorta di trappola, un luogo di fondamentale dissimmetria che, per sussistere, necessita sempre di due componenti in un fragile ma sostanziale equilibrio: da un lato una non scontata fiducia nel farsi guidare, dall'altro una certa onestà nei confronti di ciò che si propone. Due termini che non possono darsi fuori da quest'armonia, da questo costante e reciproco scambio – chi legge non potrà mai scoprire se chi scrive è stato davvero onesto senza avergli già dato un minimo di fiducia, così come chi scrive non può pretendere alcuna fiducia se sa di non essere stato onesto con e riguardo il proprio lavoro.

Quello di scrivere un'introduzione è un compito ingrato perché c'è sempre il vago sospetto di non essere soli – sono le prime righe che si leggono, quelle sulle quali ci si concentra maggiormente per tentare di carpire da queste il valore di tutte le altre. Ben consapevole di questa delicata situazione, mi rivolgo a questo luogo e alla sua essenziale dissimmetria cercando di far leva sull'unica arma a disposizione di chi scrive – sperando, in tal modo, di suscitare l'unica arma a disposizione di chi legge.

Una promessa di onestà di questo tipo prevede in primo luogo una definizione – il che, vista la densità dei temi affrontati e l'inconciliabilità con cui gli autori esaminati vi si avvicinano, è già di per sé un problema. Certamente, questo elaborato non è un riassunto delle considerazioni di Edmund Husserl riguardo l'immagine e il tempo, né un resoconto delle opere dedicate da Gilles Deleuze all'arte cinematografica. Anzi, è bene qui fugare ogni ulteriore dubbio a proposito, poiché questo non è nemmeno un lavoro di estetica del cinema, né in alcun modo un tentativo di legittimazione filosofica di opere cinematografiche. Allo stesso modo, sarebbe troppo facile e ben poco onesto rimanere all'interno di una definizione puramente negativa.

L'elaborato si configura, piuttosto, come un lavoro di interpretazione delle proposte filosofiche dei due autori già citati in merito ai temi dell'immagine e del tempo. Da questo punto di vista, Husserl e Deleuze verranno analizzati nel tentativo di proporre un confronto che non si riduca all'astrattezza di un mero paragone, che semplicemente ne determini le differenti prospettive trovandosi, di fatto, di fronte ad un vicolo cieco. Al contrario, l'elaborato si

rivolgerà a scuoterne le parole per cercarne una possibile integrazione, un punto di contatto tanto labile quanto inaspettato.

Un profondo sforzo teoretico, dunque, che presenta in realtà anche carattere storico-filosofico. Ad essere presi in considerazione sono non solo autori che hanno segnato lo scorso secolo, e opere che ne occupano praticamente gli estremi temporali: interlocutore fondamentale del presente lavoro è infatti anche il cinema, pratica di pensiero autonoma e arte che forse ha più rappresentato l'intero Novecento.

Un enorme sforzo teoretico, come detto, rivolto a due prospettive radicalmente opposte. Non è un caso che, in questo senso, il lavoro si presenti più come un percorso difficoltoso e accidentato che come un testo lineare, compiuto. Un percorso pieno di ostacoli che si snoda in tre parti.

Il primo capitolo si riferisce esplicitamente al tema dell'immagine, e si concentrerà in particolar modo su due opere: da un lato, le lezioni che Husserl dedica nell'inverno 1904/05 alla coscienza d'immagine, nel corso tenuto a Gottinga ed edito come *Lineamenti di fenomenologia e teoria della conoscenza*; dall'altro, *L'immagine-movimento*, ovvero il primo volume del dittico nel quale Deleuze, a partire dal 1983, si confronta con il cinema. Interlocutore fondamentale per tentare di rintracciare delle analogie tra i due approcci sarà il cineasta sovietico Sergej Ejzenštejn, il cui pensiero, grazie ad una fertile integrazione con l'impianto husserliano, si rivelerà fondamentale per tracciare un solco comune nei pur distanti autori – un ponte che cercheremo di percorrere.

Il secondo capitolo verterà invece sul tema del tempo e, nello specifico, sulle *Lezioni per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, ultima parte del già citato corso husserliano, e su *L'immagine-tempo*, tomo che nel 1985 chiude la diade deleuziana sul cinema. Altre due opere che, in realtà, sono parti della medesima opera – i *Lineamenti* nel caso di Husserl, il dittico sul cinema nel caso di Deleuze –, allo stesso modo in cui le prospettive dei due autori non sono altro che declinazioni differenti del medesimo problema: il darsi del tempo, la sua essenza – l'origine della temporalità. Problema che, anche stavolta, conoscerà un altro fondamentale interlocutore, e cioè il pensiero di Henri Bergson, esplicitamente chiamato in causa da Deleuze ma che, in alcuni aspetti, tenterò di dimostrare non così estraneo ad alcune considerazioni husserliane – pur in un'ottica totalmente differente.

La terza parte racchiude invece le conclusioni del lavoro, che consisteranno in una breve ricapitolazione di quanto esposto, all'interno della quale tratteggiare i guadagni occorsi e i punti salienti rintracciati nel lavoro svolto.

Un lavoro, come detto, pieno di ostacoli, che come tale può lamentare una certa diffusa dispersività, ma che non ha alcuna pretesa di esaustività: esso costituisce uno sforzo per trovare e porre problemi, più che per risolverli. Una vera e propria predisposizione caratteriale che è sicuramente uno dei principali punti di contatto tra Husserl e Deleuze – ed una premessa grazie alla quale si cercherà di scovarne altri.

Forse è proprio quest'ammissione che racchiude tutta l'onestà di chi scrive, e che spera di guadagnare la fiducia di chi legge. Questo elaborato è un percorso accidentato e non facile da seguire, complesso e irto di insidie – un percorso teoretico, sicuramente, ma anche un percorso personale, pieno di tappe e compagni che saranno ringraziati in luoghi e modi più consoni. Allo stesso tempo, non posso esimermi dallo spendere qualche parola in più a riguardo, pur nelle profonde difficoltà in cui mi sto immettendo.

Perché, in fondo, scrivere una dedica è forse ancor più insidioso che scrivere un'introduzione. Se infatti in quest'ultima abbiamo solo il sospetto di non essere soli, nell'altra ne sentiamo l'assoluta certezza – in questo caso, mi trovo di fronte alla limpida consapevolezza di essere in due. Per fortuna, riflettendoci, non ho nessuna dedica da scriverti.

Il termine “dedica” viene infatti dal latino “dēdicāre”, a sua volta forma derivata del verbo “dīcēre”: una dedica comporta sempre due termini, un “dire” che, come il prefisso “dē-” lascia intendere, provenga dal di fuori – che, in sostanza, offra qualcosa a qualcuno. Eppure, nel tentare di scrivertela non ho nulla da dirti, nulla da offrirti – poiché questo implicherebbe che tu non l'avessi.

Non ho nulla da dirti che tu non sappia già, nulla da offrirti che tu non abbia già. Per questo, credo, ho voluto includerti nel corpo del testo: tenertene al di fuori, e citarti prima che fosse iniziato o dopo che fosse finito, avrebbe significato dedicartelo – avrebbe comportato che tu in qualche modo non ne fossi già parte integrante. Questa, in sostanza, è una non-dedica, la sincera e onesta ammissione che tutto questo è in un certo senso già tuo – la sicurezza che senza di te tutto questo non sarebbe mai stato. Il che, a sua volta, fa di te il punto di origine, la fonte di qualcosa che in te comincia e in te finisce – qualcosa che, ovviamente, non si riduce esclusivamente a questo lavoro.

Scrivere un'introduzione è un compito ingrato, ma ho dovuto farlo. Scrivere una dedica è ancor più insidioso, e perciò me ne tengo alla larga – mi limito solo ad una manciata di parole, un po' confuse, un po' offuscate dall'imbarazzo.

Ad Alfredina. Nella quale tutto già è, senza la quale niente potrà mai essere stato.

I. L'immagine

*«La mia prima impressione cosciente:
un primo piano»*
S. M. Ejzenštejn, *Memorie*¹

Questo primo capitolo è composto da quattro paragrafi – e dai relativi sottoparagrafi –, ma tale divisione non vuole in alcun modo presentarsi come una semplice delimitazione. Tutti i paragrafi sono infatti approcci e punti di vista differenti sul medesimo problema – quello che, non a caso, dà il titolo al capitolo stesso.

L'immagine verrà affrontata seguendo una prospettiva e uno scopo ben precisi. Da una parte, si tenterà di fornire un resoconto di ciò che gli autori al centro delle analisi di questo elaborato propongono su questo tema: a tal proposito, ci rivolgeremo all'esame di due densi e complessi testi dell'itinerario filosofico sia di Edmund Husserl che di Gilles Deleuze, per comprendere appieno cosa intendano l'uno quando parla di coscienza d'immagine, l'altro quando tratta dell'immagine-movimento.

Dall'altra, ci occuperemo di legittimare questa esposizione senza per questo renderla un'operazione di carattere meramente riassuntivo. Il fine del capitolo, infatti, sarà quello di rendere conto delle differenti prospettive con le quali Husserl e Deleuze si affacciano alla questione, e allo stesso tempo di evidenziarne alcuni inattesi punti di contatto.

Sottolinearne i percorsi teoretici di fatto asintotici sarà dunque solo un punto di partenza, del quale terremo conto ma sul quale cercheremo di operare, nel tentativo di scovare un terreno comune sul quale instaurare la possibilità di un confronto. Un confronto che, a mio avviso, può rivelarsi estremamente fertile nel caso, appunto, del tema dell'immagine.

Ci rivolgeremo dunque ad una rilettura interpretativa dei due autori, all'interno della quale ci affideremo anche ad un altro inaspettato interlocutore, il grande cineasta sovietico Sergej Ejzenštejn. Egli, oltre che regista, fu infatti un grande teorico del cinema, e non a caso Deleuze vi dialoga esplicitamente nella sua opera qui in esame. Ciononostante, nella breve esposizione del suo pensiero, scopriremo dei punti di contatto anche con alcune conclusioni husserliane – aspetti comuni che non tarderemo ad usare a nostro favore: cercheremo dunque di integrare le

¹ S. M. Ejzenštejn, *Memorie*, SE, Milano 2000, p. 22.

idee ejzenštejniane all'interno dell'impianto teoretico di Husserl, facilitando così anche un confronto con l'analisi cinematografica deleuziana.

Procediamo dunque al corpo dell'elaborato, e tentiamo di scoprire se e come sia possibile riscontrare delle analogie in pensieri così distanti e in autori così diversi – rivolgiamoci, cioè, al problema dell'immagine, e a come esso venga impostato nei nostri interlocutori.

1. *Husserl e la coscienza d'immagine*

Ogni corso di lezioni che si rispetti presenta una struttura ben delineata: si parte con una domanda, e attraverso una serie di argomentazioni logicamente concatenate si cerca di arrivare ad una risposta – soddisfacente o meno, poco interessa. Eppure, sembra che questa struttura non valga per Edmund Husserl, che anzi ne prende esplicitamente le distanze. Partire da una domanda che presupponga già in sé una risposta chiara e definitiva non solo non rispecchia il metodo fenomenologico, ma ne costituisce l'esatto opposto. L'introduzione agli *Hauptstücke aus der Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis* del 1904/05, cioè ai *Lineamenti di fenomenologia e teoria della conoscenza*, è in questo senso esplicativa².

I giovani studenti di Gottinga, sfidando il freddo dell'inverno per assistere alle lezioni husserliane, si trovano di fronte alla trattazione di fenomeni intellettivi così semplici da risultare fin troppo ovvi, e allo stesso tempo proprio per questo scientificamente troppo poco indagati³. L'ovvietà dei vissuti intenzionali inferiori – in questo caso della percezione, dell'attenzione, della fantasia e del ricordo – nasconde un gradiente di opacità che deve essere necessariamente chiarificato.

Ma la chiarificazione fenomenologica non offre comode soluzioni, le cose devono essere «comprese nel loro fluire»⁴ – la loro essenza non può essere colta se non all'interno del processo del loro stesso farsi. E ciò significa che un'indagine che voglia dirsi realmente fenomenologica deve prendere le mosse da qualcosa che si presenta come un risultato già acquisito, svelarne l'illusorietà ed insinuarsi all'interno delle sue pieghe e aporie per scovarne la vera essenza.

² E. Husserl, *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1983-1912)*, in *Husserliana*, Bd. XXXVIII, T. Vongehr e R. Giuliani (hrsg.), Springer, Dordrecht 2004, pp. 3-7 [trad. it. in: E. Husserl, *Percezione e attenzione*, A. Scanziani e P. Spinicci (a cura di), Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2016, pp. 31-36]. D'ora in avanti, le opere contenute nella collana *Husserliana* verranno citate, eccetto che alla prima occorrenza, con la sigla *Hua* seguita dal numero romano del volume di riferimento; in caso di citazioni dirette, il numero della pagina nella corrispondente traduzione italiana verrà posto fra parentesi quadre.

³ Ivi, p. 3 [31].

⁴ «[...] in Fluss begriffen [...]», ivi, p. 5 [33].

In questo senso, il corso del semestre invernale 1904/05, volgendo alle peculiarità essenziali dei vissuti intellettivi più semplici, si scontra con la necessità di scongiurare la vaghezza delle definizioni loro associate.

Come detto in precedenza, la struttura delle lezioni di Husserl non è quella canonica: si parte da quella che sembrerebbe una soluzione, si scava al suo interno e se ne rivela la problematicità – in breve, si parte da una risposta ben definita, la si dispiega, e la si riporta alla sua domanda originaria. Che però non consiste in sé in un punto d'arrivo.

Il metodo fenomenologico – a questo livello ancora di carattere descrittivo – interroga l'“inizio” per ricercarne l'origine, senza perciò porne un altro. Il che sarebbe a dire: Husserl interroga la risposta per decostruirla, senza perciò porne un'altra. In verità, egli non pone nemmeno una domanda vera e propria. Anzi, la fenomenologia non è che questo: il persistere nel necessario ed incessante domandare.

Dei corposi *Lineamenti*, l'elaborato prenderà in particolare considerazione le ultime due sezioni, dedicate l'una alla fantasia, l'altra alla coscienza interna del tempo; nello specifico, questo capitolo si occuperà della terza, denominata *Phantasie und Bildbewußtsein*⁵, e le sue implicazioni fondamentali per l'intero impianto fenomenologico – del quale, comunque, Husserl sembrava in realtà ben conscio già all'epoca.

Chi vuole illuminare una via, per poterla conquistare, deve necessariamente intraprenderne il cammino: la nota di diario datata 25 settembre 1906 rivela chiaramente il carattere propedeutico di quest'indagine⁶, tant'è che i fogli che fungono da base per le lezioni di Gottinga risalgono addirittura agli anni da *Privatdozent* a Halle. Qui, tra il 3 settembre e il 3 ottobre 1898, Husserl si dedica alla redazione di appunti che affrontano specificamente la questione della fantasia e della rappresentazione figurativa⁷; ma non solo.

⁵ E. Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, Husserliana, Bd. XXIII, E. Marbach (hrsg.), Martinus Nijhoff, Den Haag 1980, pp. 1-108 [trad. it. in: E. Husserl, *Fantasia e immagine*, C. Rozzoni (a cura di), Rubbettino, Soveria Mannelli 2017, pp. 3-128]; per le informazioni sul testo e sulla sua contestualizzazione, rimando alla puntuale introduzione all'intero volume dell'Husserliana: E. Marbach, «Einleitung des Herausgebers», in *Hua* XXIII, pp. XXV-LXXXII.

⁶ «Wir brauchen nicht nur Erkenntnis der Ziele, der Richtlinien, der Richtmaße, der Methoden, der Stellungnahme zu anderen Erkenntnissen und Wissenschaften. Wir brauchen auch die wirkliche Durchführung. Wir müssen die Wege selbst beschreiten. [...] Da ist vor allem also nötig eine Behandlung der Phänomenologie der Vernunft, Schritt für Schritt [...]. Da stehen an erster Stelle die Probleme einer Phänomenologie der Wahrnehmung, der Phantasie, der Zeit, des Dinges»; E. Husserl, «Persönliche Aufzeichnungen», W. Biemel (hrsg.), in *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 16, Nr. 3 (Mar. 1956), International Phenomenological Society, Wiley, p. 298.

⁷ K. Schuhmann, *Husserl-Chronik. Denk- und Lebensweg Edmund Husserls*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1977, p. 55.

Il secondo volume delle *Ricerche Logiche* apparso alla fine dell'aprile 1901 recava il sottotitolo di *Erste Reihe* proprio perché Husserl avrebbe voluto far confluire quegli appunti in una *Zweite Reihe* che si sarebbe occupata esplicitamente dei problemi connessi agli atti immaginativi – la quale, però, non vide mai la luce⁸.

Ciò che emerge in questa brevissima ricostruzione filologica non è soltanto la faticosa gestazione degli appunti sulla fantasia e sulla rappresentazione figurativa, quanto più la loro pregnanza strutturale, sia in senso contenutistico che metodologico. Non stupisce dunque che i *Lineamenti* si rifacciano in maniera così diretta alle *Ricerche* di qualche anno prima, con le quali condividono un titolo quasi omologo⁹.

Di questo filo, così saldo e così radicato al nucleo del pensiero husserliano, tenterò di rendere conto interpretando le lezioni alla luce di quello che, a mio avviso, è un nodo particolarmente intricato della trattazione, quello del *Bildbewußtsein* – o *coscienza d'immagine* – e dei suoi momenti fenomenologici.

1.1 I Lineamenti: metodo e obiettivi

L'etimo del verbo “interpretare” – il sostantivo latino “interpretēs, -tis” – è piuttosto chiaro: l'interpretazione è sempre una mediazione, prevede necessariamente un “negoziatore”. In breve, interpretare un testo significa leggerlo, e soprattutto comprenderlo. I *Lineamenti*, pur non essendo un'opera edita, hanno in sé una radicale organicità, le loro sezioni sono intrecciate pressoché indissolubilmente. Toccarne anche solo una parte in maniera maldestra potrebbe dunque comprometterne la coerenza di fondo.

Per evitare qualunque tipo di incursione dannosa si rivela indispensabile soffermarsi, anche solo per poco, sulla già citata introduzione all'intero corso. È infatti qui che Husserl svela gli intenti programmatici della sua ricerca, e dove questi ultimi lo hanno portato.

La teoria della conoscenza che egli si è preposto di chiarificare già dal titolo era di fatto la medesima che nelle *Ricerche*, nelle quali però questi temi non erano affrontati se non in maniera superficiale e dispersiva. Husserl fa *mea culpa*, e sembra quasi rimproverarsi quando afferma di essersi occupato solamente degli atti intellettivi superiori, non rendendosi conto dell'estrema difficoltà implicita nella sfera della gnoseologia inferiore¹⁰. Che questa difficoltà sia dovuta

⁸ V. Ghiron, *La teoria dell'immaginazione di Edmund Husserl. Fantasia e coscienza figurale nella «fenomenologia descrittiva»*, Marsilio, Venezia 2001, p. 116.

⁹ Il titolo originale delle *Ricerche* è infatti *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. Erste Reihe*; cfr. Schuhmann, *Husserl-Chronik*, p. 63.

¹⁰ *Hua* XXXVIII, p. 4 [32].

anche alle infruttuose trattazioni dei pensatori che l'hanno preceduto, egli non lo mette in dubbio. Ma è proprio in questo che consiste lo spirito fenomenologico, e cioè nello slancio verso problemi irrisolti e apparentemente irrisolvibili.

Questo slancio si tramuta in un'indagine di carattere demarcativo, si rivolge all'essenza peculiare di questi vissuti sempre in senso distintivo. Ovvero, ciò che li rende ciò che sono diventa ciò che letteralmente li contraddistingue. I vissuti qui presi in esame sono affrontati, cioè, alla costante ricerca delle loro differenze essenziali che, sole, possono illuminarne l'oscurità¹¹.

Non è un caso che il corso si apra con la sezione sulla percezione, ossia con un'analisi fenomenologica proprio di quel vissuto intenzionale che prevede l'apprensione di un determinato contenuto non solo in quanto presente, ma anche e soprattutto accompagnato da un atto tetico¹². La percezione si configura fin da subito come il vero e proprio metro, o criterio, con il quale operare quel confronto che è la primaria metodologia di indagine di tutti gli altri vissuti.

Solo in tal modo potremo allora leggere correttamente l'impostazione dell'intero corso: la percezione è il vissuto che non solo apprende quanto viene intuito, ma lo fa con un carattere peculiare, cioè quello della credenza. È in questa via che Husserl si appresta ad indagare la fantasia e gli atti immaginativi, quelle cosiddette «presentificazioni intuitive» che si trovano letteralmente «di fronte» alle rappresentazioni percettive¹³.

Confrontando questi gruppi di vissuti se ne scova un *Unterschied*, una differenza che li caratterizza in senso essenziale. Allo stesso tempo, tali fenomeni si scoprono strettamente correlati¹⁴: come si spiega, dunque, questa intrinseca affinità? in cosa consiste?

La scelta semantica di Husserl si rivela qui particolarmente appropriata: si può scavare in virtù di una differenza solo in quanto c'è sempre qualcosa tra – *unter* – cui distinguere – *scheiden*. Il metodo del confronto ha cioè la propria condizione di possibilità nel suo stesso obbiettivo, una differenza essenziale che manifesta il terreno comune sul quale indagare fenomenologicamente.

¹¹ «Dazu ist es nötig und nützlich, sie zu vergleichen mit Erlebnissen anderer Gruppen; wir werden so ihrer wesentlichen Unterschiede inne»; *ivi*, p. 6 [35].

¹² «Zur Wahrnehmung [...] gehört es nicht nur daß der Gegenstand leibhaft, sondern auch glaubhaft erscheint»; *ivi*, p. 13 [43].

¹³ Così recita il titolo del primo capitolo del testo, «Frage nach der Phantasievorstellung gegenüber Wahrnehmungsvorstellung»; *Hua* XXIII, p. 1 [3].

¹⁴ «In völlig zureichender Weise kann eine solche Phänomenologie nicht versucht und für sich abgeschlossen werden ohne Rücksichtnahme auf die ihnen nah verwandten Phänomene»; *ibidem*.

Comprendere la struttura teoretica e argomentativa degli interi *Lineamenti* è dunque necessario per orientare la nostra lettura interpretativa lungo una specifica direttrice, e cioè trovare proprio quel terreno che si cela dietro la vaghezza di questi vissuti. Fendere questa oscurità è l'obiettivo husserliano; renderne conto è l'obiettivo di questo elaborato.

Il confronto è teso alla ricerca di una differenza, ma le conclusioni husserliane saranno tutt'altro che definitive. Egli, a mio avviso, sottovaluta un nodo particolarmente importante della sua trattazione: un'investigazione fenomenologica che abbia come propria metodologia un autentico confronto non può prescindere dall'indagare scrupolosamente il punto d'intersezione tra i due gruppi di vissuti presi in esame, l'unica specie di vissuto intenzionale che, per sua stessa natura, può davvero portare a manifestazione quel terreno comune di cui siamo alla ricerca.

Scoprire questo terreno, e le modalità con le quali esso possa manifestarsi – direttamente o meno – alla coscienza, è ciò che mi propongo in questo capitolo. Occorre perciò una corretta e puntuale analisi fenomenologica, appunto, di quel particolare vissuto che ha come propria peculiarità una costituzione mista, o, come sostiene Husserl, una «doppia oggettualità»¹⁵, di tipo sia percettivo che di fantasia: occorre, in breve, un'analisi fenomenologica della coscienza d'immagine.

*1.2 La coscienza d'immagine: definizione e descrizione*¹⁶

Lo stretto legame che, nel pensiero husserliano, la coscienza d'immagine intrattiene con la fantasia è inequivocabile, e risale, come detto in precedenza, fino a prima della pubblicazione delle *Ricerche* – quando ad essa Husserl si riferiva ancora come rappresentazione figurativa. Non ci stupisce, dunque, che questo peculiare vissuto intenzionale compaia in prima battuta come termine di confronto all'interno di una vera e propria ipotesi, e cioè se la rappresentazione di fantasia possa effettivamente definirsi in virtù di uno specifico carattere d'apprensione, ossia la conversione in immagine, o *Verbildlichung*, di cui invece la percezione sarebbe priva¹⁷. La percorribilità di questa via, continua Husserl, è però messa a dura prova nel momento in cui si intendono le immagini rappresentazionali come semplici “immagini mentali”, ricadendo nella

¹⁵ «[...] doppelte Gegenständlichkeit [...]»; ivi, p. 25 [31].

¹⁶ L'elaborato, come anticipato, prenderà in esame le lezioni del 1904/05, il testo più corposo che Husserl dedica alla coscienza d'immagine, elaborazione di tutti gli appunti che su tale argomento sono stati scritti prima e punto di partenza di tutti quelli che verranno scritti dopo. Per una ricostruzione del pensiero husserliano sulla coscienza d'immagine dopo il 1905, rimando a Ghiron, *La teoria dell'immaginazione di Edmund Husserl*, pp. 131-171.

¹⁷ L'intera argomentazione si propone di spiegare i nessi cruciali del § 8 della sezione; *Hua* XXIII, pp. 16-18 [20-22].

Bildertheorie un tempo apertamente sostenuta da molti psicologi, e dalla quale ora bisogna invece prendere le distanze¹⁸. Il carattere d'apprensione in immagine, la cosiddetta «Bildlichkeit», o «figuratività», appartiene infatti non primariamente alla fantasia, quanto più ad una coscienza accompagnata da un supporto fisico, il cui carattere d'immagine la rende talmente ultima e primitiva da trovarsi sullo stesso piano della percezione o della presentazione¹⁹.

Queste righe contengono non solo il primo tentativo di definizione della coscienza d'immagine all'interno del corso, ma ne racchiudono l'importanza per l'intero impianto delle presentificazioni intuitive. Infatti, il suo statuto risulta subito di complessa collocazione: nonostante il supporto fisico nel quale essa si dà, il suo carattere figurale non permette di classificarla come percezione in quanto il suo contenuto non può essere posto teticamente; eppure, essa non possiede la stessa vaghezza che invece inficia su quelle immagini mentali dal sapore ormai eccessivamente psicologistaico.

Né percezione né fantasia, la coscienza d'immagine ha la propria peculiarità fenomenologica nel manifestare una cosa senza per questo identificarsi: il suo oggetto è appreso percettivamente, e allo stesso tempo esso è «determinato a» e «in grado di» rendere rappresentato un altro oggetto²⁰ che invece non è presente, dunque non percettivamente intuito. Che la si voglia chiamare costituzione mista o doppia oggettualità, la coscienza d'immagine manifesta fin dal suo primo abbozzo definitorio tutta la propria problematicità.

Questa complessità porta Husserl ad offrirne una definizione esclusivamente negativa che non rende conto dell'intrinseco legame che essa intrattiene sia con la percezione che con la fantasia. Anzi, proprio questo legame costituisce la sua condizione di manifestazione, la figuratività che la caratterizza essenzialmente.

La soluzione husserliana si rivela infatti piuttosto rigorosa. La coscienza d'immagine può costituire una coscienza così primitiva proprio per il fatto che si è pienamente consapevoli di trovarsi di fronte ad un'immagine che *sta per* qualcos'altro, e cioè che l'oggetto fisico *sul e nel* quale si rappresenta qualcosa rimanda *al di là* di sé, a qualcosa di *esterno* eppure, potremmo dire così, non del tutto *estraneo*. I numerosi termini che ho scelto di porre in corsivo testimoniano le enormi difficoltà nelle quali questa definizione ci fa entrare.

¹⁸ Per un approfondimento della questione della *Bildertheorie* all'interno della scuola di Brentano, rimando al secondo capitolo di Ghiron, *La teoria dell'immaginazione di Edmund Husserl*, pp. 59-81.

¹⁹ «[...] ein primitives und letztes [Bildlichkeitbewußtsein] so wie das Wahrnehmungs- oder Gegenwartsbewußtsein»; *Hua* XXIII, p. 17 [21].

²⁰ «[...] einen anderen [Gegenstand] [...] vorstellig zu machen bestimmt und befähigt ist»; *ibidem*.

La caratteristica definitoria della coscienza d'immagine è, in sostanza, la sua non-esauribilità nei confronti del proprio supporto materiale²¹: riprendendo il celebre e frequente esempio husserliano per tentare di comprendere più chiaramente la questione, un'immagine del castello di Berlino intraprende un qualche tipo di rapporto estremamente stretto con il castello di Berlino, ma non è essa stessa il castello. Poco più avanti, Husserl è ancora più esplicito: affinché si dia una coscienza d'immagine è necessario un «Bewußtsein von Differenz»²². Per evitare di sovrapporre nella traduzione italiana i termini *Unterschied* e *Differenz*, mi rifaccio a quanto si dice parecchie pagine dopo: la coscienza d'immagine è sempre «coscienza di contrasto» – «Widerstreitbewußtsein» – o «coscienza di distanza» – «Abstandsbewußtsein»²³.

Dispiace appesantire la trattazione con precisazioni che potrebbero sembrare a prima vista cavillose, ma esse nascondono in realtà un punto cruciale per l'argomentazione: la differenza tra vissuti di genere diverso è un *Unterschied*, la differenza all'interno del medesimo tipo di vissuto è un *Widerstreit*, un contrasto. Questa è la prima definizione non puramente negativa della coscienza d'immagine – una coscienza che ha in uno scarto²⁴ la propria condizione di manifestazione.

Questa breve analisi del § 8 delle lezioni ha mostrato come la definizione fenomenologica della coscienza d'immagine sia tutt'altro che compiuta, e anzi che proprio in virtù della sua incompiutezza necessiti di un ulteriore approfondimento, di una chiara definizione dei termini di questo scarto, ossia dei propri momenti fenomenologici²⁵.

Il primo di questi momenti è già stato citato. La trattazione prende infatti avvio dalla distinzione tra immagini mentali e immagini che sono invece dotate di un supporto fisico, e che dunque hanno sempre a proprio fondamento un'apprensione percettiva: il «Bildding» è la cosa

²¹ «Per apparire, le proprietà dell'immagine hanno bisogno di un supporto fornito da un oggetto materiale, sebbene ciò non autorizzi a considerarle analoghe alle proprietà percettive del supporto»; questo punto è giustamente sottolineato nella puntuale ricostruzione del ragionamento husserliano in C. Calì, *Husserl e l'immagine*, Aesthetica, Palermo 2002, p. 27.

²² *Hua* XXIII, p. 20 [25].

²³ *Ivi*, p. 56 [68].

²⁴ Urge qui una nota esplicativa. La traduzione letterale del termine tedesco *Widerstreit* è, appunto, *contrasto*, e tale verrà resa nel corso della trattazione; allo stesso tempo, non possiamo che condividere l'efficace scelta interpretativa di Claudio Rozzoni, curatore e traduttore dell'edizione italiana di riferimento, che segnala quanto il termine “scarto” renda perfettamente l'idea di una direzionalità comune e non conflittuale dei momenti in esame, come invece la traduzione letterale citata potrebbe lasciar supporre. Perciò, nelle pagine seguenti entrambi i termini – “contrasto” e “scarto” – saranno utilizzati in maniera di fatto analoga.

²⁵ La prima definizione dei momenti della coscienza d'immagine costituisce l'intero § 9, oggetto principale della seguente argomentazione; *ivi*, pp. 18-21 [23-25].

spazialmente presente, l'oggetto materiale nel quale il contenuto dell'immagine si manifesta – la tela dipinta, la carta stampata²⁶.

Come detto, la percezione rimane il termine primario in virtù del quale operare quei confronti che sono il *leitmotiv* degli interi *Lineamenti*: il *Bildding* è il primo momento della coscienza d'immagine proprio perché è l'elemento discriminante tra la rappresentazione figurativa e quella di fantasia. Ma il supporto è tale proprio perché *porta* con sé sempre qualcos'altro²⁷.

Ad essere portato, ad apparire nel *Bildding* è il «Bildobjekt», l'oggetto-immagine che vi si manifesta «attraverso una determinata colorazione e conformazione»²⁸: il *Bildobjekt* è, in sostanza, l'oggetto che si dà pur non esistendo, l'apparizione dell'oggetto dell'immagine. Il lettore attento scorgerà già qui il primo problema.

L'oggetto che appare, proprio in quanto appare, non può che darsi secondo le condizioni del suo apparire: in questo specifico caso, le condizioni sono però, appunto, la colorazione e la conformazione del suo supporto materiale. L'apparizione del *Bildobjekt* è cioè vincolata alle caratteristiche fisiche del *Bildding*, e da queste non può prescindere. Di fatto, lo stesso Husserl sottolinea questo punto poco più avanti, nel § 21: *Bildding* e *Bildobjekt* hanno i medesimi contenuti apprensionali, eppure costituiscono due apprensioni che non possono sorgere contemporaneamente, che sono essenzialmente separate²⁹. Primo contrasto: tra l'oggetto materiale e l'oggetto che appare si presenta un inevitabile scarto, cui però sottende una profonda comunanza di contenuti alla propria base. La tela dipinta esiste in quanto oggetto percettivo; ciò che in essa appare non esiste affatto, né «fuori», né «dentro» la coscienza³⁰. L'oggetto-immagine non possiede dunque alcun tipo di esistenza, e ciò lo rende la base di un'apprensione di fantasia: gli stessi dati apprensionali costituiscono in questo senso il fondamento di due differenti atti, l'uno di tipo percettivo, l'altro, appunto, di fantasia.

²⁶ Ivi, pp. 18-19 [23].

²⁷ «Il senso apprensionale dell'atto conferisce ai dati sensoriali ora il valore di proprietà percettive ora il valore di proprietà figurative. Nel primo caso appare il *Bildding*, un oggetto materiale che è anche un portatore [*Träger*] dell'immagine»; L. Vanzago, «Husserl e la doppia vita dell'immaginazione», in *Paradigmi. Rivista di critica filosofica*, Vol. 3, Franco Angeli Editore, Milano 2009, p. 18.

²⁸ «Das Bild als das durch die bestimmte Farben- und Formgebung so und so erscheinende *Bildobjekt*»; *Hua XXIII*, p. 19 [23].

²⁹ «Das Bildobjekt und das physische Bild haben doch nicht getrennte und verschiedene Auffassungsinhalte, sondern identisch dieselben [...]. Und bei der Identität der Empfindungsunterlage können die beiden Auffassungen doch nicht auf einmal bestehen, sie können nicht zugleich zwei Erscheinungen abheben. Abwechselnd wohl, aber doch nicht auf einmal, also gesondert»; ivi, pp. 44-45 [54].

³⁰ «Wahrhaft existiert das Bildobjekt nicht, das heißt nicht nur, es hat keine Existenz außerhalb meines Bewußtseins, sondern auch, es hat keine solche innerhalb meines Bewußtseins, es hat überhaupt keine Existenz»; ivi, p. 22 [26].

Husserl tenta di farci orientare in queste difficoltà con un esempio: nel caso della fotografia di un bambino, se da una parte percepiamo la carta sulla quale la stampa è stata impressa, dall'altra ci figuriamo il bambino che su tale carta è rappresentato. Allo stesso tempo, però, il bambino rappresentato non è proprio quello che noi vediamo stampato: guardando la fotografia sarebbe estremamente controintuitivo – e dunque fenomenologicamente compromettente – credere che quel bambino sia nella realtà esattamente così com'è rappresentato. Il *Bildding* è la carta fotografica, il *Bildobjekt* è il bambino in miniatura, alto pochi centimetri, dalle sfumature nere e grigiastre, ecc.

Ciò che è inteso all'interno dell'immagine è il terzo e a mio avviso più problematico momento della coscienza d'immagine, il «Bildsujet», il soggetto-immagine. Netamente distinto dal *Bildobjekt*, esso vi è inevitabilmente intrecciato in un rapporto irriducibile: affinché un soggetto appaia, c'è bisogno della mediazione del contenuto fenomenico dell'oggetto-immagine; perché possa dirsi che su una tela qualcosa effettivamente appaia, è necessario che vi si figuri un soggetto³¹.

Un nuovo momento, un nuovo contrasto: il *Bildobjekt* è ciò che non esiste ma che *appare*, il *Bildsujet* non appare in senso stretto ma viene *inteso* nell'immagine. E, allo stesso modo, ciò che appare non potrebbe farlo se non grazie ad un soggetto cui fare riferimento – non è dunque una semplice accortezza retorica l'affermazione che quella tra *Bildobjekt* e *Bildsujet* sia «una relazione d'identità di grado variabile»³². Il loro indissolubile intreccio è attestato anche da Husserl – in quella doppia oggettualità riferita al vissuto di fantasia del quale costituiscono i momenti.

Soffermiamoci qualche momento in più sulla doppia oggettualità della coscienza d'immagine per descriverne un aspetto fondamentale. Quando ci troviamo di fronte ad un'immagine ne abbiamo un'apprensione, e tale apprensione presenta una doppia oggettualità in quanto è diretta sia all'oggetto rappresentato che al soggetto inteso. Ciò significa che della medesima immagine possiamo apprezzare i tratti e le fattezze – concentrandoci dunque sulla rappresentazione che appare, sul *Bildobjekt* –, ma della quale possiamo anche ammirare il riferimento al soggetto cui l'immagine si riferisce – al *Bildsujet* raffigurato. Insomma, davanti ad un quadro del castello di Berlino possiamo intendere sia le belle pennellate con le quali il

³¹ Per una più estesa ricostruzione di questo passo argomentativo, rimando a Calì, *Husserl e l'immagine*, pp. 47-56.

³² Ivi, p. 52.

pittore l'ha dipinto, sia quanto chiaramente esso ci riporta alla mente il vero castello di Berlino – e tutto ciò è possibile rimanendo sempre all'interno del medesimo vissuto.

Nella stessa coscienza d'immagine possiamo intendere due oggettualità differenti ma strettamente legate, e possiamo intenderle perché, anche rivolgendoci ad una piuttosto che all'altra, stiamo comunque intendendo anche quella oggettualità alla quale non ci stiamo rivolgendo esplicitamente – anche intendendo il *Bildsujet*, ad esempio, il *Bildobjekt* è sempre in un certo senso “sullo sfondo” dell'apprensione. La doppia oggettualità non è altro che questo: la costitutiva apertura del vissuto, uno spazio in cui è possibile *muoversi*. Approfondiremo questo punto più avanti: rivolgiamoci intanto a tirare le somme di quanto finora esposto.

L'attenta analisi di questi densi e complessi paragrafi ci ha offerto un'importante definizione della coscienza d'immagine – coscienza di un contrasto che le è essenziale – e dei suoi momenti oggettuali: nel momento in cui, ad esempio, guardiamo un quadro, ne abbiamo un'apprensione percettiva, e questo stesso quadro è il campo in cui si manifesta ciò che vi è rappresentato, tramite il quale viene reso intuibile il vero soggetto dell'immagine – il quale, a sua volta, è ciò che, si potrebbe dire, concede “forma” all'oggetto³³.

Bildding, *Bildobjekt* e *Bildsujet* sono i momenti che compongono la coscienza d'immagine, eppure l'argomentazione è tutt'altro che completa: l'urgenza è quella di effettuare una descrizione fenomenologica di questi stessi momenti, un'ostensione che renda conto non solo della loro funzione, ma soprattutto della profonda e radicale connessione che la loro definizione ha già mostrato.

1.3 Lo scarto come essenza fenomenologica

Prima di addentrarci in questo impervio tentativo, è bene impegnare qualche altro momento sulla condizione essenziale della coscienza d'immagine, sullo scarto che distingue i suoi momenti oggettuali permettendogli allo stesso tempo un qualche tipo di legame. Riprendiamo a questo punto gli esempi husserliani.

La carta stampata che ci viene mostrata in quanto fotografia di un bambino istituisce una discontinuità nel *continuum* delle apprensioni percettive, di cui però essa fa comunque parte: vediamo dapprima la carta e la riconosciamo come percepita, e allo stesso tempo siamo consci

³³ Ivi, p. 51.

del fatto che questa abbia in sé l'intrinseca caratteristica dell'ospitare qualcosa con cui non si identifica³⁴.

Il primo contrasto citato in precedenza può dunque essere descritto come la *coesistenza* di due apprensioni che condividono la medesima base contenutistica, ma che sono di natura essenzialmente diversa – il *Bildding* oggetto di una percezione, il *Bildobjekt* di una fantasia. È bene qui ricordare, però, che la coesistenza non è da intendersi come contemporaneità – lo dice lo stesso Husserl molto chiaramente in un passo già citato: *Bildding* e *Bildobjekt* costituiscono due apprensioni assolutamente separate, seppur coesistenti³⁵. Insomma, queste argomentazioni pongono il primo scarto in un senso apparentemente percettivo, e cioè intendendolo come semplice «interruzione»³⁶. Molto più complessa risulta invece una descrizione del secondo contrasto, e cioè quello tra il *Bildobjekt* e il *Bildsujet*, uno scarto non più tra specie di vissuti ma interno allo stesso vissuto – un vissuto che per Husserl è, ricordiamolo, di fantasia.

In realtà a questo argomento Husserl dedica poche pagine, e peraltro non particolarmente chiare. L'impressione è che, come abbiamo già ampiamente evidenziato, l'elemento discriminante di cui egli è alla ricerca sia già stato trovato.

Questa sezione del corso è infatti dedicata a scovare la differenza essenziale fra percezione e fantasia, per cui la coscienza d'immagine vi è entrata, per così dire, in maniera quasi accidentale: per rifiutare qualunque esito che potesse venire accostato ad una *Bildertheorie*, Husserl aveva bisogno di «condurre il più lontano possibile» questa ipotesi – e cioè che alla rappresentazione di fantasia potesse appartenere essenzialmente il carattere della figuratività³⁷. Una volta chiarito che la tale carattere appartiene invece ad un altro genere di coscienza, si può benissimo passare all'ipotesi successiva. Ciò non significa che la coscienza d'immagine venga messa da parte dopo solo una manciata di pagine, ma che Husserl si concentri su altro – e che perciò questi punti vadano approfonditi.

³⁴ «Quando guardo un quadro vedo proprio quello che c'è da vedere: vedo una superficie reale e vedo una profondità apparente e vedo l'una come reale e l'altra come apparente e le vedo coesistere nella forma di una relazione peculiare – l'una ospita l'altra e la rende percettivamente possibile»; P. Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno. La filosofia dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 113.

³⁵ *Hua* XXIII, p. 45 [54].

³⁶ «La relazione intenzionale del contrasto è, allora, la condizione fenomenologica dell'interruzione che il *Bildobjekt* introduce nella serie delle apparizioni percettive e nella relativa connessione oggettuale [...]. In questo senso, si può affermare che l'immagine coincide con una variazione di senso di ciò che appare in una zona del campo visivo, in rapporto al valore attuale attribuibile a ciò che occupa le zone di campo circostanti»; Calì, *Husserl e l'immagine*, p. 36.

³⁷ «Wir wollen versuchen, den Gesichtspunkt der Imagination und die Ansicht, dass Phantasievorstellung sich als Bildlichkeitsvorstellung interpretieren lasse, so weit durchzuführen als möglich»; *Hua* XXIII, p.16 [20].

La coscienza d'immagine è sempre coscienza di uno scarto, di un contrasto che non può essere descritto esclusivamente come una non-esauribilità: il fatto che l'oggetto-immagine possa non identificarsi con il soggetto è fenomenologicamente possibile solo se il primo momento rimanda e intende in qualche modo il secondo. In sostanza, un'immagine è tale nella misura in cui essa intende qualcos'altro oltre a sé: in questo sta essenzialmente il carattere della figuratività – e dunque lo statuto dell'immagine.

Una foto del castello di Berlino può essere appresa come immagine perché introduce una discontinuità nel campo percettivo, perché essa non è il castello di Berlino. Ma la nostra apprensione non si rivolge esclusivamente a questo, perché un'immagine è sempre l'immagine di qualcosa cui essa rimanda.

Le due cose non possono essere scisse, e proprio in questo consiste il carattere stesso della figuratività. Sarebbe dunque fenomenologicamente inappropriato anche scindere i contrasti di cui si è parlato in precedenza: essi non sono che uno scarto che occorre in un vissuto unico, la manifestazione di una differenza tra vissuti di tipo diverso. Husserl ricerca proprio questo nel suo confronto tra percezione e fantasia, ma il nostro elaborato vuole invece rivolgersi a ciò che di questa differenza costituisce il campo di manifestazione.

Prima di concludere, tengo a sottolineare come, quindi, l'interpretazione del “primo contrasto” – quello tra *Bildding* e *Bildobjekt* – mi sembri piuttosto parziale: l'intera coscienza d'immagine è coscienza di uno scarto, e questo scarto non può essere indagato se non con la consapevolezza che esso sottende *tutte le possibili manifestazioni* di questa stessa coscienza. Di questo Husserl è ben consapevole, tanto che, nella pagina di diario già citata, tiene a precisare che i *Lineamenti* sono il fondamento sul quale ergere un complesso sistema di critica della ragione più profondo e articolato³⁸.

Lo scarto è l'essenza fenomenologica della coscienza d'immagine nella misura in cui ne definisce la possibile manifestazione – la coscienza di trovarsi di fronte ad un'immagine. Dunque, precisata ulteriormente la definizione dell'essenza fenomenologica di questo scarto – e cioè l'inscindibile intreccio tra ciò che ho indicato come “non-esauribilità” e “rimando al di là di sé” – possiamo ora perseguire una sua ostensione descrittiva.

La coscienza d'immagine è coscienza di un contrasto che deve essere indagato in maniera ben più radicale che come semplice interruzione percettiva. Per farlo mi rivolgerò a quanto

³⁸ «An erster Stelle nenne ich die allgemeine Aufgabe, die ich für mich lösen muß, wenn ich mich soll einen Philosophen nennen können. Ich meine eine *Kritik der Vernunft*. Eine Kritik der logischen und der praktischen Vernunft, der wertenden überhaupt»; Husserl, «Persönliche Aufzeichnungen», p. 297.

citato prima, ossia a quello scarto che sorge tra *Bildobjekt* e *Bildsujet* – tra i momenti intenzionali la cui apprensione non è propriamente percettiva, ma nemmeno di pura fantasia.

La coscienza d'immagine è la coscienza di un oggetto in immagine; ci rivolgeremo ora ad indagare lo statuto fenomenologico dell'immagine stessa – ossia, che cosa apprendiamo quando guardiamo un'immagine?

2. Il rapporto tra *Bildobjekt* e *Bildsujet*

Per quanto nel corso delle lezioni si rivolga principalmente ad altre questioni, ciò non toglie che Husserl proponga una definizione di questi momenti oggettuali – che, in parte, abbiamo già sottolineato: il *Bildobjekt* è ciò che nell'immagine *appare*, il *Bildsujet* è ciò che in questa apparizione viene *inteso*. L'immagine del castello di Berlino non è esattamente il vero castello di Berlino, il bambino in foto non è proprio il bambino cui la foto si riferisce.

Una simile definizione non può certo dirsi scorretta: il soggetto è il «referente» dell'immagine, l'oggetto è casomai ciò che lo «rende visibile»³⁹. D'altronde, per lo stesso Husserl questo rapporto consiste in un riferimento di tipo rappresentativo: il *Bildobjekt* è ciò che, aparendo, rappresenta il *Bildsujet*⁴⁰, esso non ha alcun valore al di fuori della propria funzione rappresentativa⁴¹.

Allo stesso tempo non esiste rappresentazione senza rappresentato: il *Bildsujet* è ciò per cui gli altri momenti della coscienza d'immagine stanno, che permette l'esistenza stessa dell'immagine in quanto immagine-di-qualcosa. La loro profonda connessione può certo risuonare come una «sintesi di coincidenza»⁴², ma proviamo a descriverne più accuratamente il rapporto.

Nel titolo del § 11⁴³ Husserl definisce queste due apprensioni come «aufeinandergebauten», «edificate l'una sull'altra» in un unico vissuto di fantasia, ma un'analisi fenomenologica non può fermarsi qui. Bisogna indagare non solo in che modo questa edificazione avviene, ma anche e soprattutto ciò in virtù di cui essa avviene, la sua vera condizione di possibilità.

³⁹ Calì, *Husserl e l'immagine*, p. 27.

⁴⁰ «Die Auffassung der erlebten sinnlichen Inhalte [...] ergibt das erscheinende Bild, das erscheinende repräsentierende Bildobjekt»; *Hua* XXIII, p. 23 [28].

⁴¹ «Das erscheinende Objekt erscheint, aber gilt nicht für sich. Es gilt für ein anderes und gilt so als analogischer Repräsentant, als Bild»; *ivi*, p. 25 [30].

⁴² Calì, *Husserl e l'immagine*, p. 51.

⁴³ «Die Beziehung auf das Bildsujet bzw. die zwei aufeinandergebauten Auffassungen in der Phantasievorstellung – Hinweis auf ein genaues Analogon: Worterscheinung als Träger einer zweiten Auffassung als Zeichen»; *Hua* XXIII, p. 23 [28].

Il rapporto tra *Bildobjekt* e *Bildsujet* deve essere indagato, di nuovo, non solo come differenza posta da chi percepisce l'immagine⁴⁴, ma alla luce di ciò che tale differenza manifesta – una «comunanza essenziale»⁴⁵.

2.1 La questione della somiglianza

È abbastanza curioso che, trattando per la prima volta di questa comunanza, Husserl inserisca nel testo una nota: «ciò è stato spiegato più dettagliatamente a lezione»⁴⁶. Quello che potrebbe sembrare un piccolo appunto filologico, in realtà, non solo ci riporta all'originarietà dello scritto – alla dimensione comunicativa e dialogica della lezione universitaria –, ma sottolinea come effettivamente questo punto sia tutt'altro che ben delineato. Il fatto che non sappiamo cosa si sia detto durante la lezione non ci aiuta, ma possiamo comunque provare a sciogliere le aporie dell'argomentazione husserliana.

Questa comunanza essenziale di cui Husserl parla rispecchia la coappartenenza di *Bildobjekt* e *Bildsujet*, ma è intesa solamente come una «Repräsentation nach Ähnlichkeit», una «rappresentazione per somiglianza»⁴⁷. Il che significa che il *Bildobjekt* può presentare il *Bildsujet* in quanto gli somiglia, ed anzi proprio in virtù dei suoi gradi di somiglianza esso lo rappresenta tanto meglio.

Sarebbe innegabile dire che un dipinto del castello di Berlino rimanda al castello di Berlino in maniera tanto diretta quanto più si avvicina a coglierne le caratteristiche reali. Il *Bildsujet*, in quanto soggetto dell'immagine, è ciò che è raffigurato, e questa raffigurazione può avvenire solo se l'oggetto rappresentante, il *Bildobjekt*, costituisce un suo *analogon*. Anzi, l'oggetto-immagine deve rappresentare il soggetto-immagine attraverso dei «momenti analogizzanti» che permettono che la coscienza del soggetto «si estenda» nella maniera più fluida possibile a quella dell'oggetto. È, cioè, in questi momenti che il soggetto-immagine si dà⁴⁸, e in cui emerge quel contrasto che permette non solo l'apprensione percettiva con cui siamo consci di guardare

⁴⁴ «Doch will es mir scheinen, dass hier im wesentlichen nur das verschieden fungierende Meinen den Unterschied setzt und dass eine Doppelheit der Auffassung immer vorliege»; ivi p. 28 [34].

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ «In der Vorlesung wurde das etwas näher ausgeführt»; *ibidem*.

⁴⁷ «Das Bildbewusstsein hat eine Tinktion, die ihm eine über seinen primären Gegenstand hinausweisende Bedeutung verleiht: den Charakter der Repräsentation nach Ähnlichkeit»; ivi, p. 27 [31-32].

⁴⁸ «Wir blicken in das Bildobjekt hinein, wir blicken auf das, wodurch es Bildobjekt ist, auf diese Momente der Ähnlichkeit. Und in ihnen stellt sich uns das Sujet dar, durch sie blicken wir in das Sujet hinein. Das Bewusstsein des Sujets breitet sich durch das Bewusstsein vom Bildobjekt nach seiten der analogisierenden Momente hindurch»; ivi, pp. 31-32 [38-39].

un'immagine, ma anche l'apprensione dell'immagine in quanto raffigurante il proprio referente assente.

La somiglianza sembra dunque essere il criterio in virtù del quale si regge la possibilità stessa del carattere della figuratività: un'immagine può rimandare al di là di sé solo ed esclusivamente perché essa somiglia a ciò che vuole intendere. Non vogliamo certo qui operare un approfondimento esauriente sulle teorie della somiglianza e della raffigurazione, ma è importante coglierne alcuni aspetti.

Husserl pensa che la comunanza essenziale tra *Bildobjekt* e *Bildsujet* sia penetrata così in profondità dalla somiglianza da inserirla all'interno della definizione del contrasto citata in precedenza – e che, per necessità espositiva, ho preferito non riportare subito per intero. Un oggetto può rappresentarne un altro «attraverso la somiglianza»⁴⁹, un soggetto può essere presentificato pur essendo assente solo tramite – Husserl usa sia la preposizione *durch* che *nach* – i momenti o gradi di somiglianza alla propria rappresentazione.

Ciò non esaurisce l'immagine in una mera copia, né i momenti della coscienza d'immagine possono essere riferiti ad una semplice rappresentazione per imitazione⁵⁰. La coscienza d'immagine è sempre coscienza di uno scarto – dobbiamo ora capire se la somiglianza sia in grado di colmarlo.

La somiglianza implica certamente uno scarto, perché ciò che è simile ad una cosa intrattiene un qualche tipo di rapporto con essa senza per questo identificarvisi. Quella della somiglianza è, come Husserl dice anche nelle *Ricerche*, la «traduzione intuitiva», ad opera dell'immaginazione, di un oggetto reale in un suo analogo⁵¹ – il che equivale a dire che questo tipo di operazione ha qui una funzione puramente percettiva. In questi passi cominciano a mio avviso dei problemi tutt'altro che circoscritti.

Husserl insiste sul profondo intreccio che sussiste tra oggetto e soggetto-immagine, per cui la loro apprensione costituisce un vissuto unico che intende una doppia oggettualità. Come può dunque sorgere tra queste oggettualità non percettive un rapporto di somiglianza, presentante di per sé una sfumatura percettiva?

⁴⁹ «[...] ein wahrgenommener Gegenstand einen anderen durch Ähnlichkeit vorstellig zu machen bestimmt und befähigt ist [...]»; *Hua* XXIII, p. 17 [21].

⁵⁰ N. De Warren, «Lo sguardo di Pamina. Immagine e immaginazione nella fenomenologia husserliana», in *Attualità della fenomenologia*, C. Di Martino (a cura di), Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, pp. 194-195.

⁵¹ G. Biondi, «Husserl e l'immaginazione nelle Ricerche Logiche», in *Imago in phantasia depicta*, L. Formigari, G. Casertano e I. Cubeddu (a cura di), Carocci, Roma 1999, pp. 376-377.

Lo dice lo stesso Husserl con una formula che, negli interi *Lineamenti*, risulta di fatto paradigmatica: *das Ähnliche präsentiert das Ähnliche*, il simile presenta il simile. La prima occorrenza della somiglianza nel corso del 1904/05 è proprio nella sezione dedicata alla percezione, e precisamente quando si parla del rapporto tra carattere e contenuto apprensionale – un «necessario rapporto di somiglianza»⁵². E ancora, qualche pagina più avanti: la presentazione propria possiede il carattere della somiglianza perché l'oggetto percepito è presente *presuntivamente* ed in maniera immediata nell'apprensione⁵³. Cioè, una percezione si dice propria in quanto il contenuto appreso è simile all'oggetto percepito – Husserl lo ribadisce anche qui: il simile presenta il simile.

Andiamo più nel dettaglio. Ho scelto di evidenziare appositamente il termine “presuntivamente” perché il fatto che un oggetto possa presentarsi «vermeintlich» in un'oggettualità che gli sia simile è in realtà la prima, indiretta definizione che Husserl dà del *Bildsujet* ad inizio corso, denunciando la mancanza di questo fondamentale momento nella teoria rappresentativa di Brentano⁵⁴.

Il *Bildsujet* è dunque l'oggetto che ci sta presuntivamente di fronte quando guardiamo l'immagine, e che anzi è dall'immagine stessa presentificato: esso vi viene rappresentato per raffigurazione, e diviene oggetto d'apprensione nel momento in cui tale rappresentazione viene riconosciuta come simile al proprio referente. Rappresentazione, rappresentante, rappresentato. Ossia: guardo un dipinto che raffigura un castello, e che questo castello sia proprio quello di Berlino lo comprendo in virtù della somiglianza che i tratti dell'oggetto dipinto intrattengono con il vero castello di Berlino. In questi termini, non serve molto altro per capire che siamo entrati in un vero e proprio cortocircuito.

Quello della somiglianza rimane, a questo livello, un concetto piuttosto problematico. Difficilmente riusciamo a riconoscere un momento fenomenologicamente essenziale dell'immagine del castello di Berlino nello stesso castello di Berlino oggetto di una possibile percezione, non solamente perché uno spettatore può benissimo apprendere un dipinto senza nemmeno sapere come sia fatto il castello di Berlino.

⁵² «Notwendiges Verhältnis der Ähnlichkeit»; *Hua* XXXVIII, p. 14 [44].

⁵³ *Ivi*, p. 35 [64].

⁵⁴ «Es ist höchst merkwürdig, dass ein Forscher von so außerordentlichem Scharfsinn die verschiedenen Begriffe von Vorgestelltem oder von Inhalt nicht geschieden, die zugehörigen deskriptiven Analysen nie vollzogen und die fundamentale Bedeutung dieser Unterscheidungen nicht gewürdigt hat [...]. Davon nicht klar geschieden wird, oder wird eigentlich überhaupt nicht geschieden, das, was wir, rein dem Sinn der Wahrnehmung folgend, den Wahrnehmungsgegenstand nennen, das uns vermeintlich Gegenüberstehende, vermeintlich Selbsterschaut»; *Hua* XXIII, p. 8 [11].

Tale questione manifesta un'insoddisfazione teoretica irriducibile nei confronti della somiglianza: quest'ultima si riferisce infatti primariamente al rapporto non già tra *Bildobjekt* e *Bildsujet*, ma tra il soggetto dell'immagine e l'oggetto della realtà percettiva⁵⁵. Il che sarebbe a dire: il *Bildsujet* fonda il rapporto di somiglianza e da esso non può essere fondato. Per poter dire che l'oggetto-immagine è simile al proprio soggetto referente, questo soggetto referente deve già in qualche modo essere simile all'oggetto percettivo del quale costituisce la raffigurazione. E cioè, ancora più esplicitamente, la somiglianza è «una relazione che *presuppone* un contenuto esperito, *non una condizione della sua percepibilità*»⁵⁶.

Ciò non significa certo che il soggetto dell'immagine non possa intrattenere una relazione di somiglianza con l'oggetto di cui dovrebbe costituire la rappresentazione – il dipinto del castello di Berlino non potrebbe dirsi tale se non rispecchiasse più o meno fedelmente le caratteristiche percepibili del vero castello. Piuttosto, mi sembra poco condivisibile sostenere che l'apprensione non-percettiva del contenuto dell'immagine – di quel vissuto composto dalla reciproca edificazione di *Bildobjekt* e *Bildsujet* – possa fondarsi su un concetto come quello della somiglianza visto che, come ho tentato di dimostrare, quest'ultima presuppone già la possibilità di un'apprensione di questo tipo. L'oggetto dell'immagine può essere riconosciuto in quanto somigliante al proprio soggetto solo nella misura in cui lo stesso soggetto dell'immagine intrattiene già un certo rapporto di somiglianza con l'oggetto percettivo cui intuitivamente si riferisce.

Lo stesso Husserl, in una pagina che abbiamo ampiamente analizzato, sembra sostenere una posizione del genere: la somiglianza si apprende in altro modo rispetto alla coscienza d'immagine, ed anzi in questo specifico vissuto un contenuto può dirsi simile solo se è già avvenuta un'apprensione in immagine⁵⁷.

La rappresentazione può avvenire dunque per somiglianza, e un'apprensione d'immagine può benissimo prevedere che il *Bildobjekt* per mezzo del quale il *Bildsujet* viene inteso sia il più fedele possibile al suo referente percepibile, ma certamente non può esserne fondata.

⁵⁵ Biondi, «Husserl e l'immaginazione nelle Ricerche Logiche», p. 380.

⁵⁶ «Non avrebbe [...] alcun senso affermare che in virtù di una relazione di somiglianza sia possibile vedere ciò che altrimenti non avremmo potuto in alcun modo percepire – non è possibile sostenerlo perché la somiglianza è, in generale, una relazione che *presuppone* un contenuto esperito, *non una condizione della sua percepibilità*»; Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno*, p. 38.

⁵⁷ «Denn hier kommt es darauf an, explizit sich zu Bewußtsein zu bringen, dass die Bildlichkeit erst Sinn hat durch ein eigenes Bewußtsein, dass einen ähnlichen Inhalt haben nicht soviel heisst wie ein Bild auffassen, sondern dass Ähnliches für Ähnliches zum Bild erst wird durch das eigenartige und schlechthin primitive Bildlichkeitsbewußtsein, ein primitives und letztes so wie das Wahrnehmungs- oder Gegenwartsbewußtsein»; *Hua* XXIII, p. 17 [21].

Qualche pagina dopo, Husserl si sofferma nuovamente sul complesso rapporto fra questi due momenti sottolineando come sia possibile scorgervi delle differenze dovute a degli «Abbildungsarten sehr verschieden und wechselnd», a «svariati e mutevoli modi di raffigurazione»⁵⁸ – sui quali, però, non si sofferma ulteriormente.

La somiglianza non può colmare lo scarto, e anzi vi ha la propria condizione di possibilità⁵⁹; allo stesso tempo, i modi di raffigurazione citati ma non approfonditi rinviano esclusivamente a delle differenze che, come detto, non possono fondare il rapporto tra *Bildobjekt* e *Bildsujet* nella misura in cui ne sono a loro volta fondate.

Husserl, probabilmente, non sarebbe d'accordo con questo ragionamento – perché, credo, non vi troverebbe alcuna necessità fenomenologica. D'altronde, potrebbe difendersi, un quadro può definirsi come il dipinto del castello di Berlino solo in quanto esiste un castello di veri mattoni, edificato nei pressi della città di Berlino ecc., chiamato appunto castello di Berlino. Ogni vissuto è cioè riportato alla percezione, metro primario del confronto metodologico che sottende gli interi *Lineamenti*. Eppure, ricordiamolo, il punto di forza di questa metodologia è proprio il fatto di non rivolgersi a cosa un'immagine sia, bensì a cosa si apprenda quando si guarda un'immagine.

Un dipinto del castello di Berlino è un'immagine del vero castello di Berlino, certo. Ma cosa apprendiamo quando guardiamo un'immagine del castello di Berlino? Un'analisi ingenua potrebbe sostenere che l'apprensione di questo dipinto sarebbe diversa se davanti vi si ponessero una persona che non è mai stata a Berlino, un turista che vi è capitato di sfuggita, o un berlinese di nascita. Ma una vera descrizione fenomenologica necessita di un altro approccio.

Questo ragionamento, apparentemente contorto, ha in realtà una sua profonda semplicità: l'elaborato vuole indagare fenomenologicamente quello scarto che è la peculiarità della coscienza d'immagine, elemento differenziale di due momenti che sono però interni al medesimo vissuto – momenti fra i quali, cioè, sussiste un rapporto molto stretto. Dunque, per rendere conto di questa comunanza essenziale, si deve necessariamente mettere da parte tutto ciò che con questi momenti non condivide nulla di essenziale – il che significa operare una descrizione fenomenologica che dell'immagine tenti di risalire alle condizioni di percepibilità.

⁵⁸ Ivi, p. 20 [25].

⁵⁹ «Tuttavia, affinché la somiglianza intervenga nel riferimento al doppio oggetto, la relazione del contrasto deve aver già introdotto un'alterazione del valore d'attualità della porzione del campo visivo, che ospiterà l'immagine»; Calì, *Husserl e l'immagine*, p. 62.

In sostanza, occorre tenere conto di un problema abbastanza pregnante, e cioè che il soggetto inteso, pur rimanendo il medesimo, può essere inteso *in vari modi* – che Husserl intendesse questo quando parlava dei vari modi di raffigurazione con cui l’oggetto si lega al soggetto-immagine non lo si può negare con certezza, eppure, come detto, quest’intuizione non viene ulteriormente approfondita. Il dipinto del castello di Berlino può intendere il medesimo oggetto, e cioè il castello di Berlino stesso, in infiniti modi, tanti quanti il castello stesso può darsi come oggetto di una possibile percezione. Un artefatto di questo genere può cioè sottolinearne numerosi aspetti a seconda di ciò che del castello di Berlino si vuole rappresentare.

Un’immagine è un’immagine-di-qualcosa. Ma un’immagine è anche sempre un artefatto – lo stesso *Bildobjekt* viene definito più volte da Husserl come un «Fiktum»⁶⁰. Ciò significa che l’immagine è sempre un prodotto, ed anzi il prodotto di qualcuno o qualcosa che la produce: trattarla come se fosse un oggetto a sé stante o indipendente sarebbe un atteggiamento non solo riduttivo, ma direi quasi feticistico. L’immagine è certo un prodotto *sui generis* rispetto agli altri, e siamo riusciti a riscontrarne la peculiarità nell’intrinseco carattere della figuratività; ora è bene analizzare se questa peculiarità manifesti qualcosa di più profondo.

Questo elaborato non ha certo la pretesa di completare un resoconto esauriente degli svariati modi con i quali il *Bildobjekt* può raffigurare il *Bildsujet*, ma tenterà nelle prossime pagine di dimostrare che questi modi si attuano negli scarti interni al medesimo vissuto in quanto, in sostanza, sono operazioni diverse di uno stesso processo di produzione delle immagini, che poggia a sua volta su un fondo comune.

Per rendere più accessibili questi passaggi, forse troppo astratti e ostici, nei prossimi sottoparagrafi mi occuperò del commento di un breve ma a mio avviso incisivo passo della sezione in esame – quello sul ritratto. Condurre quest’indagine in maniera soddisfacente sarà fondamentale per il prosieguo dell’elaborato, aprendoci così le porte del confronto con il secondo interlocutore di questo capitolo, il grande regista e teorico del cinema Sergej Ejzenštejn, ed in particolare con le dense pagine che egli dedica all’analisi di un famoso dipinto del pittore realista sovietico Vladimir Serov.

2.2 Husserl e il ritratto

La lezione che Husserl dedica specificamente alla coscienza del *Bildobjekt* e a quella del *Bildsujet*, in cui rientra *en passant* anche il ritratto, è datata 17 gennaio 1905⁶¹ – anche se, in

⁶⁰ La prima occorrenza del termine si ha in *Hua* XXIII, p. 44 [54].

⁶¹ Schuhmann, *Husserl-Chronik*, p. 86.

realtà, del ritratto si parla già in quella della settimana precedente⁶². La sostanziale affinità delle due occorrenze di questo caso particolare di immagine evidenzia come Husserl non abbia dubbi sul suo statuto fenomenologico.

Un ritratto – a prescindere dalla somiglianza al soggetto raffigurato – ci presenta sempre la persona ritratta, anche se quest'ultima fa parte di un contesto assolutamente diverso rispetto a quello del *Bildobjekt*⁶³. Nella lezione precedente Husserl aveva anche sostenuto che in un ritratto noi non intendiamo l'oggetto rappresentante, bensì il soggetto raffigurato – il «Porträt» vale sempre come immagine di questa o quella persona⁶⁴. L'approccio husserliano è qui rivolto, in primo luogo, ad una coscienza figurativa, e non al godimento artistico dell'immagine – nel qual caso il *Bildobjekt* sarebbe invece il principale oggetto di contemplazione⁶⁵. Come ricordato in precedenza, però, ciò non significa che l'oggetto-immagine nelle sue fattezze e nei suoi tratti non possa costituire l'oggettualità primaria del vissuto. Proprio in questo sta la doppia oggettualità del vissuto, e dunque l'unitarietà della coscienza d'immagine stessa: cioè, nel fatto che il medesimo vissuto può rivolgersi ad entrambi i momenti in una maniera tale che questi coesistano senza coincidere o identificarsi, senza che, intendendo l'oggetto, il soggetto sparisca e viceversa. Proseguiamo a questo punto nell'analisi del ritratto.

Il ritratto raffigura, in maniera più o meno adeguata, la persona intesa, cioè appartiene alla sua costituzione fenomenologica farci sentire come se la persona fosse lì – esso ci presentifica sempre il suo referente. Le proprietà del *Bildobjekt* sembrano essere tenute in secondo piano perché possono essere valutate solo ed esclusivamente in conformità al proprio referente: le fattezze dell'oggetto – contorni, colorazione, posizione sul supporto, ecc. – fanno parte di una rappresentazione il cui valore – Husserl usa proprio il verbo *gelten* – sta nel grado di adeguatezza al soggetto inteso⁶⁶.

In questo senso, però, si rischia di ridurre il ritratto ad una mera rappresentazione di corrispondenza tra l'oggetto ed il suo referente, rischiando di svilire non solo la funzione dell'immagine, ma anche la stessa doppia oggettualità della coscienza d'immagine che Husserl

⁶² *Hua* XXIII, p. 23 [29].

⁶³ «Bei einem vollkommenen Porträt, das die Person nach allen Momenten (die irgend Merkmale sein können) vollkommen darstellt, ja schon bei einem Porträt, das dies in sehr ungenügender Weise tut, ist uns so zumute, als wäre die Person selbst da. Aber die Person selbst gehört einem anderen Zusammenhang an wie das Bildobjekt»; *ivi*, p. 32 [39].

⁶⁴ «Das Porträt gilt uns als Bild, d.h. den zunächst (in) Graunuancen erscheinenden Bildgegenstand, oder den schon in Farben erscheinenden eines Gemäldes, meinen wir nicht. Er gilt uns eben als Bild der und der Person.»; *ivi*, p. 23 [29].

⁶⁵ Calì, *Husserl e l'immagine*, p. 148.

⁶⁶ *Ivi*, p. 68.

più volte sottolinea. Come abbiamo già detto, l'immagine è sempre un prodotto che non può essere scisso dal suo processo di produzione. Il che significa, in termini husserliani, che il soggetto inteso, pur rimanendo il medesimo, può essere inteso in vari modi, a seconda di come lo si voglia intendere.

Il punto, dunque, è che se cessiamo di intendere il ritratto in maniera “meccanica”, allora notiamo una decisiva ridefinizione dei momenti dell'immagine: il *Bildobjekt* non è più un semplice tramite privo di valore di per sé, né il *Bildsujet* costituisce ora la mera traslazione in immagine del riferimento ad un oggetto assente.

Come accennato in precedenza, non si sta qui relativizzando la fruizione dell'immagine – per la quale ognuno è in grado di vedervi ciò che vuole, senza che in essa vi sia più nulla di oggettivo. Per sviare questo fraintendimento, abbiamo bisogno di operare una nuova descrizione fenomenologica dei momenti della coscienza d'immagine, alla luce però della loro ridefinizione appena conclusa.

Il *Bildobjekt* si è svelato come il risultato di un processo produttivo dal quale non può essere arbitrariamente scisso, il *Bildsujet* si è mostrato finalmente come uno dei tanti, differenti modi di intendere l'oggetto inteso. L'uno, cioè, si mostra come *artefatto*; l'altro, invece, potrebbe essere definito come uno *scorcio* sul proprio referente.

Vale la pena soffermarsi ulteriormente su quest'ultima affermazione. In virtù del fatto che il soggetto di un'immagine è costitutivamente assente, l'immagine stessa ce lo presentifica. Questa presentificazione può avvenire, come dice Husserl, secondo svariati modi di raffigurazione – ossia, il rapporto tra oggetto e soggetto-immagine è tanto stretto quanto molteplice, tanto inscindibile quanto plurale. Questo significa, dunque, che la stessa tipologia di riferimento dell'oggetto rappresentante al soggetto rappresentato ne viene influenzato, e che l'uno possa raffigurare l'altro secondo tanti modi quanti quelli in cui l'altro può darsi.

Esemplifichiamo ancora di più. Il dipinto del castello di Berlino può raffigurare il castello di Berlino in vari modi – in differenti prospettive, porzioni, colori, ecc. –, ma ciò non toglie che il suo referente rimanga sempre il castello di Berlino stesso. Volendo proseguire nell'esempio che stiamo proponendo, un ritratto può potenzialmente intendere la persona ritratta nei più disparati modi in cui questa persona possa apparire – corrucciata, gioiosa, malinconica –, senza per questo che lo spettatore cessi di intendere quella determinata persona. Eppure, per quanto il referente rimanga il medesimo, il modo in cui lo si intende cambia. La nostra apprensione si

rivolge dunque al soggetto non in maniera, potremmo dire, “neutra”, ma sempre in virtù di quei modi di raffigurazione che ne manifestano un determinato aspetto piuttosto che un altro.

Dire, come fa Husserl, che *Bildobjekt* e *Bildsujet* sono i momenti interni ad un unico vissuto strettamente legati in una doppia oggettualità significa, a mio avviso, evidenziarne ancora una volta la coappartenenza reciproca – l'impossibilità di sciogliere l'uno dall'altro. Il soggetto non può che essere inteso nei modi in cui l'oggetto lo rappresenta, ma l'oggetto lo rappresenta a sua volta nei modi in cui si vuole intendere il soggetto. Un ritratto commissionato da un monarca illuminato nel XVIII secolo e una caricatura dello stesso monarca disegnata su un giornale dell'opposizione intendono il medesimo soggetto, eppure in maniera decisamente differente – la resa dipende da quale aspetto del soggetto si voglia intendere.

I termini relativi alla sfera del “volere” intendere un determinato aspetto nel soggetto contengono, a questo punto della trattazione, tutta una serie di problemi che tenterò di sciogliere nel prossimo capitolo; per il momento è importante comprendere l'operazione di ridefinizione dei momenti dell'immagine appena compiuta.

Il *Bildobjekt* è un artefatto che media l'apprensione che abbiamo del *Bildsujet*, e questa mediazione influisce su questa raffigurazione in quanto, del medesimo soggetto, intendiamo un determinato aspetto piuttosto che un altro – come detto in precedenza, non ci riferiamo al soggetto in maniera neutra, ma ne abbiamo, appunto, uno scorcio.

Appropriandoci di questa impostazione, possiamo ora tentare una nuova descrizione fenomenologica dei momenti dell'immagine.

Husserl riconosce la peculiarità dell'immagine in quella figuratività che diventa l'elemento differenziale tra l'immagine e gli altri oggetti percepibili, ma non ne approfondisce la portata: lo scarto rimane un punto d'arrivo e non di partenza. In questo senso, in poche parole, il contenuto di un'immagine sembra essere pura *manifestazione* di un'assenza – quella percettiva – che deve essere colmata – per mezzo di un vissuto, ad esempio, di fantasia.

I limiti di questa impostazione sono stati esposti, credo, in maniera chiara; eppure, sarebbe ingiusto limitare l'analisi alla sua *pars destruens*. Il *Bildobjekt* non è più la semplice apparizione priva di un'esistenza vera e propria, il *Bildsujet* è ben più che il referente inteso pur senza apparire: entrambi i termini vanno ridescritti. Questa ridescrizione non è però possibile se non si allargano le maglie dell'impianto husserliano e si intende l'immagine non più come manifestazione di un'assenza, bensì come dispositivo di *plasmazione* dell'assenza stessa.

L'approccio che sto cercando di proporre non prescinde certo dalla teoria husserliana, ma, anzi, vi si inserisce proprio per tentare di rafforzarne la portata teoretica – il che può implicare, come in questo caso, di doverne ridescrivere i termini. Ossia: o si allargano ancor di più le maglie del concetto di *Bildsujet*, accettandolo non più come referente esterno, bensì come momento intrinseco ed inscindibile dell'immagine; oppure si separano definitivamente l'oggetto e il soggetto, includendo invece all'interno dell'immagine un nuovo momento fenomenologico ancora da chiarire.

Dipanata la necessità di una ridescrizione fenomenologica dei due momenti e del loro rapporto, cercherò di dimostrare l'insostenibilità di entrambe le opzioni precedenti. Per farlo, chiamerò in aiuto un interlocutore il cui pensiero, a mio avviso, dispiega perfettamente quel processo di costituzione dei momenti che devono essere descritti nell'analisi fenomenologica che ci proponiamo.

L'autore di cui ci occuperemo, come detto, sarà Sergej Ejzenštejn; l'obiettivo cui tendiamo rimane quello di scovare nel contrasto come essenza fenomenologica dell'immagine la manifestazione del terreno nel quale l'immagine stessa affonda le proprie radici – quel terreno nel quale i suoi momenti fenomenologici operano e si fondano reciprocamente.

2.3 Ejzenštejn e il ritratto

Passeggiando per la Galleria Tret'jakov a Mosca, Ejzenštejn ammette di aver provato un profondo entusiasmo alla vista del *Ritratto di Marija Ermolova* di Vladimir Serov⁶⁷. D'altronde, la meraviglia e lo stupore sono forse le prime, immediate reazioni quando un'opera d'arte tocca le corde della nostra sensibilità.

È il 1935, ed egli sta scrivendo un trattato che offra una prospettiva più generale della sua concezione del montaggio cinematografico, in risposta agli attacchi di carattere sia teorico del realismo socialista, sia politico delle restrizioni staliniane⁶⁸. Della sua travagliata stesura e del fatto che nella sua versione integrale sia rimasto inedito fino ad una manciata di anni fa ci occuperemo più avanti; in questo sottoparagrafo ci concentreremo invece su un punto specifico della trattazione, e cioè l'analisi che Ejzenštejn fa proprio di quel ritratto che lo aveva tanto colpito alla Galleria Tret'jakov. Un'analisi che non si ferma certo a quell'entusiasmo che lo

⁶⁷ S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, P. Montani (a cura di), Marsilio, Venezia 2023, pp. 102-103.

⁶⁸ Per un approfondimento della questione, rimando al bel saggio che apre il volume: F. Casetti, «L'immagine del montaggio», in *Teoria generale del montaggio*, pp. IX-XXV.

aveva preso nell'immediatezza della fruizione, e che anzi si sviluppa andando alla ricerca della sua origine e delle sue condizioni di possibilità – un'ostensione descrittiva in piena regola⁶⁹.

Marija Nikolaevna Ermolova è stata e rimane una delle più grandi attrici teatrali russe: lodata alacremenente da Stanislavskij – le cui parole lusinghiere sono riportate anche da Ejzenštejn –, le sue Lady Macbeth e Giovanna d'Arco hanno estasiato i salotti intellettuali moscoviti per più di un cinquantennio, fino all'intitolazione a suo nome di un teatro tuttora in funzione nella capitale. Non stupisce, dunque, che Serov abbia sentito il bisogno di dedicarle un quadro così ispirato.

L'attrice, in abiti lunghi e scuri, si staglia su una parete spoglia, in una stanza austera seppur elegante. La collana di perle, gli orecchini e persino qualche ciocca di capelli grigi sono degli inusuali punti chiari che conferiscono una certa luminosità al ritratto; lo spazio è tagliato, ma questa mancanza è parzialmente colmata dallo specchio che, seppur in parte coperto dalla figura, riflette una porzione di soffitto e una colonna fregiata. A prima impressione non possiamo che ammirare la tecnica di Serov, che ci trasmette l'austerità, la potenza – tutta la complessità di un personaggio come sarebbe potuta essere la vera Marija Ermolova.

Non sono però questi i motivi che si celano dietro l'analisi di Ejzenštejn, tantomeno dietro quella del nostro elaborato. Il ritratto è certo quello di Marija Ermolova, così come è evidente che abbia i tratti e le caratteristiche di cui abbiamo brevemente appena parlato: non dobbiamo fermarci a quell'entusiasmo che costituisce la prima impressione, bensì dobbiamo risalirne all'origine. Il che si traduce nell'indagare non cosa questo ritratto sia, ma come lo apprendiamo. Ripetere una domanda più e più volte potrebbe risultare stancante se essa non avesse un'importanza fondamentale per il nostro obiettivo.

Cosa apprendiamo quando guardiamo il ritratto della Ermolova? apprendiamo davvero la famosissima attrice che ha incantato per mezzo secolo i teatri di Mosca? o apprendiamo piuttosto la maestria del tocco di Serov, la sua costruzione dell'ambiente, la delicatezza dei suoi chiaroscuri?

Nessuna delle ultime due domande qui riportate presuppone una risposta univoca, anzi: il punto è proprio che possiamo benissimo rispondere in entrambi i casi affermativamente e rimanere nella medesima situazione di oscurità. L'inscindibilità delle due questioni è così radicale da non permettere che l'analisi dell'una prescinda dall'analisi dell'altra e viceversa:

⁶⁹ Ejzenštejn compie un esame piuttosto specifico del ritratto di Serov, del quale, dunque, allego una riproduzione nell'appendice iconografica al termine dell'elaborato; assieme ad essa saranno presenti anche dei dettagli che torneranno utili al lettore nel corso della lettura del sottoparagrafo. Ogni immagine presente sarà inoltre corredata da un numero al quale, nel momento in cui si renderà necessario ai fini della comprensione dell'indagine ejzenštejniana, si farà riferimento tra parentesi.

una descrizione dei termini è possibile solo nel momento in cui si cessa di indagarli singolarmente, e ci si rivolge a svilupparne l'inestricabile rapporto. Impostata correttamente la questione, possiamo ora soffermarci più rigorosamente sull'analisi ejzenštejniana⁷⁰.

La figura della Ermolova (Figura 1), dicevamo, incontra perpendicolarmente il telaio dello specchio, e così altre due linee – il plinto della parete e il riflesso della modanatura del soffitto – che, se prolungate, tagliano l'attrice in quattro parti, anzi, quattro *inquadrature* distinte eppure indissolubilmente legate. Non dobbiamo dimenticarci che Ejzenštejn è, in prima battuta, un cineasta, e che ogni sua osservazione è da questa formazione profondamente influenzata – proviamo a vedere se questa contaminazione con il pensiero cinematografico possa esserci d'aiuto nella soluzione delle aporie precedentemente riscontrate.

Le quattro inquadrature vengono dunque analizzate nella loro specificità cinematografica, e cioè non solo nel rispetto della loro fruizione da parte di un ipotetico spettatore, quanto più come materiale di una "ripresa" da uno specifico punto di vista. Il pavimento della stanza occupa gran parte della prima inquadratura, tanto da rendere palese la sua natura di «ripresa dall'alto» (Figura 1.1); salendo, il busto della Ermolova, nel suo raccoglimento attorno alle mani giunte, è oggetto invece di una «ripresa di fronte» (Figura 1.2), la quale, tagliata ancora più in alto, all'altezza dello specchio, lascia il posto ad una «ripresa parzialmente dal basso» (Figura 1.3); infine, il viso della grande attrice, stagliandosi energicamente sul soffitto, costituisce una vera e propria «ripresa totalmente dal basso» (Figura 1.4)⁷¹.

Certamente ci si potrebbe chiedere perché, nel commento di un dipinto, si usi una terminologia a prima vista impropria: quello cinematografico non è però un pensiero che viene sovrascritto a quello pittorico, bensì contiene come principi e metodi ampiamente sviluppati – e, direi, portati ad esplicita manifestazione – quegli elementi e quei caratteri che, invece, sottendono i dipinti ad uno stato germinale⁷². Insomma, alla pittura appartiene come palafitta nascosta ciò che nel cinema diviene un muro portante ben esposto – il suo nascondimento, però, non ne inficia in alcun modo l'importanza strutturale.

Torniamo all'Ermolova. Le quattro inquadrature sono parti autonome e allo stesso tempo non-indipendenti del medesimo soggetto: l'accortezza stilistica di Serov è tutt'altro che casuale, ed anzi, collegandole l'una dopo l'altra, Ejzenštejn vi scorge un piano di ripresa unico di 180°.

⁷⁰ Il seguente commento prenderà in esame una porzione ben precisa del testo di Ejzenštejn; ivi, pp. 102-120.

⁷¹ Tutte le citazioni di questo periodo si riferiscono alla medesima pagina; ivi, p. 107. I riferimenti visuali si trovano invece, come detto, nell'appendice iconografica.

⁷² Ivi, p.103.

Osservare il ritratto dell'Ermolova significa praticamente vederla muoversi. Eppure, non ci troviamo qui di fronte ad un'illusione o ad un artificio, poiché non è l'oggetto a muoversi – bensì, l'occhio dello spettatore. La costruzione delle singole inquadrature disegna un percorso lungo il quale la nostra fruizione è accompagnata in virtù di ciò che l'autore vuole mostrarci, di come egli intende l'oggetto che viene raffigurato. Cominciano qui a dipanarsi i dubbi rivolti nel precedente sottoparagrafo al fatto che del soggetto si voglia intendere un particolare aspetto.

C'è, nei confronti del ritratto, un nostro determinato atteggiamento che è a sua volta veicolato – o «predisposto»⁷³ – dall'atteggiamento dell'autore verso ciò che egli tenta di raffigurare: questa predisposizione prende dunque corpo in virtù delle caratteristiche e delle soluzioni stilistiche che più vengono ritenute appropriate. Basterebbero già solo queste poche righe per alimentare il materiale della nostra indagine – che non tarderemo ad approfondire nel prossimo capitolo, nella nuova concezione dell'immagine come veicolo. Per ora, rimaniamo concentrati sul ritratto.

Lo spostamento dell'ipotetico punto di ripresa non è il solo mezzo con il quale veicolare l'atteggiamento dello spettatore – Ejzenštejn ne evidenzia altri due: l'ampliamento dello spazio e la progressiva illuminazione dell'inquadratura. Ma come dovrebbe essere veicolato il nostro atteggiamento? e verso cosa dovrebbe esserlo? Il fatto che queste domande possano presentarsi come separate non significa che siamo autorizzati a scinderle definitivamente. Dunque, ancora una volta, cosa apprendiamo quando guardiamo il ritratto della Ermolova?

Seguendo lo spostamento del punto di ripresa a partire da una visione dall'alto, e scendendo verso uno sguardo totalmente dal basso, abbiamo un'apprensione estremamente specifica della figura rappresentata. Detta più esplicitamente, Ejzenštejn vi riconosce un «inchinarsi», un percorso che viene predisposto per suscitare l'«idea di ammirazione» verso la Ermolova⁷⁴. E ancora: il progressivo e delicato rischiaramento, a mano a mano che si risale al suo viso, non è altro che la magnificenza, l'ispirazione dell'attrice messa su tela, un'intensità luminosa che non cessa di riverberarsi sugli stessi spettatori⁷⁵.

⁷³ «[...] si tratta di un atteggiamento predisposto dall'autore per lo spettatore, e deriva per intero dal personale atteggiamento dell'autore stesso verso l'oggetto»; ivi, p. 108.

⁷⁴ «Credo che se la linea è in grado di esprimere in qualche modo un'idea o un atteggiamento verso qualcosa – ed è così –, la linea dello spostamento del punto di vista [...] corrisponde in pieno a quell'idea di «ammirazione» (quasi un «inchinarsi») che spontaneamente si prova guardando il ritratto dell'Ermolova»; *ibidem*.

⁷⁵ «Questo incremento del grado di luminosità di inquadratura in inquadratura, che si risolve in un unico processo continuativo, si interpreta come un'illuminazione crescente, come un progressivo rischiararsi e animarsi del viso dell'attrice [...]: grazie ad esse l'Ermolova sembra illuminata da un fuoco interiore via via più intenso e dalla luce dell'ispirazione; e l'ispirazione sembra riverberarsi su un pubblico sempre più vasto di ammiratori entusiasti»; ivi, p. 109.

Da una parte l'occhio che guarda, dall'altra la raffigurazione su tela: tutte le componenti dell'immagine rimandano l'una all'altra lungo un'unica, specifica direttrice – quello che l'artista voleva che lo spettatore vedesse nel suo quadro, la predisposizione dell'atteggiamento del fruitore in virtù dell'atteggiamento dell'autore⁷⁶. Questi sono per Ejzenštejn gli elementi del montaggio, che si danno inevitabilmente nella loro successione e che pure condividono una profonda «compresenza»: il montaggio, per il grande cineasta sovietico, è coesistenza di momenti⁷⁷.

Di cosa sia per Ejzenštejn il montaggio, e di quali siano i suoi momenti ed elementi, tratteremo più nello specifico nelle prossime pagine; mi preme qui sottolineare in primo luogo come un confronto con il pensiero cinematografico sia non solo legittimo, bensì fondamentale per comprendere i momenti dell'immagine per come li abbiamo ridefiniti.

Per Husserl, un ritratto è una corrispondenza tra la raffigurazione ed il proprio referente; per Ejzenštejn, il *Ritratto di Marija Ermolova* di Serov è un vero e proprio sguardo dentro la grande attrice teatrale, la sua personalità e la sua dignità. Seppur con le dovute differenze, entrambi pongono alla base delle proprie definizioni quel contrasto che è il carattere essenziale della figuratività. Husserl scova brillantemente nell'immagine un contrasto che le è essenziale, e prosegue nel descriverne i momenti; Ejzenštejn, da grande teorico del cinema, preferisce invece sottolineare quanto indissolubilmente e profondamente questo scarto leghi i propri momenti. Due approcci diversi per guardare al medesimo problema – radicalizzare il confronto fra gli autori, in questo senso, non potrà che alimentarne le sapienti intuizioni.

Inserendo dunque il lessico ejzenštejniano all'interno dell'impianto fenomenologico, potremmo dire che il *Bildobjekt* e il *Bildsujet* lavorano tutti verso un unico, grande fine: la fruizione dell'immagine come apprensione di ciò che l'immagine è predisposta a farci apprendere – non più semplice manifestazione di un'assenza, ma vera plasmazione dell'assenza per presentificare un determinato aspetto di ciò che in essa deve essere inteso. Oggetto e soggetto-immagine svelano così la loro essenza di momenti indissolubilmente intrecciati, proprio quell'apertura costitutiva che Husserl intendeva parlando della doppia oggettualità della coscienza d'immagine.

⁷⁶ «Così si intrecciano in un gioco reciproco l'ammirazione dell'osservatore entusiasta di fronte al quadro e l'attrice ispirata sulla tela»; *ibidem*.

⁷⁷ «Per questo non dobbiamo meravigliarci se le considerazioni che seguono riguarderanno la contemporanea e coerente compresenza su un'unica tela di elementi che, in sostanza, sono fasi successive di un intero processo»; *ivi*, pp. 104-105.

Per ora, mi limito ad una breve ricognizione di quanto esposto. Confrontando Husserl e Ejzenštejn abbiamo tentato di offrire una definizione fenomenologica del ritratto, osservando allo stesso tempo lo sviluppo della ridefinizione operata in precedenza. Il cineasta sovietico è infatti ben consapevole della natura processuale-produttiva del *Bildobjekt* e del carattere proteiforme dell'apprensione del *Bildsujet*, la quale riguarda non il soggetto referente di per sé, quanto piuttosto alcuni degli svariati aspetti nei quali esso può darsi. Di nuovo, da una parte l'oggetto come artefatto, dall'altra il soggetto come scorcio sul referente. I quali, però, non possono che presentarsi in un rapporto indissolubile di doppia oggettualità interna allo stesso vissuto. Torniamo all'esempio che ci ha fatto compagnia nelle ultime pagine.

La Ermolova si presenta nel ritratto di Serov come una donna anziana, austera, imperante nel suo palazzo scarno che sembra illuminarsi solo al suo passaggio. Ma di essa Serov avrebbe potuto mostrare anche il precoce talento dipingendola durante una brillante esibizione in giovane età, oppure la fragilità in un mondo competitivo ed insidioso ritraendola dopo uno spettacolo infausto. Poco importa.

Serov ha consapevolmente scelto di ritrarre la Ermolova in quel modo perché ha voluto, mostrandocene così l'ispirazione per incuterci reverenza. Stesso soggetto referente, stessi mezzi e strumenti tecnici: resa completamente differente. Lungo questa direttrice, dunque, ci apprestiamo ora a svolgere una breve panoramica sul lavoro di Ejzenštejn, al cui centro porremo due punti cruciali: il rapporto tra oggetto e soggetto come scarto, e cosa questo scarto manifesti. Che poi, in sostanza, è sempre la stessa domanda che ci attanaglia da numerose pagine: cosa apprendiamo quando apprendiamo un'immagine?

3. Ejzenštejn e l'immagine

Leggenda narra che, durante le riprese di un suo cortometraggio, Georges Méliès commise un errore: che sia stata una distrazione o un semplice inghippo meccanico, egli inquadrò lo stesso soggetto per due volte sulla stessa pellicola. Ejzenštejn, facendo brevemente riferimento a questo aneddoto, riporta la data del 1894⁷⁸ – sappiamo però per certo che si sbagliava.

Méliès era infatti tra gli spettatori che, il 28 dicembre 1895, presso il Grand Café di Parigi, si videro arrivare un treno in pieno viso uscendo comunque illesi: non si sa se fosse uno dei tanti clienti che fuggirono spaventati, ma – da grande prestigiatore ed illusionista qual era –

⁷⁸ S. M. Ejzenštejn, «L'errore di Georges Méliès», in *Il montaggio*, P. Montani (a cura di), Marsilio, Venezia 1992, pp. 71-74.

capì subito le potenzialità del cinematografo. In realtà, si potrebbe dire che ci arrivò molto prima dei suoi stessi inventori se si pensa che ne chiese un esemplare ai fratelli Lumière per poterlo usare nei suoi spettacoli, e si vide rigettata la richiesta. Tutt'altro che domo, scelse di farsene costruire uno per conto proprio, e lo brevettò da sé come *Kinetograph*, nell'aprile 1896 – ma questa è un'altra storia⁷⁹.

Ejzenštejn sbaglia, ma non è questo l'errore che dà il titolo al suo saggio del 1933⁸⁰, né tantomeno l'errore cui vuole fare riferimento questo elaborato. L'errore di Méliès è stato infatti quello di interrompere la fluidità con la quale si sarebbe dovuto osservare sulla pellicola il movimento dell'attore, quello, in sostanza, di svelare un artificio – la colpa peggiore per un illusionista. Eppure, di questo errore il cinema si è appropriato, rendendolo di fatto il proprio peculiare mezzo espressivo.

Non è casuale la vena ironica che pervade tutto il breve saggio: l'errore è tale se si rimane ancorati al fatto che il cinema debba in qualche modo replicare l'esperienza umana in senso percettivo. Prima del 1933, e in parte ancora in questo saggio, Ejzenštejn pensa ancora che il fenomeno originario del cinema abbia il proprio fondamento nella struttura del nostro comune senso di percezione. L'ivi citato «principio di sovrapposizione»⁸¹ non è altro che la correzione che la nostra coscienza opera per colmare la parzialità delle impressioni che riceve⁸². Ma nella stessa pagina Ejzenštejn inserisce anche una nota: «L'esperienza ha dimostrato che il processo di percezione del movimento cinematografico è un processo essenzialmente psicologico».

Basterebbe questo, credo, per legittimare un confronto del cineasta sovietico con il pensiero husserliano sull'immagine. In ogni caso, questa nota basta certamente a giustificare la nostra scelta di prendere in esame la produzione più matura di Ejzenštejn, in cui cioè egli riconosce che l'egemonia del montaggio di cui si è fatto foriero è da intendere solo in senso pedagogico: essa occupa in realtà un posto ben più radicale nell'arte – cinematografica e non solo⁸³. Il montaggio non è uno dei tanti mezzi espressivi del cinema tanto quanto non è una sorta di

⁷⁹ A. Costa, *Viaggio sulla luna. Voyage dans la lune (Georges Méliès, 1902)*, Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 9.

⁸⁰ Ejzenštejn, «L'errore di Georges Méliès», p. 74.

⁸¹ Ivi, p. 71.

⁸² «Aggiungiamo inoltre che il fenomeno cinematografico di base – la percezione del movimento delle immagini sullo schermo – si fonda proprio sulla sovrapposizione di due successive fasi immobili di un movimento nella coscienza dello spettatore»; ivi, p. 73.

⁸³ «Non voglio sostenere l'«egemonia» del montaggio. È passato il tempo in cui, a fini pedagogici ed educativi, bisognava concedersi qualche eccesso tattico e polemico per raggiungere la piena affermazione del montaggio come mezzo espressivo del cinema»; S. Ejzenštejn, ««Eh!» La purezza del linguaggio cinematografico», in *Il montaggio*, p. 78.

vademecum per la costruzione formale delle singole inquadrature⁸⁴: esso, in sostanza, cessa di essere un semplice principio regolativo e compositivo per divenire principio costitutivo⁸⁵.

Il saggio da cui abbiamo tratto le ultime citazioni – «Eh!» *La purezza del linguaggio cinematografico* – venne pubblicato nell'aprile 1934; la passeggiata alla Galleria Tret'jakov di cui abbiamo già parlato ha luogo l'anno dopo. Ejzenštejn non vide mai pubblicata integralmente quell'opera cui iniziò a pensare già nel 1935, e cui lavorò duramente fin dal giugno 1937: conosciuto ai più come *Montaž 1938* in una sua versione ristretta – e riscritta dallo stesso autore tra il marzo e il maggio 1938⁸⁶ –, quello che conosciamo oggi nella traduzione italiana come *Teoria generale del montaggio* è la versione integrale del saggio che offre la più completa panoramica sull'intera produzione ejzenštejniana. Una vera e propria ricognizione, punto di arrivo di un percorso che è allo stesso tempo punto di inizio concettuale, che ci invita a rileggere il suo *corpus* edito e a ripensare tutto ciò che credevamo di saperne.

Dispiace non poter fornire un resoconto esauriente del denso saggio di Ejzenštejn, ma necessità espositiva e limitatezza di competenze non ce lo permettono; cercherò per questo motivo di operare una lettura che sia in grado di cogliere i punti cruciali del pensiero ejzenštejniano e che ci guidi attraverso di essi, fornendoci allo stesso tempo gli elementi per sciogliere quei nodi interni alla filosofia dell'immagine di Husserl. Un'indagine orientata lungo un asse specifico più che un semplice paragone, una ricerca che si riveli utile per illuminare tutte le infide oscurità che abbiamo scovato tra i vissuti intellettivi apparentemente più semplici.

In poche parole, una vera e propria interpretazione – possibile solo nella misura in cui l'*interprēs* rimanga un mediatore, qualcosa che sia comune ad entrambi i termini e che in tal modo permetta che tra di essi avvenga una negoziazione. Un'interpretazione possibile, cioè, perché Husserl e Ejzenštejn, in fondo, parlano della stessa cosa.

3.1 Il Montaggio: la rappresentazione, l'immagine

Il montaggio – che esso preveda l'uso di pellicola e colla o semplicemente la pressione su dei tasti del computer – è una pratica, ma il fatto che esso sia effettivamente una pratica riposa su qualcosa di più profondo. Il montaggio ha come propria condizione di possibilità un principio che lo supporta – e di questo Ejzenštejn è pienamente convinto. Forse per sottolinearne lo stretto legame, o forse solo per la mancanza di parole adeguate, egli scambia solamente una lettera

⁸⁴ «Per coloro che non sanno niente di composizione, il montaggio è una sintassi per la giusta costruzione di ogni singolo frammento di film»; ivi, p. 77.

⁸⁵ Casetti, «L'immagine del montaggio», p. XVI.

⁸⁶ Ejzenštejn, «Montaggio 1938», in *Il montaggio*, p. 126.

minuscola con una maiuscola: la tecnica del montaggio ha il proprio fondamento nel principio del «Montaggio»⁸⁷. Il principio viene nominato, e distinto esplicitamente dalla sua componente più eminentemente tecnica, solo nelle ultime battute del saggio – precisamente, in una pagina molto densa sulla quale torneremo in seguito. Ciò accade, in fondo, perché è proprio questo il fulcro dell'opera, il suo nodo centrale, tanto problematico quanto evidente – uno scoglio da superare tanto impervio quanto stabile.

Quello che nella prima parte della carriera artistica di Ejzenštejn veniva denominato montaggio delle attrazioni aveva un'origine espressamente teatrale: l'articolo nel quale egli lo definiva in maniera programmatica consisteva in una manciata di pagine redatte in un solo giorno – il 20 maggio 1923 – in occasione del suo primo impegno registico, al teatro del Prolektul't di Mosca⁸⁸. Qui il montaggio era ancora il procedimento mediante il quale ciò che accadeva veniva messo in scena seguendo un preciso orientamento dato dal tema che si voleva dispiegare – in cui l'azione diveniva, appunto, attrazione⁸⁹. Ejzenštejn ricorderà che l'attrazione, poco dopo, si evolse per lui come veicolo di concetti più che di emozioni⁹⁰, ma non si fermò a questo. Vale la pena porre una sua citazione in calce: «difficile e nuovo era il momento della rifusione <immediata> dell'idea di un sistema d'immagini visive, a cui si attribuiva la capacità di ottenere, mediante determinate combinazioni (montaggio), quest'effetto <magico>»⁹¹.

Il montaggio è una tecnica di combinazione degli elementi dell'immagine in funzione dell'ottenimento di un determinato effetto – emotivo, intellettuale, ecc. – che va oltre l'immagine nella quale i suoi elementi si mostrano. È già qui in germe, cioè, quel tema che accompagnerà il lavoro ejzenštejniano della maturità – l'indagine sulla possibilità di rappresentare l'irrappresentabile, di dire l'indicibile, al centro dei saggi de *La natura non*

⁸⁷ Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, p. 412,

⁸⁸ Ejzenštejn, «Il montaggio delle attrazioni», in *Il montaggio*, p. 223.

⁸⁹ «Il nostro metodo modifica radicalmente i principi di costruzione della <struttura efficiente> (lo spettacolo nel suo complesso): al posto del <riflesso> statico dell'evento dato, richiesto dal tema, e della possibilità di risolverlo unicamente attraverso le azioni logicamente legate a quell'evento, si avanza un nuovo procedimento: il libero montaggio di azioni (attrazioni) arbitrariamente scelte e autonome (anche al di fuori della composizione data e dell'ambientazione narrativa della scena e dei personaggi) ma dotate di un preciso orientamento verso un determinato effetto tematico finale: ecco il montaggio delle attrazioni»; ivi, p. 221.

⁹⁰ «È quindi possibile trasporre immediatamente sullo schermo i concetti astratti, le tesi formulate logicamente, i fenomeni intellettuali e non solo quelli emotivi [...]. Se infatti è possibile un <montaggio di attrazioni> efficace sul piano emotivo [...], non è meno concepibile un'attrazione intellettuale»; Ejzenštejn, *Memorie*, p. 34.

⁹¹ Ivi, p. 35.

*indifferente*⁹². Ma quest'effetto è anche magico, cioè al di là di ciò che può essere logicamente accettato dal pensiero.

Stiamo forse forzando un po' i termini, ma è pur vero che il montaggio opera sugli elementi dell'immagine, e così facendo ne orienta la lettura in modo da far sorgere un determinato effetto che non si esaurisca nella vividezza emotiva e nell'astrattezza concettuale. L'effetto è magico, l'operazione è combinatoria – o meglio, come diventerà più avanti, compositiva. Perché nel saggio del 1937 la combinazione è già composizione, gli elementi non sono più combinati ma composti, cioè posti assieme in un inscindibile e indissolubile rimando. Essi diventano i momenti interni di un rapporto, appunto, di Montaggio.

Un'indagine del Montaggio non può dunque prescindere dall'analisi dei suoi momenti costitutivi – e di questo Ejzenštejn è ben consapevole. L'introduzione stessa – anzi, l'abbozzo introduttivo – mette subito in rilievo le direttrici lungo le quali il saggio sarà orientato, e cioè l'indagine delle leggi di composizione di un'opera d'arte alla luce della «inseparabile unità» che di questo principio sottende ogni espressione. Da una parte, l'indagine della «rappresentazione» del fenomeno e della sua «immagine», dall'altra un'analisi dell'inestricabile necessità di questo legame⁹³. La tripartizione del saggio non deve ingannare: il principio analizzato rimane essenziale ed essenzialmente lo stesso, sia che si tratti di dipinti che di cinema muto o sonoro – a cambiare sono solo i modi in cui esso si effettua, gli esempi con cui viene esplicitato. Muoviamoci in questa direzione.

Di un esempio – il ritratto della Ermolova – abbiamo già trattato in precedenza; rivolgiamoci ora a qualcosa di apparentemente più semplice. Quando si nomina una barricata, ci viene subito in mente qualcosa⁹⁴. Se volessi trasporre ciò che ci viene in mente in un disegno, dovrei raffigurare una barricata su un foglio. Ma il fatto che io voglia trasporvi qualcosa implica necessariamente che io debba mettere in rilievo nel disegno quei dettagli e quei particolari che sono più adatti a veicolare ciò che io ho pensato e che voglio trasporre. Il disegno, con i suoi momenti interni, diventa in questo senso veicolo. Ciò che sottende la barricata – dice Ejzenštejn

⁹² Casetti, «L'immagine del montaggio», p. XXII.

⁹³ «Un'opera [...] deve organizzare l'espressione del fenomeno mediante due componenti integrate in un'inseparabile unità: la rappresentazione (*izobraženie*) del fenomeno e la sua immagine (*obobščenie*) del fenomeno nella sua essenza. Esse sono inseparabili nella loro unità non solo come presenza, ma anche come apparizione e conversione dell'una nell'altra»; Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, p. 6.

⁹⁴ Ejzenštejn si porta dietro l'esempio della barricata per tutto il saggio, ma vi dedica un paragrafo specifico nella prima parte; ivi, pp. 27-41.

– è l’idea di un conflitto, di uno scontro, ma non ogni rappresentazione di una barricata è in grado di portare a manifestazione alla stessa maniera l’idea sottostante.

Questo non implica che le barricate costruite dai combattenti nella Russia zarista durante la Rivoluzione d’Ottobre siano essenzialmente diverse dalle barricate di fortuna edificate per strada, con materiali di circostanza, da bambini che si lanciano palle di neve; anzi, proprio il contrario. Tra le due sorge una differenza che manifesta una radicale comunanza: il fatto che queste due scene possano racchiudere in sé l’idea della barricata – ciò che Ejzenštejn definisce, appunto, la sua immagine.

Abbiamo qui ben delineato cosa Ejzenštejn intenda per i momenti dell’immagine: la rappresentazione è il fenomeno per come esso si presenta nelle sue apparizioni determinate, l’immagine è la generalizzazione del fenomeno, l’essenza che ne sottende tutte le apparizioni possibili. Una definizione così astratta potrebbe complicarne l’afferramento, ed è per questo che gli esempi ejzenštejniani risultano così strutturali per la trattazione.

Una barricata può essere rappresentata in tanti modi di fatto equivalenti – è solo a questo livello che vige la legge della «verosimiglianza», per la quale la rappresentazione deve in qualche modo conformarsi al «modo d’essere quotidiano delle cose»⁹⁵. Ma la rappresentazione deve sempre mantenere un carattere di apertura all’eventuale generalizzazione che vuole mostrarne l’essenza, o comunque un particolare modo d’essere.

Questo è il carattere metaforico della composizione, mediante il quale ad essere messa in scena è una metafora, cioè una traslazione del significato di ciò che viene rappresentato alla sua dimensione originaria, un ritorno dal tradotto al non-tradotto. La metafora ejzenštejniana, cioè, non appare come il passaggio dal senso non-traslato al senso traslato, ma esattamente il contrario: è un processo di attualizzazione che dalla e tramite la rappresentazione risale all’immagine, appunto, generalizzata⁹⁶. Il montaggio è metaforico perché attualizza – incarna – l’essenza, il senso di ciò che si vuole rappresentare, e lo mette in immagine – lo trasporta fino all’apprensione.

La complessità dell’argomento è evidente, eppure sarebbe riduttivo soffermarsi esclusivamente su questi punti – il saggio di Ejzenštejn è molto di più. Esso non è un’indagine della rappresentazione e dell’immagine come momenti dell’opera d’arte, tutt’altro: questi sono

⁹⁵ Ivi, pp. 20-21.

⁹⁶ «Così, il movimento lineare e la distribuzione spaziale della messa in scena si sono rivelati una metafora «riattualizzata» (*obraščennaja*). Il processo della messa in forma scenica è risultato dunque consistere in ciò: che il significato del contenuto psicologico della scena, tradotto nella messa in scena, torna indietro dal senso traslato a un senso non traslato, primario, originario»; ivi, pp. 22-23.

solo il punto di partenza per affrontare il tema davvero cruciale, quel Montaggio, appunto, che in quanto principio non può essere dato se non in questi momenti, e che pure se ne pone a fondamento. Per affrontare, in pratica, non la rappresentazione o l'immagine, ma la «rappresentazionalità» e l'«immaginità»⁹⁷, l'essere-rappresentazione della rappresentazione e l'essere-immagine dell'immagine.

Che cosa renda tale una rappresentazione è un problema che, come anticipato, nel nostro elaborato viene affrontato brevemente e in maniera incidentale. La verosimiglianza di cui abbiamo parlato in precedenza ne è stavolta a fondamento, poiché una rappresentazione deve mettere in scena uno dei tanti possibili modi in cui il fenomeno può darsi – essere in questo senso realistica. Dispiace non poter approfondire abbastanza l'argomento, ma mi limito a segnalare un curioso episodio che credo descriva perfettamente ciò che intende Ejzenštejn.

Durante la preproduzione del film *Il vecchio e il nuovo*, alla ricerca di dettagli per rimarcare il tema – che egli descrive come la tendenza alla proprietà privata nella vecchia classe contadina sovietica –, egli si imbatté in una situazione grottesca nel governatorato di Penza, dove i contadini, nel tentativo di spartirsi in modo equo i proventi del proprio lavoro, segavano letteralmente a metà ogni trave di legno che riuscivano a recuperare. Questo episodio, una volta girato e inserito nel film, ricorda Ejzenštejn, fu paradossalmente criticato proprio perché il pubblico lo ritenne incredibile, e dunque falso: il problema, in quel caso, era esattamente quello di aver girato un episodio che, seppur vero, aveva perso quasi del tutto la propria «tipicità»⁹⁸.

Questo *excursus* ci ha mostrato cosa si debba intendere per rappresentazionalità, ma ci ha messo anche di fronte ad un altro problema, per certi versi più complesso: rappresentare un fenomeno significa infatti metterne in scena la struttura sempre comune – Ejzenštejn parla anche di «schema» e «ossatura»⁹⁹. La rappresentazione del fenomeno deve cioè essere essenzialmente generalizzabile – aperta ad ogni sua possibile manifestazione. Procediamo con ordine.

La barricata deve essere rappresentata come una barricata, e non come un semplice muro o una trincea – pena perdere la sua stessa essenza di barricata. Questa singola barricata deve contenere in sé il tratto comune di ogni tipo di barricata, e allo stesso tempo deve essere una determinata barricata. Senza questa determinazione – senza una rappresentazione a darle corpo – l'idea non potrebbe nemmeno essere riconoscibile: l'idea alla base della barricata, quella del

⁹⁷ Ivi, p. 8.

⁹⁸ Ivi, p. 207.

⁹⁹ Rispettivamente, ivi, p. 23 e p. 57.

conflitto, potrebbe benissimo essere generalizzata con una normalissima linea spezzettata e discontinua, eppure nessuno vi vedrebbe una barricata¹⁰⁰. Non è certo un caso che Ejzenštejn citi questa specifica frase di Goethe già nella prefazione: «meine Tendenz ist die Verkörperung der Ideen», le idee devono necessariamente ricevere un'incorporazione¹⁰¹.

Rappresentazione e immagine sono due momenti che, seppur affrontati distintamente, non possono non darsi che come un'indistricabile unità. L'indagine ejzenštejniana sulle loro condizioni di possibilità – sulla rappresentazionalità e sull'immaginità – ha svelato la loro unità come un rapporto di generalizzazione di carattere metaforico. Ma questo rapporto non è un semplice passaggio unilaterale: rappresentazione e immagine non sono risultati acquisiti, punti statici a sé stanti. Essi, dice Ejzenštejn, sono sempre prodotti di un processo – dinamico, sempre in corso, mai davvero concluso¹⁰².

Insomma, nell'opera d'arte – nel caso più specifico, nella pittura o nel cinema – sono presenti dei momenti distinti ma non divisi in un rapporto di contrasto, uno scarto che è a sua volta manifestazione di una radicale comunanza.

Mi sembra giusto recuperare qui l'analisi dell'immagine precedentemente affrontata nel pensiero husserliano: rappresentazione e immagine stanno tra loro in una connessione essenziale che rimanda inevitabilmente a quella che abbiamo riscontrato tra *Bildobjekt* e *Bildsujet* – sebbene la diversità degli approcci alla materia non permetta, credo, una così semplice identificazione dei termini.

Preso atto delle differenti prospettive dei due autori come delle loro affinità, possiamo ora radicalizzare la nostra analisi per cercare di scovare se le aporie sollevate da Husserl possano essere sciolte alla luce del suo confronto con Ejzenštejn. Se, cioè, sia possibile aprire un'altra via su quello che, a mio avviso, rimane il medesimo problema.

Per Husserl si tratta dei vari modi di raffigurazione in cui l'oggetto dell'immagine può riferirsi al suo soggetto; per Ejzenštejn si parla del processo di composizione dei momenti dell'immagine in direzione di una generalizzazione di carattere metaforico. Rivolghiamoci

¹⁰⁰ «È appena il caso di far osservare che sarebbe caratterizzato dalla stessa incompletezza anche un disegno che, abolendo la parte figurativa, volesse limitarsi alla sola generalizzazione dell'immagine. Avremmo allora una figura che potrebbe rappresentare... qualsiasi cosa»; ivi, p. 31.

¹⁰¹ Ivi, p. 4.

¹⁰² «[...] si tratta però di un risultato che in qualche modo trattiene un complesso di tratti dinamici (metaforici) *potenziali* pronti a esplodere. È un tipo di immobilità che non è una stasi, ma la vetta più alta della dinamica. Ed è potenzialmente dinamica nel senso che in essa, come lampi, balenano i singoli elementi che la compongono, ognuno dei quali può trasformarsi nell'unico fulmine della metafora»; ivi, p. 48.

dunque, in queste pagine, a come questa generalizzazione operi nella concretezza dell'immagine: abbiamo definito i suoi momenti, tentiamone adesso una descrizione.

3.2 La linea di composizione, il movimento

La problematicità del termine «generalizzazione» è attestata già dal fatto che Ejzenštejn ponga questo concetto come nucleo del saggio in esame, e che poi lo abbandoni in maniera quasi definitiva nella sua produzione successiva¹⁰³. L'importanza di questo processo sta nel sottolineare l'essenziale distinzione tra rappresentazione e immagine, momenti appartenenti a sfere diverse che trovano una connessione radicale nel loro reciproco rimandarsi. La rappresentazione – «l'oggetto» – non si esaurisce in sé, e mostrandosi rimanda al di là di sé, ad un'immagine – «il senso dell'oggetto» – che ne catturi l'essenza¹⁰⁴. È proprio qui che si inserisce la generalizzazione, operazione sullo scarto e tentativo di colmarlo.

Generalizzare significa trasportare poiché il carattere metaforico possiede una sua intrinseca duplicità. Innanzitutto, il fenomeno concreto viene epurato da tutte le sue determinazioni; dunque, ciò che in esso rimane, in quanto sua essenza generalizzabile, viene messo figurativamente in scena nella maniera più adeguata a veicolarlo: da un lato si scarnifica il fenomeno fino alla sua ossatura, dall'altro questo scheletro viene rimpolpato con nuova carne – lo si incorpora. È proprio questo nuovo corpo ad essere una riattualizzazione, il punto d'arrivo di un processo che ha però qui la sua stessa condizione di possibilità, il suo punto d'origine. La metafora, cioè, è riattualizzata perché ad essere messo in scena è l'oggetto come possibilità di sé stesso, possibilità di risalire solo attraverso la sua “figura” alla sua stessa origine – al suo senso originario.

Il processo di generalizzazione potrebbe dunque essere definito come l'attuazione di una duplicità di piani che nel loro contrasto colgono la possibilità di ritornare indietro al proprio senso non-traslato. Ottenuto ciò, possiamo procedere con il tentativo della sua descrizione.

Ejzenštejn ci ricorda infatti che i momenti del processo non possono che apparire nel loro stesso percorso di formazione – sono momenti tutt'altro che statici. Ma, guardando un'immagine, noi vediamo innegabilmente il suo contenuto – vedendo il disegno di una barricata, io posso benissimo dire di vedere la barricata che vi è disegnata. Spero che gli stretti e complessi vicoli in cui ci ha condotti l'analisi ejzenštejniana non ci abbiano fatto perdere di vista la domanda fondamentale – il filo conduttore della nostra indagine, ciò che ci permette di

¹⁰³ Come ricorda in nota il curatore dell'edizione Pietro Montani; *ivi*, p. 419.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 42.

mantenervi un approccio fenomenologico: che cosa apprendiamo quando guardiamo un'immagine?

Nell'opera si mostra l'inscindibile unità di rappresentazione e immagine, anzi, tanto più quest'opera è studiata e riuscita, altrettanto bene essa riuscirà a rendere conto di questa connessione essenziale tra i suoi momenti. Il punto è che una descrizione fenomenologica dell'immagine deve tenere saldo il fatto che in essa si mostrano tanto i risultati quanto il processo stesso del loro farsi. Apprendere un'immagine è per Ejzenštejn, innanzitutto e primariamente, coglierne il senso originario, ciò che con essa si vuole dire tramite ciò che con essa si può dire. Ma questa apprensione non è mai coglimento dell'elemento singolo. Aiutiamoci a sciogliere la questione con le parole di Husserl.

Guardando un'immagine, vi riconosciamo due momenti tanto irriducibili quanto inseparabili: da una parte, il *Bildobjekt* come artefatto appositamente prodotto; dall'altra, il *Bildsujet* come scorcio sul referente dell'immagine. Pur nella loro ben precisa definizione, questi momenti non si esauriranno mai negli elementi compositivi dell'immagine, che ne costituiscono casomai delle incarnazioni¹⁰⁵. Il che significa – sia per Husserl che per Ejzenštejn – che l'apprensione di un'immagine può certo essere rivolta sia all'un momento che all'altro, senza però che il momento cui non ci si rivolge sparisca mai del tutto. Ossia: l'apprensione è non tanto dei singoli momenti – sui quali possiamo al massimo concentrarci –, quanto più della loro indistricabile unità; Husserl e Ejzenštejn, anche in questo frangente, dimostrano non pochi punti in comune. Resta però ancora da capire in che modo questi punti comuni si diano.

La ridefinizione dei termini operata in questo capitolo ha scovato delle aporie nell'impianto della coscienza d'immagine, mettendoci di fronte ad una scelta complessa: estendere il *Bildsujet*, o inserire un nuovo momento nel rapporto. Nessuna di queste opzioni, a mio avviso, risulta convincente. Rimanendo saldi in un approccio fenomenologico, e con la preoccupazione di salvaguardare l'impianto husserliano, credo che questi problemi possano trovare una soluzione grazie ad Ejzenštejn, il quale – un po' per interessi di ricerca, un po' per la deformazione eminentemente pratica della sua produzione – definisce il rapporto tra i momenti dell'immagine come un processo di generalizzazione. Resta dunque da capire se questo processo possa effettivamente mostrarsi nell'immagine, e come possa farlo.

¹⁰⁵ Ejzenštejn è molto conciso a riguardo: «È chiaro che il ruolo della *rappresentazione* e quello dell'*immagine* (generalizzazione) nella pittura possono tranquillamente scambiarsi di posto»; ivi, p. 37.

Il Montaggio è un principio costitutivo che sottende ogni arte, anche se la forma in cui questo principio trova il suo più esplicito dispiegamento è certo il cinema. Per dimostrarne l'onnipresenza, Ejzenštejn tocca tantissimi piani – da quello antropologico e architettonico, fino alle pratiche di preghiera di Ignazio di Loyola –, ma nella prima parte del saggio si concentra sulla pittura – sul cosiddetto «cinema della ripresa da un unico punto». Qui, il ruolo del montaggio – l'espressione del Montaggio – è giocato dalla «distribuzione» degli elementi e dal «profilo» generalizzato: egli definisce il montaggio dell'arte pittorica come «composizione plastica»¹⁰⁶.

È proprio questa componente di plasticità ad interessarci, principalmente in virtù del suo carattere “πλαστικός”, “modellabile”. Non mi sembra così azzardato affermare, a questo punto, che anche per Ejzenštejn l'immagine è dispositivo di plasmazione di un'assenza, ma egli ci dice di più: l'assenza è infatti plasmata da quel processo di generalizzazione che si attua nella distribuzione e nel profilo generalizzato. E, a loro volta, la distribuzione e il profilo non sono altro che due tra quei tanti modi attraverso i quali è possibile raffigurare un soggetto di cui parlava Husserl – due modi, cioè, che riposano su un'essenziale connessione.

Ejzenštejn approfondisce ancora la sua intuizione; proviamo a farlo anche noi, utilizzando i termini husserliani. Il *Bildobjekt* è un artefatto, un prodotto artistico che, per sua stessa essenza, viene plasmato da uno o più autori. Ma ciò significa che esso reca con sé l'impronta di chi l'ha prodotto – come si direbbe oggi, il marchio o la firma dell'artista. Nei termini ejzenštejniani, la generalizzazione è sempre di qualcuno, cioè ha sempre come proprio motore l'atteggiamento di chi la compie – un elemento di montaggio già di per sé¹⁰⁷. Ossia: un'immagine, per il solo fatto di essere tale, è in ogni caso costitutivamente montata. L'oggetto è un prodotto che rappresenta un soggetto, il soggetto è lo scorcio che si dà sul referente: ma dietro questo processo c'è ovviamente un autore che ha voluto cogliere questo o quel tratto del referente, e rappresentarlo adeguatamente nell'oggetto per veicolare nella maniera più efficace possibile il particolare modo in cui voleva che il soggetto venisse inteso.

¹⁰⁶ «Nella composizione plastica a giocare il «ruolo» del montaggio sarà la combinazione della generalizzazione compositiva secondo la rappresentazione con la rappresentazione stessa, cioè l'adeguata «distribuzione» (*sorazmeščenie*) della composizione e il «profilo» generalizzato della rappresentazione»; ivi, pp. 6-7.

¹⁰⁷ «Abbiamo detto che la generalizzazione è il prodotto di un atteggiamento elaborato dalla coscienza che non coincide con la riproduzione immediata dell'oggetto. E abbiamo riportato a questa funzione non gli oggetti, ma la distribuzione degli oggetti. (E non è forse questa già una precisa anticipazione del montaggio, che consiste, appunto, nella distribuzione dei singoli componenti dell'evento in base all'*atteggiamento* nei suoi confronti piuttosto che in base alle varie situazioni ed elementi che lo costituiscono?)»; ivi, p. 43.

Ciò significa che il processo generalizzante è, più o meno efficacemente, sempre all'opera: la necessità di indagarne la manifestazione comprende tutte le immagini possibili – e di tutte queste la generalizzazione deve tenere traccia. Come detto, gli esempi forniti da Ejzenštejn sono diversi e di diversa estrazione: egli si rivolge alla pratica attoriale come alla costruzione di edifici, ma è interessato a ciò che in essi vi è di comune, e non alle loro specifiche peculiarità¹⁰⁸.

Ad essere sempre messa in scena in un dipinto è l'azione, ciò che per Ejzenštejn deve diventare un'attrazione. Ma questo passaggio può compiersi solo se si opera una riduzione dell'azione alla sua essenza, e la si riattualizza dandole un nuovo corpo. Questo compito riattualizzante, che può esplicarsi come profilo, distribuzione e in vari altri modi, viene assunto dalla «linea compositiva», quella linea che conferisce al dipinto o all'inquadratura tutto il suo significato – e dunque, la sua costitutiva apertura alla sfera del senso¹⁰⁹.

L'esempio più chiaro di cosa si debba intendere per “linea” è quello della pittura cinese, in cui il tratto è la diretta riproposizione dell'atteggiamento dell'autore nei confronti del soggetto raffigurato¹¹⁰, ma i casi riportati sono molteplici. Come quello dell'attore, che deve portare in scena un personaggio, ed esplicitare in virtù delle sue azioni un suo determinato carattere, il quale a sua volta deve contenere in sé tutti i possibili caratteri del personaggio e contemporaneamente operarne una selezione. In fondo, la linea non è altro che questo, una selezione – a prescindere che si dispieghi come un profilo o un taglio¹¹¹. Ma al di là di tutti gli esempi e di tutti i modi in cui la linea possa presentarsi, visto il tema di cui ci stiamo occupando, rimaniamo al suo significato più stretto – alla sua natura letterale di linea compositiva.

Un autore che, volendo utilizzare il linguaggio cinematografico, volesse mettere in scena una barricata per dare agli spettatori un'impressione di pericolo, dovrebbe farlo in un determinato modo. Probabilmente, se il soggetto fosse raffigurato in un semplice primo piano, o in un particolare dettaglio, non susciterebbe in noi l'idea del conflitto che l'autore voleva dare – veicolerebbe forse un'altra idea, ma non quella che si sarebbe voluta veicolare, ciò cui si sarebbe voluto che il soggetto rimandasse. O, quantomeno, non la susciterebbe altrettanto bene di quanto farebbe una composizione in campo totale, magari da un punto di vista leggermente

¹⁰⁸ «Ciò che mi attrae di più non è l'originalità, ma l'universalità delle tesi esposte»; ivi, p. 10.

¹⁰⁹ La prima occorrenza del termine si trova: ivi, p. 75. La descrizione delle sue funzioni è invece ancora prima, quando Ejzenštejn la definisce semplicemente come «linea»; ivi, p. 17.

¹¹⁰ In particolare, viene nominato Mi-Fei, pittore della cosiddetta “scuola Meridionale” cinese a cavallo tra XI e XII secolo; ivi, pp. 46-47. L'unica peculiarità della pittura cinese è quella di lasciare alla natura stessa – il soggetto raffigurato principalmente – il ruolo di “mediatore” tra rappresentazione e generalizzazione, ma non credo che questo infici in qualche modo sul nostro ragionamento.

¹¹¹ «Si tratta comunque di una scelta. Di un <profilare> qualcosa rispetto a tutto il resto»; ivi, p. 17.

rialzato e inclinato. Non perché un campo totale sia migliore di un primo piano, ma perché esso sarebbe un veicolo più efficace per l'idea del soggetto che si vuole trasportare. E quel tipo di composizione è effettivamente una composizione migliore per supportare la metafora che si vuole riattualizzare. Tutto questo – il punto di vista inclinato, il tratto, la linea zigzagante lungo la quale si snoda la barricata – è la linea compositiva, plasmazione dell'assenza, esplicitazione del significato e traslazione del senso.

L'angolo di osservazione che sembra ruotare, la figura che sembra slanciarsi, il viso che improvvisamente si illumina: il ritratto della Ermolova suscita quel rispetto e quell'ammirazione che ad una tale attrice sono dovuti perché l'autore ha scelto di raffigurarla in un determinato modo che veicoli questa determinata idea. Eppure, come detto, gli intenti di Ejzenštejn sono tutt'altro che didascalici o pedagogici: questo saggio non è un manuale per comporre una buona inquadratura, bensì un'indagine sulla possibilità di operare questa composizione, e di apprenderla.

La linea compositiva si dà nell'opera e ci apre al suo senso non-traslato, ma per farlo necessita di tornare indietro alla propria origine – più indietro anche rispetto alla nostra stessa fruizione¹¹². Ejzenštejn parla di estetica perché è interessato all'espressività dell'uomo, ma dice chiaramente che ciò che sottende questa espressività affonda le proprie radici ben più in profondità – nelle stesse leggi coscienziali¹¹³. La linea di composizione è la “porzione” percepibile di un problema più complesso.

Dal punto di vista fenomenologico non possiamo certo dire che, guardando un'immagine, ne apprendiamo la linea compositiva – essa gioca il ruolo del Montaggio, ma ne è sempre solo l'espressione, per quanto primaria. Osserviamo il ritratto della Ermolova e apprendiamo la magnificenza e l'austerità, non la composizione dei singoli elementi – almeno, non nell'immediatezza. Della barricata apprezziamo il sentore di pericolo che ci incute, ma non notiamo subito che questa reazione potrebbe essere dovuta all'inclinazione con la quale è stata disegnata.

¹¹² Più chiari di così non si poteva essere: «Al primo livello, quello della singola inquadratura, si tratterà di operare sulla dislocazione delle varie componenti del quadro, in modo da far emergere una linea compositiva capace di rivelare il significato di quanto è raffigurato [...]. In pratica, la linea compositiva [...] dà il senso di un'inquadratura [...]»; Casetti, «L'immagine del montaggio», pp. XIX-XX.

¹¹³ «Ma qui non ci interessa tanto un quadro generale della coscienza umana, quanto quella parte che si manifesta nell'espressività dell'uomo»; Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, p. 50.

La linea di composizione è quel montaggio che sarà poi la concatenazione delle inquadrature nel cinema muto, e l'armonia polifonica nel cinema sonoro¹¹⁴, ma il principio del Montaggio ha una sua più radicale originarietà. È per questo che Ejzenštejn lo definisce *Urphänomen* – non solo cinematografico, anzi: analizzare il cinema significa riconoscere ad ogni secondo 24 fotogrammi che si susseguono l'un l'altro così velocemente da darci l'impressione di dinamicità. Ma questa traduzione riposa su qualcosa di più profondo che una semplice illusione¹¹⁵: la linea di composizione esprime il *movimento* che occorre tra due momenti essenzialmente legati.

Ci torna qui in mente un sintagma ejzenštejniano già citato – sul quale ho scelto di non soffermarmi subito. Un concetto espresso di sfuggita ma in maniera pregnante: il «movimento lineare» che è già in sé, assieme alla distribuzione degli elementi, una metafora riattualizzata¹¹⁶. La linea compositiva è l'espressione su tela – su carta, su pellicola, perfino sul marmo delle sculture – dell'*Urphänomen* del movimento che lega i momenti che compongono l'immagine.

Sembra strano, quasi contraddittorio parlare di movimento in un dipinto o in una scultura. Sarebbe più facile attribuirlo solamente al cinema, ma Ejzenštejn cita addirittura Shakespeare e Joyce – ad essere in movimento sono perfino gli edifici, che hanno nella stabilità la propria ragion d'essere¹¹⁷. Questo *fenomeno originario* sottende ogni arte perché affonda le proprie radici all'interno della stessa coscienza umana – Ejzenštejn se ne occupa in senso estetico, ma la sua importanza è più profonda.

Prima di concludere il sottoparagrafo, torniamo alla già citata pagina in cui il Montaggio assume il proprio statuto di principio: esso «deve fondarsi sul prototipo dell'uomo [...], nel prototipo strutturale delle leggi di composizione»¹¹⁸. Il Montaggio è una metodologia, e questo saggio non è altro che il tentativo di far progredire questo metodo – di farlo sviluppare ben più di quanto non sia ancora sviluppato. Esso, continua Ejzenštejn, è infatti ancora privo di

¹¹⁴ Casetti, «L'immagine del montaggio», p. XIX.

¹¹⁵ «Non si tratta soltanto del fenomeno primario della tecnica cinematografica, ma anche e soprattutto del fenomeno primario della coscienza nella sua capacità di creare immagini [...], la nostra capacità di tradurre due *fenomeni separati* in un'*immagine generalizzata*: di unificare due fasi *immobili* in una *immagine di movimento*»; Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, pp. 141-142.

¹¹⁶ Ivi, pp. 22-23.

¹¹⁷ Molto interessante a proposito la digressione sulla storia delle incisioni del Bernini sulle colonne del Baldacchino nella cattedrale di San Pietro a Roma; ivi, pp. 89-100.

¹¹⁸ Ivi, p. 416.

oggetto¹¹⁹. Ma come si può essere privi di oggetto dopo una trattazione così esaustiva e così complessa? dopo più di quattrocento pagine di ragionamenti così puntuali?

L'affermazione ejzenštejniana è molto forte, ma non così irragionevole. Perché di un'immagine non apprendiamo i singoli momenti, bensì la loro indissolubile reciprocità. Cioè, il loro rapporto di movimento – ma come facciamo a percepire il movimento in un'immagine? È chiaro che, fissando il ritratto della Ermolova, è impossibile sotto tutti i punti di vista cogliere un movimento: quest'apprensione è, tecnicamente, senza oggetto.

Proprio a partire da questo problema sarà impostato il prossimo sottoparagrafo – in cui, finalmente, il confronto fra i due autori si rivelerà particolarmente fertile per tentare di reinterpretare lo scarto in quanto legame di movimento tra i momenti dell'immagine.

3.3 *Lo scarto come possibilità fenomenologica*

Siamo finalmente giunti al nucleo concettuale della prima parte dell'elaborato, al momento del confronto fra i due autori affrontati alla luce di un possibile terreno comune.

Il contrasto che caratterizza essenzialmente la coscienza d'immagine husserliana consiste in quello scarto occorrente fra i momenti fenomenologici del *Bildobjekt* e del *Bildsujet*; l'uno artefatto rappresentante, l'altro scorcio sul soggetto raffigurato, entrambi hanno disvelato nella propria descrizione un rapporto molto complesso.

Nel tentativo di rendere conto del loro inscindibile legame, ci siamo soffermati sulla produzione saggistica ejzenštejniana, la cui analisi ha scovato in questa relazione – tra i momenti della rappresentazione e, appunto, dell'immagine – un processo di generalizzazione metaforica, il quale a sua volta si esplica nell'opera d'arte come una linea compositiva. Questa linea è sì espressione di una tecnica – la tecnica del montaggio –, la quale però, come ci ricorda Ejzenštejn, riposa su un principio costitutivo della stessa coscienza umana, ciò che egli ha definito *Urphänomen* – cinematografico e non solo. Questo fenomeno originario non è altro che il movimento e la sua nascita a partire da due momenti di per sé immobili¹²⁰.

¹¹⁹ «[...] il nostro compito non consiste nel tirare somme o analizzare, ma nel far progredire senza precedenti un metodo ancora quasi privo di oggetto, avendo tra le mani soltanto il principio dell'uomo espressivo inteso come prototipo delle regole dell'estetica del film sonoro!»; ivi, p. 417.

¹²⁰ «Ma se il sistema è in sé organico, bisogna supporre che, pur trasformandosi qualitativamente, esso passi in via di principio nello stesso modo [...] anche attraverso gli elementi compositivi e strutturali proiettando *in essi* [...] il tratto fondante del fenomeno originario [...]. Da due cellule immobili nasce il *movimento*»; ivi, p. 177. E ancora: «Nel sistema delle immagini, si tratta di passare dalla *raccolta e collocazione di parti irrelate* a una raccolta intesa come distribuzione di quelle stesse parti in una situazione di mutamento progressivo [...]. La trasposizione di questo processo in una serie di rappresentazioni materiali non è soltanto il metodo del cinema, è il fenomeno originario del cinema!»; ivi, p. 248.

Abbiamo ora gli elementi per provare a salvaguardare l'impianto husserliano e a reinterpretare lo statuto dell'immagine nel suo pensiero. Ridefinendo oggetto e soggetto-immagine avevamo riscontrato un problema non da poco nella differenza fra la semplice manifestazione dell'assenza e la sua plasmazione. Le opzioni rimaste – un'estensione del *Bildsujet* o l'introduzione di un nuovo elemento – non sembravano particolarmente convincenti, ma la scoperta del movimento come rapporto tra i momenti può in questo senso venirci incontro. Proviamo a radicalizzare questa intuizione.

L'apprensione di un'immagine non è rivolta, dunque, a nessun momento esclusivo, bensì al loro rapporto di distinta unitarietà: questo scarto, condizione essenziale della coscienza d'immagine, diventa per Ejzenštejn manifestazione del fenomeno originario del movimento, a sua volta espresso nel concreto dalla linea di composizione. Ma com'è possibile apprendere il movimento se esso propriamente non si manifesta?

Avevamo interrotto qui, su questa domanda, il sottoparagrafo precedente, ed è proprio nel solco di questo confronto che dobbiamo proseguire. La ridefinizione dei due momenti fenomenologici li ha davvero traslati: da semplice rappresentante di per sé non-esistente, il *Bildobjekt* si è svelato come prodotto di un processo di creazione dal quale non è separabile; da referente esterno, il *Bildsujet* è invece divenuto il soggetto dell'immagine come determinato scorcio su ciò che viene inteso. I due, cioè, sono stati ridescritti e trasposti dalla loro precedente staticità ad una concezione che tenga conto della processualità che in essi trova manifestazione. Il contrasto è stato scavato fino alla componente di movimento che ne sottende ogni apparizione.

Questi momenti non sono certo di per sé in movimento, ma – dice Ejzenštejn – essi si danno in una «immagine del movimento»¹²¹: affermazione fondamentale. La Ermolova non si muove davanti a noi, ma per noi è come se si muovesse – e su questo, credo, Husserl non sarebbe in disaccordo. Ma il fatto che questo movimento rimanga nell'ambito del “come se” non implica necessariamente che esso debba considerarsi come contenuto di un vissuto di fantasia. Il ritratto di Serov viene confrontato con quello che Il'ja Repin dedica nel 1912 a Lev Tolstoj (Figura 2)¹²²: Ejzenštejn vi evidenzia una tale rozzezza e semplificazione dei mezzi figurativi da rendere la fruizione stessa altrettanto grottesca. Repin non riesce a far veicolare all'opera ciò che voleva

¹²¹ «Così due fotogrammi posti l'uno accanto all'altro svolgono due funzioni: la rappresentazione e la generalizzazione di questa rappresentazione nell'immagine del movimento»; ivi, p. 150.

¹²² Ivi, pp. 114-116. Come già dichiarato, una riproduzione del quadro in esame si trova nell'appendice iconografica.

intendervi, e questa impossibilità lo spinge a rendere la metafora letterale – cosa che compromette l'intero quadro.

La figura di Tolstoj non suscita la maestosità che Repin avrebbe voluto infondervi; la Ermolova, al contrario, sembra ergersi davanti a noi in tutta la sua austerità. Il movimento non è la semplice proiezione ad opera della nostra immaginazione sul soggetto rappresentato, ma è un preciso carattere che deve appartenere essenzialmente al medesimo soggetto. Come ha già detto Ejzenštejn, i momenti dell'immagine sono immobili ma non statici – sono anzi la più alta vetta della dinamicità in quanto hanno in sé il processo della propria formazione¹²³.

Lo scarto è l'essenza fenomenologica della coscienza d'immagine, condizione della sua manifestazione; ma nel momento in cui l'immagine stessa non è più semplice manifestazione dell'assenza i suoi momenti si aprono a tutte le molteplici possibilità di plasmazione. E cioè, proprio perché il suo contenuto non si esaurisce in ciò che si mostra, ed anzi rimanda al di là di sé, sull'immagine si può operare – il contrasto come *possibilità* fenomenologica, terreno nel quale queste possibili operazioni trovano corpo. Quello che vediamo nel ritratto della Ermolova non è il movimento del soggetto, ma è l'*immagine del movimento* – la cui possibilità risiede nell'apertura dei suoi elementi, nella costitutiva dinamicità dei suoi momenti.

Forse era proprio questo che intendeva Ejzenštejn quando esortava a considerare l'importanza che nel cinema aveva l'elemento del *tempo* – non solo della fruizione, ma della composizione che c'è prima e dietro¹²⁴. Torniamo dunque a Husserl.

L'apprensione di *Bildobjekt* e *Bildsujet* non può essere riportata alla semplice fantasia perché la nostra apprensione è veicolata dalla raffigurazione, e non semplicemente immaginata: l'immagine che abbiamo davanti non è in movimento, ma è essa stessa l'immagine del movimento. Essa è trasportata da quegli elementi che racchiudono in sé un'intrinseca dinamicità, momenti di un processo sempre in corso che raccoglie e accoglie tutte le possibili manifestazioni del fenomeno e ne seleziona quelle che meglio veicolano l'atteggiamento dell'autore nei suoi confronti.

¹²³ Ripropongo nuovamente la citazione già occorsa: «È un tipo di immobilità che non è una stasi, ma la vetta più alta della dinamica»; ivi, p. 48.

¹²⁴ «Ma verrà mai il giorno in cui nel cinema si capirà l'importanza del tempo?! E non parlo soltanto di quello scandito in secondi sullo schermo, ma anche delle ore trascorse davanti al tavolo di montaggio, dei giorni richiesti dalla colonna sonora, delle settimane impiegate nella registrazione definitiva e nella rifinitura del film. In giorni come questi viene tessuto infatti l'ordito più sottile e vitale dell'organismo filmico [...]»; Ejzenštejn, *Memorie*, pp. 49-50.

Il contrasto è l'essenza, e contemporaneamente la possibilità fenomenologica dell'immagine nella misura in cui il rapporto di movimento tra i suoi momenti è in grado di accoglierne le possibili manifestazioni. Un'immobilità dinamica, appunto: un movimento mai concluso di cui non abbiamo altro che l'immagine.

Possiamo ora provare a rispondere alla domanda-guida che ci ha accompagnato lungo tutto questo percorso: che cosa apprendiamo quando guardiamo un'immagine? Guardare un'immagine significa apprenderne i momenti nella loro indissolubile unità e reciprocità – il rapporto che abbiamo definito di movimento. In questo senso la precedente citazione di Ejzenštejn risulta fondamentale: il movimento – mai attualizzato e sempre attuante – non può infatti darsi se non come immagine di sé stesso, un'immagine che ospita in sé il processo del proprio farsi – tutto il tempo che vi è a fondamento.

Apprendere il movimento significa apprendere in immagine il dispiegarsi e il rimandarsi vicendevole dei suoi momenti – apprenderne l'intrinseca temporalità. Perché tutti gli elementi manifestano il proprio farsi, ne portano inevitabilmente i segni sul corpo – e di un corpo sul quale portare segni hanno necessariamente bisogno.

La coscienza d'immagine è una coscienza di contrasto, e tale contrasto è il movimento che occorre tra i suoi momenti; allo stesso modo, il loro scarto manifesta come propria possibilità fenomenologica un'apprensione temporale – un'apprensione non del tempo percettivo nel quale fruire dei dettagli dell'immagine, ma della costitutiva temporalità nella quale i suoi momenti si danno. Abbiamo ora tutti gli elementi per comprendere davvero in che modo si possa dire che all'immagine appartenga essenzialmente una sua propria temporalità: guardare un'immagine significa apprenderne i momenti alla luce di quel fenomeno originario che è, appunto, immagine del movimento – il quale però allo stesso modo manifesta qualcosa di ben più profondo, un terreno comune radicalmente temporale.

D'altronde, anche Husserl pensa ad uno stretto legame tra l'immagine e il tempo – non è un caso che i *Lineamenti* stessi si chiudano proprio con le *Lezioni per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, o che egli stesso in queste lezioni definisca l'immagine come «un non-ora nell'ora»¹²⁵. Di questo argomento ci occuperemo più specificamente, come dichiarato in precedenza, nel prossimo capitolo. È bene ora introdurre il nuovo interlocutore dell'elaborato – Gilles Deleuze e i suoi due volumi sul cinema, grazie ai quali ci occuperemo più particolareggiatamente del pensiero cinematografico. Il che non significa, ovviamente, che

¹²⁵ «[...] eines Nicht-Jetzt im Jetzt»; *Hua* XXIII, p. 47 [57].

Ejzenštejn non se ne sia occupato, quanto più che ci siamo soffermati sui punti in cui egli si occupa del suo fenomeno originario piuttosto che della sua tecnica. E questo, ovviamente, per sottolinearne dei notevoli punti di contatto con Husserl – che a questo fenomeno originario, ossia al principio costitutivo del Montaggio, nelle lezioni sulla coscienza d'immagine non sembra assolutamente estraneo.

4. Deleuze e l'immagine

Lungi dal voler restituire un resoconto esauriente del complesso itinerario filosofico di Deleuze, le prossime pagine si occuperanno piuttosto di metterne in luce gli aspetti legati ai temi affrontati in questo elaborato. Immagine, movimento e temporalità sono infatti i nodi cruciali del dittico deleuziano sul cinema, vera e propria *summa* – semmai possa essercene una – del suo intero pensiero: pubblicati rispettivamente nel 1983 e nel 1985, *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo* non costituiscono affatto né una storia critica del cinema, né uno studio dei suoi concetti estetici – in realtà, non possono essere considerate nemmeno due opere a sé stanti.

Tutto questo ce lo dice lo stesso Deleuze all'inizio del dittico – in quella che, giustamente, non è un'introduzione ma una premessa¹²⁶. In queste stesse pagine, egli definisce la sua operazione come una «tassonomia» delle immagini cinematografiche, ma quest'affermazione sembra abbastanza riduttiva per l'operazione in questione¹²⁷. Cosa sono dunque questi libri? e perché affrontare proprio il cinema?

Le risposte possibili sono tante, e nessuna di queste può dirsi del tutto errata né definitiva. Il dittico è certo la battaglia condotta da Deleuze nel suo tempo – perché il cinema è il Novecento¹²⁸ –, così com'è il commento al pensiero di Henri Bergson, alla sua seconda opera *Materia e memoria* e alle intuizioni che egli qui non radicalizza¹²⁹. Eppure, la diade non costituisce propriamente una filosofia del cinema, poiché non fa del cinema un mezzo di riflessione o un semplice oggetto di studio: il cinema conserva la propria autonomia, e proprio

¹²⁶ G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema I*, Einaudi, Torino 2016, pp. 3-4.

¹²⁷ Facciamo qui nostra la giustissima osservazione del prof. Rocco Ronchi: R. Ronchi, *Gilles Deleuze. Credere nel reale*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 104.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ «La situazione di Bergson in *Materia e memoria* è unica [...]. Egli non pone più il movimento dal lato della durata, ma se da una parte pone un'identità assoluta movimento-materia-immagine, dall'altra scopre un Tempo che è la coesistenza di tutti i livelli della durata (e la materia è solo il livello più basso) [...]. Ma Bergson non continuerà per questa strada. Rinuncerà a questi due fondamentali avanzamenti, concernenti l'immagine-movimento e l'immagine-tempo»; G. Deleuze, *Pourparler (1972-1990)*, Quodlibet, Macerata 2022, p. 69.

in quanto tale – forma di pensiero autosufficiente, regolata su e creatrice di propri concetti specifici – va indagato¹³⁰.

Quella di Deleuze è una «storia naturale» del cinema¹³¹, un tentativo classificatorio dei suoi concetti che, affrontandoli nella loro peculiarità, ne tracci appunto una storia che tenga conto della loro evoluzione. Anzi, non si può nemmeno parlare di un'evoluzione in senso proprio. Perché i concetti del cinema non sono altro che le immagini cinematografiche, e queste non possono conoscere un'evoluzione: piuttosto, esse sono in costante divenire, campo di sviluppo dei vari elementi che le compongono e che, a seconda delle esigenze e del momento, possono trovare maggiore spazio o rimanere sullo sfondo¹³².

Le immagini, in quanto concetti dell'arte cinematografica, si presentano in continuo divenire – sono le immagini-movimento di Bergson, e racchiudono la possibilità di un'immagine-tempo. In questo senso, non siamo neanche più di fronte ad un'arte propriamente detta – si dovrebbe piuttosto parlare di pensiero cinematografico, pensiero in grado di pensare autonomamente. Il che significa che il cinema, esattamente come la filosofia, è pratica di pensiero, pone incessantemente le proprie domande e ne ricerca altrettanto incessantemente le risposte.

I tomi deleuziani sul cinema non sono una filosofia del cinema: sono essi stessi cinema, poiché permettono di rivedere film già visti e di ripensare così autori già studiati; e allo stesso tempo sono filosofia, poiché colgono problemi già posti e ne attuano una riformulazione.

Il cinema, in quanto pratica di pensiero, è già in sé filosofia. Ma la filosofia stessa, in un certo senso, è già in sé cinema, poiché con esso condivide uno dei suoi problemi cardine: quel «movimento della materia e della sua rappresentazione»¹³³ che è la questione bergsoniana al centro di *Materia e memoria*, e contemporaneamente uno dei nuclei fondamentali del pensiero deleuziano – il superamento del dualismo in un monismo, in un piano di pura immanenza.

Come la questione che ne è alla base, il dittico non è composto da due opere separate, ma è il medesimo problema che si declina diversamente. Anzi, è lo stesso problema che, declinandosi, non cessa di porre allo stesso modo sempre nuovi problemi – problemi che non cessano di porsi se non differenziandosi lungo le direttrici esaminate in questo elaborato. E che

¹³⁰ D. Cantone, *Dal segno all'immagine. Saggio su Gilles Deleuze*, Meltemi Editore, Milano 2022, pp. 59-60.

¹³¹ Deleuze, *Pourparler*, p. 67.

¹³² «Tuttavia mi sembra che questa storia delle immagini non presenti nessuna evoluzione. Credo che tutte le immagini combinino in modo diverso gli stessi elementi, gli stessi segni. Ma una combinazione qualsiasi non è possibile in un momento qualsiasi: perché un elemento si sviluppi sono necessarie determinate condizioni, altrimenti si atrofizza o resta secondario [...]. In questo senso si deve parlare di storia naturale piuttosto che di storia storica»; ivi, p. 71.

¹³³ Cantone, *Dal segno all'immagine*, p. 60.

dunque, se non alla luce di *immagine, movimento e temporalità*, non potrebbero nemmeno essere affrontati.

4.1 Differenza e ripetizione: *l'Immagine del pensiero*

Prima di soffermarci sul dittico, occorrono alcune precisazioni. Più che un problema concettuale, siamo di fronte ad un dubbio che potremmo definire “terminologico” – il quale però, alla luce di quanto affermato finora, potrebbe instaurare nella nostra trattazione un cortocircuito non indifferente. Proviamo a spiegarci meglio.

Come detto, il cinema come pratica di pensiero può rivelarsi un prezioso alleato di Deleuze nel suo tentativo di sovvertire l'impianto dualistico della filosofia occidentale, e può farlo nella misura in cui i concetti mediante i quali questa pratica pensa – le immagini cinematografiche – costituiscono già da sé un superamento del binomio tra una realtà psichica immobile ed una realtà fisica mobile. La questione, appunto, è l'insostenibilità della tesi che oppone le cose estese nello spazio alle immagini inestese nella coscienza, e che si chiede a quale delle due alternative si debba il fatto che si possa passare da un ordine all'altro: propendere per l'una o per l'altra significherebbe immergersi in correnti materialiste o idealiste¹³⁴.

Deleuze non esita a rifarsi al Bergson di *Materia e memoria*: la materia è immagine nel momento in cui l'oggetto che abbiamo di fronte è una cosa in sé stessa ed è una cosa per noi, ed è tutte e due le cose contemporaneamente senza esaurirsi né nell'una né nell'altra. L'oggetto è sì un'immagine, ma «un'immagine che esiste in sé»¹³⁵.

Questa esistenza-in-sé dell'immagine è possibile nella misura in cui essa non è né una semplice rappresentazione, né una cosa indipendente: dunque, un'immagine che, più che peculiare, può lecitamente essere definita paradossale – un'immagine, tecnicamente, non esiste se non come immagine di qualcosa¹³⁶. Eppure, per Deleuze, la tesi bergsoniana è fondamentale: quello dell'immagine è un piano d'immanenza puro.

¹³⁴ «La crisi storica della psicologia coincide con il momento in cui non fu più possibile continuare a mantenere una certa posizione: quella che consisteva nel collocare le immagini nella coscienza, e i movimenti nello spazio [...]. Ma in che modo passare da un ordine all'altro? [...] Ciò che sembrava senza via d'uscita, in fin dei conti, era l'opposizione di materialismo e di idealismo, l'uno inteso a ricostituire l'ordine della coscienza grazie a puri movimenti materiali, e l'altro a ricostituire l'ordine dell'universo grazie a pure immagini interne alla coscienza»; Deleuze, *L'immagine-movimento*, p. 72.

¹³⁵ «Per noi la materia è un insieme di <immagini>. E per <immagine> noi intendiamo una certa esistenza che è più di ciò che l'idealista chiama una rappresentazione, ma meno di ciò che il realista chiama una cosa [...]. Per il senso comune, dunque, l'oggetto esiste in sé stesso, e, d'altra parte, l'oggetto è, in sé stesso, pittoresco come lo percepiamo: è un'immagine, ma un'immagine che esiste in sé»; H. Bergson, *Materia e memoria*, A. Pessina (a cura di), Laterza, Bari 2009, pp. 5-6.

¹³⁶ Ronchi, *Gilles Deleuze*, p. 118.

L'immagine è tutto ciò che appare, e proprio nella misura in cui sono tutto ciò che appare le immagini non possono distinguersi dal movimento con le quali appaiono¹³⁷. Il piano della pura materia rappresentato dall'immagine bergsoniana è il piano dell'assoluta identità di immagine e movimento¹³⁸. Su questo, però, torneremo in seguito – quel dubbio terminologico di cui parlavamo è infatti già sorto.

Deleuze parla di un'immagine-movimento, cioè di un'immagine che non riproduce il movimento mediante la concatenazione di immagini statiche, ma che lo crea in quanto essa stessa sezione mobile cui il movimento appartiene essenzialmente¹³⁹. Come detto, di questo ci occuperemo più avanti, ma il fatto che sia possibile un'immagine-movimento, e che anzi in essa possa avvenire quel “rovesciamento del platonismo” che è uno dei grandi temi del pensiero deleuziano¹⁴⁰, potrebbe sembrare strano se si pensa alla terza sezione di *Differenza e ripetizione*, intitolata appunto *L'immagine del pensiero*.

In questa sezione, infatti, Deleuze discute della possibilità della filosofia di tornare al proprio vero inizio, così da poter intraprendere il suo compito peculiare – il paradosso come battaglia contro la δόξα¹⁴¹. Il cominciamento della filosofia è possibile solo eliminandone tutti i presupposti, operando una ἐποχή radicale che non lasci altro che il pensiero puro, scevro da postulati e dunque libero di pensare la propria origine – la Differenza¹⁴². Eppure, questa necessaria sospensione, continua Deleuze, non è mai stata operata realmente: più o meno esplicitamente, il pensiero occidentale è sempre stato percorso da un'ombra persistente, da una sorta di parassita che ne ha corroso e continua a corroderne la portata – la dogmatica e prefilosofica «Immagine del pensiero»¹⁴³. Nonostante l'impossibilità di approfondire nello specifico il testo deleuziano, abbiamo ora chiarito, spero, la necessità di soffermarci pur brevemente su questo punto specifico.

¹³⁷ «Ci troviamo in effetti davanti all'esposizione di un mondo in cui IMMAGINE = MOVIMENTO. Chiamiamo Immagine l'insieme di ciò che appare. Non possiamo nemmeno dire che un'immagine agisca su un'altra o reagisca a un'altra. Non c'è corpo in movimento che si distingua dal movimento eseguito, non c'è mosso che si distingua dal movimento ricevuto»; Deleuze, *L'immagine-movimento*, p. 74.

¹³⁸ «Questo infinito insieme di tutte le immagini costituisce una sorta di piano d'immanenza. L'immagine esiste in sé, su questo piano. Questo in-sé dell'immagine è la materia: non un qualcosa che sarebbe nascosto dietro l'immagine, ma al contrario l'identità assoluta dell'immagine e del movimento»; ivi, p. 75.

¹³⁹ Cantone, *Dal segno all'immagine*, p. 61.

¹⁴⁰ Ronchi, *Gilles Deleuze*, p. 106.

¹⁴¹ Ivi, p. 110.

¹⁴² G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1971, p. 212.

¹⁴³ «In tal senso, il pensiero concettuale filosofico ha come presupposto implicito un'Immagine del pensiero, prefilosofico e naturale, tratta dall'elemento puro del senso comune. Secondo questa immagine, il pensiero è congiunto col vero, possiede formalmente il vero e vuole materialmente il vero. E su questa immagine ognuno sa, si presuppone sappia, cosa significa pensare»; ivi, pp. 214-215.

Quella che Deleuze indica come Immagine del pensiero è l'insieme dei trascurati presupposti e degli impliciti postulati con i quali si tende ad ergere il pensiero stesso a difensore di una verità data, in cui, secondo una logica del riconoscimento, un soggetto pensante fa riferimento ad un oggetto pensato al quale in qualche modo si scopre correlato: «il mondo è per lui e lui è per il mondo»¹⁴⁴. Sono, in sostanza, il buon senso e il senso comune che trovano il proprio necessario completamento nell'Immagine del pensiero¹⁴⁵ – un'Immagine che è, in questo senso, letteralmente morale e dogmatica assieme¹⁴⁶. Non si tratta dell'attacco ad una filosofia piuttosto che ad un'altra, quanto più del fatto che ogni filosofia che presenti un approccio dualistico non possa che presupporre già da sé un pensiero della verità, una logica del riconoscimento.

A prescindere che questi presupposti siano oggettivi o soggettivi, che si cada in una prospettiva materialista o idealista, ogni filosofia che manchi di problematizzarli ne sarà in un modo o nell'altro sempre affetta: l'Immagine si affaccia pericolosamente sul pensiero e lo pregiudica irrimediabilmente.

L'Immagine, in questo senso, è «non-filosofia», e un pensiero che voglia davvero pensare la propria origine non può esimersi dall'estirparla e denunciarla come quella che è: residuo di una vecchia tradizione metafisica, ricettacolo di postulati mai davvero problematizzati¹⁴⁷. Un pensiero autentico deve rompere qualunque tipo di rapporto con questa Immagine. Il che non significa immettere al suo posto una nuova Immagine che si creda più corretta o adeguata¹⁴⁸: l'operazione di decostruzione dell'Immagine deve essere totale – eliminare i presupposti significa non presupporre più alcunché.

L'obiettivo deleuziano è quello di giungere ad un «pensiero senza Immagine»¹⁴⁹, un pensiero in rotta con l'Immagine che sia irrinunciabile premessa metodologica e profonda esigenza teoretica. Il nostro dubbio è finalmente impostato.

¹⁴⁴ Ronchi, *Gilles Deleuze*, p. 110.

¹⁴⁵ «In seguito si vedrà come il buon senso e il senso comune si completino così nell'immagine del pensiero, in maniera assolutamente necessaria, in quanto entrambi costituiscono le due metà della *doxa*»; Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 218.

¹⁴⁶ «Questa immagine del pensiero può essere definita immagine dogmatica o ortodossa, immagine morale [...]»; ivi, p. 215.

¹⁴⁷ «[...] una filosofia senza presupposti di sorta, che anziché fondarsi sull'Immagine morale del pensiero, partisse da una critica radicale dell'Immagine e dei «postulati» che implica, trovando così la propria differenza o il vero cominciamento, non in un'intesa con l'Immagine *prefilosofica*, ma in una lotta rigorosa contro l'Immagine, denunciata come *non-filosofia*»; ivi, pp. 215-216.

¹⁴⁸ «Quando la filosofia trova il suo presupposto in un'Immagine del pensiero che pretende di valere di diritto, non si può per questo contentarsi di apporre dei fatti contrari»; ivi, p. 217.

¹⁴⁹ «[...] la propria ripetizione autentica in un pensiero senza Immagine, anche a costo delle più grandi distruzioni [...]»; ivi, p. 217.

In questa sezione di *Differenza e ripetizione*, l'Immagine del pensiero sembra essere l'avversario principale contro cui Deleuze scaglia il suo monito – una filosofia della differenza e della ripetizione autentica non può che affondare le proprie radici nella rottura del pensiero con l'Immagine; nella diade sul cinema, al contrario, l'immagine-movimento sembra essere una preziosa alleata in questa lotta senza tregua, la scoperta che può permettere il superamento del vecchio dualismo metafisico. Stiamo certamente semplificando la questione, né stiamo qui proponendo una storia del concetto di immagine nel pensiero deleuziano, eppure non si potrebbe procedere nella nostra argomentazione, credo, senza fare chiarezza su questo punto.

L'Immagine del pensiero e l'immagine-movimento non sono la stessa cosa, né l'uso del termine “immagine” deve ingannarci: l'Immagine del pensiero che ha contaminato con i suoi postulati la storia della filosofia occidentale non è di per sé un'immagine, ma il retaggio di un pensiero che non pensa, un pensiero vacuo che si riempie di un'immagine di sé¹⁵⁰. L'Immagine del pensiero non è propriamente un'immagine, ma è un non-pensiero che, potremmo dire, si riconosce solo accartocciandosi su sé stesso, fossilizzandosi in un'immagine di sé. Il genitivo in esame è qui da intendere in senso soggettivo, e questo implica già da sé una sorta di dualismo. Non è certo un caso che l'immagine-movimento ne sia priva anche a livello sintattico.

Il pensiero del dualismo è un pensiero del riconoscimento, dell'adeguamento di un soggetto pensante ad un oggetto pensato o viceversa – lo stesso tribunale con cui Immanuel Kant apre la prima *Critica* non è altro che un'immagine del pensiero basata su una logica del riconoscimento, o, come dice lo stesso Deleuze, su un «mondo della rappresentazione»¹⁵¹. Tutta la metafisica occidentale è imbevuta di quest'Immagine, di un pensiero che pensa l'esperienza nei termini di qualcosa di fondato empiricamente e rappresentato soggettivamente¹⁵².

Come detto, non pretendiamo in alcun modo di esaurire i concetti esposti nell'opera in esame – della quale non abbiamo commentato che una parte molto breve, per quanto fondamentale. Ciò che interessa al nostro elaborato è il fatto che l'Immagine del pensiero non sia un'immagine vera e propria, ma il processo di fossilizzazione con cui il pensiero, in un certo senso, nasconde sé stesso dietro una propria immagine dogmatica, statica – rimanendo in ambito

¹⁵⁰ La citazione seguente è un commento ad un particolare passo della *Repubblica* platonica: «Il pensiero non è riempito se non di un'immagine di sé, in cui si riconosce quanto più riconosce le cose [...]»; ivi, p. 226.

¹⁵¹ «C'è tutto nella Critica, un tribunale civile, un ufficio del registro, un catasto, tutto meno il potere di una nuova politica che rovesci l'immagine del pensiero [...]. Questo è il mondo della *rappresentazione* in generale»; ivi, p. 226.

¹⁵² Ronchi, *Gilles Deleuze*, pp. 111-112.

cinematografico, potremmo dire monolitica. L'Immagine del pensiero non è un avversario divenuto con il tempo un alleato, ma un'arena diversa in cui combattere la medesima battaglia.

Il problema fondamentale, l'abbiamo ricordato in precedenza, non sembra qui di natura concettuale – almeno primariamente. Curiosa rimane infatti la scelta terminologica deleuziana, cioè il fatto che la non-filosofia possa in qualche modo occultarsi dietro una propria immagine doxastica e non problematizzata, concernente quindi una certa immobilità apparentemente in contrasto con quel movimento che invece, nel dittico sul cinema, sembra appartenere essenzialmente all'immagine. Eppure, non si può parlare, credo, di una vera e propria evoluzione del pensiero deleuziano da una concezione statica ad una dinamica dell'immagine.

L'Immagine del pensiero non è, usando un gioco di parole, un semplice pensiero che si dà in immagine, bensì un pensiero che si dà un'immagine di sé stesso e in essa si nasconde fossilizzandosi – è il pensiero di un'Immagine del pensiero, cioè un pensiero che in quanto tale è non-pensiero. La rottura che Deleuze auspica non è il rifiuto dell'immagine come pensiero, ma di un pensiero-per-immagini, di un pensiero che pensi semplicemente mediante immagini – poiché ciò equivarrebbe a pensare per rappresentazioni, dunque dualisticamente. Tale rottura deve restituire al pensiero la sua origine, e in quanto tale non può che avvenire all'interno del pensiero stesso: la disgregazione dell'Immagine del pensiero nasce al suo interno, si genera a partire dall'Immagine stessa¹⁵³. Il pensiero deve decostruirla dall'interno, criticarne i presupposti e in questo modo liberarsi dal suo giogo – un'emancipazione che deve dunque necessariamente avvenire dall'interno dell'Immagine e contro l'Immagine stessa.

Volendo riprendere i guadagni dei capitoli precedenti, potremmo dire che l'intento polemico deleuziano è qui rivolto all'immagine come semplice manifestazione di un'assenza – l'assenza del pensiero che si nasconde dietro la presenza di un non-pensiero: il pensiero-senza-Immagine deve essere inteso come un pensiero-senza-immagini-del-pensiero, un pensiero che non si nasconda dietro un'immagine di sé. Il pensiero non deve pensare-per-immagini, poiché questo implicherebbe un pensare rappresentativamente, né si dovrebbe credere che Deleuze intenda la nozione di immagine in maniera puramente statica – anzi, la stessa Immagine del pensiero

¹⁵³ «In *Differenza e ripetizione* essa viene presentata come l'esigenza della nascita di un pensiero altro all'interno (non quindi di un pensiero esterno, fuori rispetto a quello concettuale) dell'immagine del pensiero dominante [...]. Si tratta quindi di concepire la genesi del pensiero *all'interno* del pensiero, una decostruzione dell'immagine del pensiero che trova il proprio luogo di effettuazione proprio all'interno e a partire da essa»; Cantone, *Dal segno all'immagine*, p. 19.

«presenta certamente delle varianti»¹⁵⁴, contiene già in sé una certa componente di apertura al movimento.

L'Immagine del pensiero è dogmatica non in quanto immagine, bensì poiché in essa il pensiero si nasconde occultando i propri impliciti presupposti – la non-filosofia non è l'immagine, ma il pensiero di un'Immagine del pensiero. Quella di Deleuze è sì una battaglia, ma non contro l'immagine: il bersaglio di questa particolare sezione di *Differenza e ripetizione* è il mondo della rappresentazione, dell'adequazione, del dualismo. Rompere contro questo mondo significa farvi sorgere un “pensiero altro”, un pensiero che sia in grado cioè di sconfiggere sul suo stesso campo il non-pensiero – un pensiero che, sorgendo proprio dall'Immagine, abbia in questo modo gli strumenti e i concetti per corroderla dall'interno e farla crollare su sé stessa. Superare la logica del riconoscimento significa, in sostanza, farvi sorgere dal di dentro una nuova logica.

4.2 Logica della sensazione: *il pensiero in immagine*

Facciamo un salto di qualche anno, poco prima della pubblicazione del dittico sul cinema. Se infatti nel 1968 Deleuze si era scagliato contro la staticità dell'immagine, ciò non voleva dire che l'immagine fosse di per sé statica: non è quindi un caso che egli dedichi un volume fondamentale del suo *corpus* all'arte pittorica – un'altra delle sue celebri monografie, stavolta incentrata sul pittore irlandese Francis Bacon. Pubblicata nel 1981, *Logica della sensazione* si rivolge esplicitamente all'immagine, dimostrando per la prima volta un interesse di Deleuze per l'estetica, seppur ovviamente in un senso del tutto peculiare¹⁵⁵. E l'immagine verso cui egli si rivolge è il dipinto – un'immagine di per sé immobile, e che pure risulta radicalmente diversa dalla staticità doxastica dell'Immagine del pensiero. Soffermiamoci brevemente sul testo.

Il motivo per cui Deleuze studia i dipinti di Bacon viene esposto addirittura nella prima pagina del libro. Dipingere prevede dei procedimenti particolari, elementi normativi che, come tali, un pittore deve seguire: il quadro è un luogo in cui è possibile immobilizzare ciò che viene rappresentato, la Figura, per poterlo comprendere – riconoscere. Eppure, Bacon utilizza questi procedimenti in modo del tutto originale, paradossale – dunque, filosofico: egli non solo non

¹⁵⁴ «Questa immagine del pensiero può essere definita immagine dogmatica o ortodossa, immagine morale, e poiché presenta certamente delle varianti, «razionalisti» ed «empiristi» la suppongono costruita in modo affatto diverso. Per di più, come vedremo, i filosofi hanno non pochi pentimenti, e non accettano questa immagine implicita senza aggiungervi anche numerosi caratteri, provenienti dalla riflessione esplicita del concetto, che reagiscono contro di essa e tendono a rovesciarla»; Deleuze, *Differenza e ripetizione*, p. 215.

¹⁵⁵ Cantone, *Dal segno all'immagine*, p. 39.

rappresenta, ma si rifiuta di rappresentare, impedisce che la Figura venga immobilizzata, riconosciuta.

Il dipinto baconiano è un «campo operativo», la cui operazione è un isolamento della Figura in virtù di una visibilizzazione di ciò che avviene all'interno del quadro. Una visibilizzazione, ovviamente, non rappresentativa: la Figura, nel rapporto con il suo luogo isolante, esce dal mondo della rappresentazione per pervenire ad un nuovo modello, ad una nuova logica – una logica, appunto, della sensazione. La Figura cessa di essere soggetto di una rappresentazione e diviene così momento di ciò che nel quadro ha luogo, dell'evento che nel quadro non è possibile comprendere ma che è impossibile non sentire – essa diviene Immagine¹⁵⁶.

Stessa battaglia, campo diverso. Anche in *Logica della sensazione* l'intento di Deleuze è quello di sottrarsi, sfuggire alla logica del riconoscimento e del dualismo di un soggetto pensante e di un oggetto pensato – nel caso della pittura, di un soggetto vedente e di un oggetto visto¹⁵⁷. E questa viene rintracciata proprio nelle Figure di Bacon: emblema del tentativo della pittura moderna di sganciarsi dai meccanismi figurativi, e allo stesso tempo autore che rifiutava la deriva astratta, egli è l'inauguratore di «un'altra via, più diretta e più sensibile»¹⁵⁸.

La Figura non è né soggetto rappresentato né oggetto visto: essa si mostra in un luogo che la isola e le permette così di mostrarsi, ma ciò che viene mostrato è lo sforzo compiuto dalla Figura stessa per scardinarsi dalla logica figurativa, il suo tentativo di sfuggire alla rappresentazione mediante la rappresentazione stessa. Bacon dipinge qualcosa che va al di là della figurazione, ma lo fa mediante gli stessi mezzi figurativi¹⁵⁹ – egli, in pratica, fa sorgere un pensiero altro all'interno dello stesso pensiero con il quale vuole operare una rottura.

¹⁵⁶ «In ogni caso Bacon non nasconde che questi procedimenti, nonostante la raffinatezza delle loro combinazioni, sono quasi rudimentali. Il fatto importante è che essi non costringono la Figura all'immobilità; al contrario, devono rendere sensibile una specie di tragitto, una specie di esplorazione compiuta dalla Figura in quel luogo o su sé stessa. È un campo operativo. Il rapporto tra la Figura e il suo luogo isolante definisce un fatto: il fatto è..., e ciò ha luogo... E, così isolata, la Figura diviene un'Immagine, un'Icona»; G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995, p. 9.

¹⁵⁷ «[...] Deleuze si chiede come sia possibile “rendere visibili forze invisibili”, ovvero dipingere seguendo una logica della sensazione e non della rappresentazione, dipingere qualcosa che sfugge al riconoscimento [...] e che abbia invece in qualche modo a che fare con quanto prima aveva definito come “evento”»; Cantone, *Dal segno all'immagine*, p. 42.

¹⁵⁸ «E Bacon intende appunto questo quando parla della foto [...]. Essa non è dannosa semplicemente perché figurativa, ma perché pretende di *regnare sulla vista*, dunque sulla pittura. Così [...] la pittura moderna, suo malgrado, è in una situazione molto più difficile per rompere con la figurazione, la quale sembrerebbe il suo miserabile dominio esclusivo. Questa difficoltà è attestata dalla pittura astratta: c'è voluta la straordinaria opera della pittura astratta per strappare l'arte moderna alla figurazione. Non vi è però un'altra via, più diretta e più sensibile?»; Deleuze, *Logica della sensazione*, p. 31.

¹⁵⁹ «Anche se la pittura di Bacon rifiuta la logica della raffigurazione, ha comunque bisogno di qualcosa che ne definisca il funzionamento: qualcosa deve accadere, nella figura o tra la figura e la campitura, qualcosa che non si risolva in una narrazione»; Cantone, *Dal segno all'immagine*, p. 46.

L'Immagine dogmatica del pensiero che viene decostruita da un pensiero che nasce al suo interno, e che, in questo caso, è proprio un'immagine.

Ancora una volta, purtroppo, non possiamo spingerci abbastanza in profondità in questo testo deleuziano, ma anche solo in questi brevi e riassuntivi accenni la questione sollevata in precedenza sembra aver trovato nuova linfa: com'è possibile disfarsi dell'Immagine del pensiero mediante un'immagine? come può un'immagine aiutarci a rompere con la logica del riconoscimento e della rappresentazione se essa è pur sempre un'immagine-di-qualcosa?

Una Figura non può essere dipinta e allo stesso tempo sfuggire alla propria rappresentazione: un quadro è pur sempre immobile, e una Figura rimane sempre al suo interno. Essa può però cessare di essere soggetto della rappresentazione, e può farlo solo se viene dipinta proprio nel suo tentativo di fuga – e di questo Bacon è ben consapevole. Le sue Figure non sono colte in un processo o riconosciute come in movimento, ma sono prese nel loro stesso movimento di fuga dalla forma – sottraendosi così costantemente alla comprensione di uno spettatore¹⁶⁰.

Teste senza volto, urla senza grida, carne che si scioglie: le Figure di Bacon sono loro stesse il proprio sforzo di emancipazione dalla rappresentazione, un movimento senza requie, mai concluso e sempre in corso – uno spasmo, in cui la Figura si scopre corpo e il corpo deve liquefarsi, uscire da sé per diventare Figura. Il quadro è un luogo che avvolge la Figura, la quale si sottrae alla vista per dissiparsi a sua volta nello sfondo – «movimento deformemente deforme»¹⁶¹.

Bacon rappresenta l'irrappresentabile, e lo fa dipingendo Figure che fuggono da sé stesse, organi che hanno perso la loro funzione, corpi le cui ossa non offrono più alcun sostegno. Gli spasmi sono l'impossibilità di concludere un movimento sempre in corso, la dissipazione è il tentativo di mettere in forma la deformazione. Ma tutto ciò è possibile, ovviamente, perché noi non possiamo concettualizzare questi spasmi, non possiamo comprendere questa dissipazione.

Siamo all'interno di una nuova logica, in cui non dobbiamo più rappresentare e rappresentarci – riconoscere il soggetto. La Figura non è né soggetto né oggetto – è un'Immagine presa nel suo movimento di deformazione, che sfugge ad ogni possibile

¹⁶⁰ «La Figura, in questo sforzo rivolto a eliminare lo spettatore, dà subito prova di un singolare atletismo. Tanto più singolare se si aggiunge che la sorgente del movimento non è nella Figura stessa. Il movimento proviene piuttosto dalla struttura materiale, dalla campitura e va verso la Figura [...]. Solitudine estrema delle Figure, reclusione estrema dei corpi che esclude ogni spettatore: la Figura diviene tale solo attraverso questo movimento da cui viene reclusa e in cui si reclude»; Deleuze, *Logica della sensazione*, p. 37.

¹⁶¹ «Tutto il corpo è pervaso da un intenso movimento. Movimento deformemente deforme, che ad ogni istante riconduce l'immagine reale sul corpo per costituire la Figura»; ivi, p. 50.

comprensione concettuale. Bacon non dipinge un quadro che deve essere appreso da uno spettatore, ma un movimento che deve toccarlo – deve andare oltre il vedere, oltre il riconoscimento. Lo spettatore è chiamato in causa dal dipinto non in quanto esterno, bensì come corpo che con le Figure condivide qualcosa di essenziale.

L'esempio di Deleuze è chiarissimo: quando dipinge uomini e animali, Bacon li capta nel movimento di liquefazione della loro carne – che diviene carne macellata. Un quadro che raffigura della carne macellata, però, non smuove chi guarda a *riconoscere* la sofferenza dell'animale come la propria, ma lo costringe a *sentire* che la sofferenza provata dall'animale è la sua stessa sofferenza, che la sua sofferenza lo rende di per sé un'animale. È un'identità fondamentale, una «zona di indiscernibilità» che apre alla vera «realtà del divenire»¹⁶².

Una nuova logica, un pensiero altro che sorge nell'Immagine del pensiero e vi scava così in profondità da metterne alla berlina i presupposti dogmatici. Ciò che colpisce, nel caso appena trattato, è che questo pensiero altro sia esso stesso un'Immagine.

Per Deleuze, la Figura può diventare Immagine solo mettendo a nudo la propria fuga da sé stessa, il proprio spasmo di emancipazione dalla rappresentazione che vorrebbe dominarla; ma questo movimento deformante non può essere rappresentato né appreso: l'Immagine è il varco per una nuova logica che le permetta di essere sentita e non riconosciuta, un pensiero altro che sorga nella stessa Immagine del pensiero per decostruirla dall'interno, sul suo stesso piano¹⁶³.

Ancora una volta, non mi sembra che si possa additare un'evoluzione del pensiero deleuziano sull'immagine; piuttosto, credo che, dove in *Differenza e ripetizione* se ne analizzava, per così dire, un versante, in *Logica della sensazione* se ne indaghi un altro. Il non-pensiero si fossilizzava in un'Immagine e diveniva Immagine del pensiero; il pensiero altro, al contrario, sorge dall'interno e sempre dall'interno mette in crisi l'Immagine in cui è sorto: qui si dissipa, si dissolve e ne corrode i presupposti dal di dentro.

Il fatto che questo movimento di deformazione possa avvenire all'interno dell'Immagine stessa non implica che l'uno diventi negazione dell'altro: ad essere dipinta è la Figura che diventa Immagine, ma ad essere sentito è il divenire-Immagine della Figura – il suo spasmo,

¹⁶² «Non si tratta di un adattamento dell'uomo alla bestia, né di una somiglianza, si tratta piuttosto di una identità di fondo, di una zona di indiscernibilità più profonda di qualsiasi identificazione sentimentale: l'uomo che soffre è bestia, la bestia che soffre è uomo. È questa la realtà del divenire»; ivi, p. 58.

¹⁶³ «Sul piano della sensazione, è possibile solo un *incontro* con la Figura, e non un *riconoscimento*: il che significa che possiamo rinvenire nella pittura una domanda e un segno che mettono in moto il pensiero, e non un processo di determinazione o di identificazione. Tale incontro non avviene dunque fra un soggetto-spettatore e un quadro [...] ma avviene *nel* quadro»; Cantone, *Dal segno all'immagine*, p. 48.

sforzo impossibile di fuga da sé stessa¹⁶⁴. È questa la realtà del divenire, il pensiero altro che sorge e diviene senza mai concludersi – senza mai fossilizzarsi in un’Immagine.

Bacon dipinge la deformazione delle Figure nel loro stesso movimento spastico, ma di questo movimento le Figure non sono né i soggetti né gli oggetti: ad essere dipinto è l’evento della deformazione, irrepresentabile eppure captato mediante mezzi figurativi che tentano di emanciparsi da una possibile concettualizzazione. Protagoniste dei quadri baconiani non sono esattamente le Figure, bensì le forze invisibili che queste rendono visibili, ma la cui essenziale invisibilità le fa sfuggire ad una rappresentazione figurativa o ad un’apprensione intellettuale¹⁶⁵. Visibilizzare queste forze impensabili significa farle sentire, ma ad essere sentite non sono propriamente le forze¹⁶⁶. Le forze condizionano le sensazioni, ma sentire le forze stesse implicherebbe sentirne gli effetti – cioè, il fatto che la Figura presenti i segni di ciò che è avvenuto, come se lo spasmo che li ha causati fosse concluso. Il punto è proprio questo: lo spasmo non si conclude.

Le teste di Bacon non hanno volto, non hanno un luogo in cui riportare delle ferite – di per sé segni di una cicatrizzazione che farebbe perdere il senso stesso del loro spasmo senza riposo. Bacon non è un pittore di effetti, né il movimento che egli dipinge ha un inizio o una fine: a presentarsi sulla tela è un movimento deformante ma a sua volta deformato – pressione, dilatazione, dissipazione tutte assieme¹⁶⁷. Le Figure – le teste, la carne macellata – non sono rappresentate come deformi, ma sono sentite nel loro divenire-deformi – la vera realtà del divenire, del captare l’invisibile.

Movimento deformemente deforme. Bacon affronta il problema della visibilizzazione delle forze mettendo su tela il loro divenire, il loro spasmo di fuga dalla figurazione: la deformazione senza estensione o successione, il puro evento deformante e deformato, sempre attuante e mai attualizzato. Solo nell’immobilità della deformazione il movimento può essere subordinato alla

¹⁶⁴ «La pittura non agisce più sul cervello, ma direttamente sul sistema nervoso, non si tratta di vedere, ma di sentire attraverso il visibile»; *ivi*, p. 50.

¹⁶⁵ «In arte, in pittura come in musica, non si tratta di riprodurre o di inventare delle forme, bensì di captare delle forze. È per questa ragione che nessuna arte è figurativa. La celebre formula di Klee “non rendere il visibile, ma rendere visibile” non significa nient’altro. Il compito della pittura si definisce come il tentativo di rendere visibili delle forze che non lo sono»; Deleuze, *Logica della sensazione*, p. 117.

¹⁶⁶ «La forza è in stretto rapporto con la sensazione: è sufficiente che una forza si eserciti su un corpo, cioè su un punto determinato dell’onda, perché vi sia sensazione. Ma se la forza è la condizione della sensazione, non è tuttavia essa ad essere sentita, poiché la sensazione “dà” qualcosa di completamente diverso a partire dalle forze che la condizionano»; *ibidem*.

¹⁶⁷ «[...] come rendere visibili forze invisibili? Tale è anche la funzione primordiale delle Figure. A tal proposito si osserverà che Bacon resta relativamente indifferente al problema degli effetti [...] la straordinaria agitazione delle teste non proviene da un movimento [...], ma piuttosto da forze di pressione, dilatazione, contrazione, schiacciamento, stiramento che vengono esercitate sulla testa immobile»; *ivi*, p. 119.

forza¹⁶⁸, e la Figura può essere presentata come un «blocco di sensazione»¹⁶⁹ – campo di visibilizzazione non rappresentativa di forze invisibili, le quali non possono che darsi nell'immobilità di un movimento di per sé deforme.

Seppur ben lontani dall'esaurire l'enorme portata dell'operazione deleuziana qui accennata, potremmo forse provare a forzare i termini in un paragone con quanto esposto nella prima parte di questo capitolo.

L'Immagine del pensiero, in quanto manifestazione dell'assenza di pensiero, costituisce solo un lato del concetto di immagine – il lato del non-pensiero, della non-filosofia. L'altro lato, radicalmente opposto alla chiusura di un pensiero che si accartoccia su sé stesso, è la sostanziale apertura dell'immagine ad una nuova logica, una logica che prenda le mosse da questa assenza e che in qualche modo la plasmi. E questa plasmazione – movimento di deformazione della Figura – è già in sé un pensiero altro che sorge nell'Immagine stessa, senza negarla ma sovvertendone i presupposti.

Come detto, non pretendiamo certo di esaurire qui il denso studio su Bacon; allo stesso modo, però, credo che queste precisazioni siano state fondamentali per inquadrare bene la questione che ci apprestiamo ad affrontare. L'Immagine del pensiero e il divenire-Immagine della Figura baconiana non sono la stessa cosa, eppure è proprio all'interno della prima che, affinché possa dispiegarsi nel suo compito decostruttivo, deve sorgere la seconda. E questo divenire-Immagine non è un'immagine qualunque: è la realtà stessa del divenire, fuga dalla forma che si dà nel proprio movimento di deformazione sempre in corso e mai concluso. Un pensiero altro, non un altro-dal-pensiero.

L'Immagine del pensiero era in realtà il pensiero gravato dall'Immagine del pensiero – un pensiero non libero, e dunque un non-pensiero: l'attacco deleuziano era diretto piuttosto ad un pensiero-per-immagini, cioè ad un pensiero che operasse ancora in maniera figurativa, fossilizzato in una logica del riconoscimento. Il monito di un pensiero-senza-Immagini era quindi quello di un pensare privo di postulati, che indagando i propri presupposti problematizzasse anche sé stesso.

Nello studio su Bacon, l'Immagine del pensiero è invece decostruita proprio dal divenire-Immagine della Figura immobile, la vera realtà del divenire. Ma questa realtà può manifestarsi

¹⁶⁸ «In questo senso i problemi di Bacon sono di deformazione, non di trasformazione. Si tratta di due categorie molto differenti. La trasformazione della forma può essere astratta o dinamica. Ma la deformazione inerisce sempre al corpo, è statica, si produce nell'immobilità; subordina il movimento alla forza [...]»; ivi, pp. 119-120.

¹⁶⁹ Cantone, *Dal segno all'immagine*, p. 47.

solo nel momento in cui il quadro e lo spettatore cessano di essere oggetto visto e soggetto vedente, solo in un incontro dell'uno con l'altro in cui si sente un punto di indiscernibilità in cui l'uno non è di fronte o dentro l'altro, bensì in cui l'uno è letteralmente l'altro. Di nuovo la carne macellata: l'uomo che soffre è animale, l'animale che soffre è uomo – la stessa ed unica forza che si visibilizza nella sensazione di sofferenza.

Per scardinare la vecchia logica del riconoscimento e creare questi blocchi di sensazione, Bacon usa il movimento di deformazione, gli spasmi in cui la Figura viene presa nel suo tentativo di divenire-Immagine – tentativo che, trattandosi di arte pittorica, è destinato a fallire.

Forse, da un certo punto di vista, potremmo rintracciare proprio qui uno dei motivi che spingono Deleuze, subito dopo lo studio su Bacon, a rivolgersi al cinema e all'immagine cinematografica. La deformazione è il tentativo di creare movimento nell'immobilità della tela, eppure, per quanto siano colte nel loro movimento deformante, cioè nel loro divenire-Immagine, le Figure non sono esse stesse movimento – al contrario, come detto, delle immagini-movimento bergsoniane che Deleuze scova nel cinema. Bacon mette su tela una Figura che tenta di divenire Immagine, il cinema offre all'immagine un suo proprio «automovimento»¹⁷⁰. E questo, ovviamente, non deve essere inteso come un passaggio o un'evoluzione – Deleuze è molto chiaro a riguardo.

La pittura è pratica di pensiero che opera mediante i propri concetti specifici – le immagini pittoriche, con Figure, linee, colori. Il cinema lo è allo stesso modo con i suoi concetti – le immagini-movimento, la loro composizione e il montaggio dei loro elementi. La filosofia non riflette sulla pittura o sul cinema, bensì si installa nel loro campo per occuparsi dei loro concetti¹⁷¹. Da questo punto di vista, cinema e filosofia non sono poi così diversi.

Dove *Differenza e ripetizione* aveva sottolineato come dei presupposti non indagati potessero rivelarsi un grande nemico del pensiero, tanto da costituirne la spinta ad una fossilizzazione in un'Immagine tanto statica quanto dogmatica, *Logica della sensazione* apre invece ad una nuova possibilità per l'immagine, e cioè quella di captare in qualche modo le forze invisibili, andare contro la rappresentazione e toccare un punto di indiscernibilità tra

¹⁷⁰ «Il cinema, proprio perché mette in movimento l'immagine, o meglio, dota l'immagine di un automovimento, traccia e ritraccia continuamente dei circuiti cerebrali»; G. Deleuze, *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, D. Borca (a cura di), Einaudi, Torino 2010, p. 233.

¹⁷¹ A colloquio con lo scrittore Hervé Guibert, il 6 ottobre 1983, Deleuze risponde in questo modo alla domanda su come fosse passato dalla monografia su Bacon al dittico sul cinema: «Non sono passato dall'una all'altro. Non credo che la filosofia sia una riflessione su altre cose, sulla pittura o sul cinema. La filosofia si occupa di concetti: li produce, li crea. La pittura crea un certo tipo di immagini, linee e colori. Il cinema crea un altro tipo di immagini, immagini-movimento e immagini-tempo»; ivi, p. 171.

soggetto e oggetto: una sensazione che li accomuni, e che permetta dunque di uscire dalla logica del riconoscimento e dal dualismo della rappresentazione. Ma ciò, come abbiamo visto, è possibile solo nella misura in cui la dinamicità intrinseca all'immagine riesca a cogliere l'invisibile mediante il visibile, il movimento che sottende l'eterna realtà del divenire.

Solo un paio di anni dopo Deleuze dà alle stampe *L'immagine-movimento*, e certamente non è un caso. Eppure, la trattazione sul cinema non costituisce un passaggio da una concezione dell'immagine ad un'altra, tanto quanto non è un'evoluzione del suo pensiero a riguardo. *Logica della sensazione* si configura come un passo necessario e, se vogliamo, preliminare al dittico sul cinema: tanto quanto l'immagine dipinta riesce a porci in un incontro con ciò che sentiamo, così deve farlo l'immagine cinematografica, la quale ha dalla sua il fatto di poter amplificare, grazie alle sue specificità tecniche, quell'incontro cui i dipinti di Bacon arrivavano solo grazie alla deformazione "sul posto" delle proprie Figure.

L'arte di Bacon è lotta contro l'Immagine del pensiero, e potremmo in questo senso definirla come un "pensiero in immagine" – un pensiero che pensa nell'immagine, e non che pensa-per-immagini. Rivolgiamoci, a questo punto, a come il cinema in quanto pratica di pensiero autosufficiente riesca a pensare, e cioè ai suoi concetti peculiari – alle immagini-movimento.

4.3 L'immagine-movimento: *l'immagine pensante*

Poche settimane prima della pubblicazione di *Differenza e ripetizione*, Deleuze rilascia un'intervista in cui, discutendo delle sue precedenti monografie, rivendica l'ammirazione che il pensiero degli autori cui le aveva dedicate, pur nella loro diversità, gli intimano. In pratica, egli sottolinea il rispetto che essi gli incutono, una sorta di fascinazione che è la premessa necessaria per poterne discutere. L'esempio che egli fa immediatamente dopo è chiarificatore: quando criticano la società moderna nei loro film, Jerry Lewis e Jacques Tati non ne mostrano gli anfratti più mostruosi né i luoghi più oscuri, ma ne presentano un'immagine sfarzosa e grandiosa nella quale instillarsi per poterla poi deplorare con maggior forza¹⁷².

È l'inizio del 1968, e Deleuze è ancora ben lontano dal pensare il dittico degli anni '80 – è ancora lontano anche dalla fama, visto che *Les Lettres françaises* pubblicherà quest'intervista

¹⁷² «Prendiamo esempio dal cinema. Quando Jerry Lewis o Tati «criticano» la vita moderna, non si concedono la facilità, la volgarità di mostrare delle cose brutte. Fanno vedere ciò che criticano come bello, come grandioso, lo amano e gli comunicano una bellezza nuova. La loro critica non fa altro che rafforzarsi. In ogni modernità, in ogni novità, c'è un conformismo e una creatività [...] – separare una cosa dall'altra è il compito di coloro che sanno amare e che sono i veri distruttori e, al tempo stesso, i veri creatori. Non esiste una buona distruzione senza amore»; G. Deleuze, *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, D. Borca (a cura di), Einaudi, Torino 2007, p. 172.

chiamandolo Gilbert. Eppure, quest'esempio ci offre, credo, un'altra importante chiave per comprendere la sua operazione sul cinema. Lewis e Tati si installano nella stessa società che vogliono criticare per criticarla meglio – il pensiero-senza-immagini deve sorgere dall'Immagine del pensiero per potervi rompere ancor più decisamente. E, come nella pittura, nel cinema la rottura non può che avvenire in un'immagine che incarni la realtà del divenire – di nuovo: stessa battaglia, campo diverso. Niente più Immagine del pensiero né pensiero-per-immagini: pensiero e immagine devono raggiungere la propria zona di indiscernibilità, in cui l'uno è già l'altro – il pensiero non deve pensare per immagini perché l'immagine è già in sé pensiero. D'altronde, *L'immagine-movimento* si conclude proprio con il genio di Alfred Hitchcock che intuisce, pur senza approfondirla, la possibilità di un'immagine pensante – ma andiamo con ordine.

Una manciata di pagine fa avevamo introdotto il primo tomo deleuziano sul cinema partendo da Bergson e dalla prefazione alla settima edizione di *Materia e memoria*, per la quale l'immagine e il movimento si trovano su un piano di assoluta identità – il piano della pura materia, poiché tutta la materia è immagine. L'immagine è il movimento poiché la materia, e dunque l'intero universo, non sarebbero altro che un insieme di immagini che si danno alla coscienza nel loro stesso movimento di manifestazione – come già detto in precedenza, ogni cosa esiste in sé ed esiste per noi, ed esiste in entrambi i modi senza per questo esaurirsi nell'uno o nell'altro. Non solo, dunque, la materia è immagine, ma i movimenti della materia stessa non fanno che darsi in immagine¹⁷³.

Non possiamo certo permetterci di soffermarci sulle rivoluzionarie idee bergsoniane, ma dobbiamo capire in che modo possa avvenire questo piano di assoluta identità, e come possa Deleuze riportarlo all'immagine cinematografica. A questo proposito, rivolgiamoci a quanto afferma quest'ultimo nei capitoli dell'opera definiti esplicitamente come commenti allo stesso Bergson.

Tutto ciò che ci appare è un'immagine – un'immagine in sé, non un'immagine di qualcosa. Quest'esistenza-in-sé dell'immagine significa che tutto ciò che ci appare è non l'immagine di un oggetto, ma quello stesso oggetto in quanto immagine in sé. Dunque, nemmeno più un oggetto in senso proprio. Ad apparire, cioè a manifestarsi in quanto materia, contenuto di un'apparizione, è l'immagine che contiene in sé il suo movimento, movimento che a sua volta

¹⁷³ «Ma la verità è che i movimenti della materia sono chiarissimi in quanto immagini, e che non c'è motivo per cercare nel movimento altro da ciò che vi vediamo»; Bergson, *Materia e memoria*, p. 18.

non significa che quest'immagine ci appaia come in movimento. Troviamo qui di nuovo un genitivo concettualmente problematico.

L'immagine che ci appare non è in movimento, ma è essa stessa il proprio movimento di apparizione alla coscienza – l'immagine colpisce la coscienza in virtù di tutti i movimenti che potrebbe svolgere sul piano in cui appare¹⁷⁴. Ossia, l'immagine giunge alla coscienza come movimento di tutto ciò che è e di tutto ciò che potrà essere: nella coscienza le immagini possono sprigionare tutto il movimento che hanno in sé, tutto quello che hanno già sprigionato e tutto quello che devono ancora sprigionare – movimento mai concluso ma sempre in atto.

L'immagine è movimento che si dà alla coscienza come immagine, e ciò è possibile in quanto la coscienza stessa è un'immagine fra le altre – la coscienza è parte integrante del piano d'immanenza della materia, è essa stessa materia¹⁷⁵. Il punto, dunque, è come possano esistere delle immagini in sé delle quali fa parte la coscienza – anzi, come possa esistere una coscienza che non è di qualcuno, ma che è già in sé materia. Le immagini in sé non sono di qualcosa, ma non sono nemmeno per qualcuno: cioè, in sostanza, la coscienza è essa stessa un'immagine.

Deleuze è lapidario nello sciogliere la questione. Le immagini sono movimento, cioè sono perpetuo ed indivisibile movimento fin quando non colpiscono qualcosa sul quale imprimersi, e che è in grado di restituire loro il movimento che esse trasmettono. In questo senso, incontrando cioè una sorta di centro di riferimento, il movimento si visibilizza – il suo divenire si manifesta come insieme di azioni e reazioni che colpiscono questo centro, il quale a sua volta seleziona le azioni da trattenere e le reazioni con cui prolungare le azioni stesse. Questo processo di selezione non è altro che un «intervallo» che si costituisce all'interno del movimento, nel quale il movimento stesso, dal suo stato definito «gassoso», si condensa e si brina, passando nel mentre al liquido e al solido¹⁷⁶.

¹⁷⁴ «Prendete un pensiero complesso che si sviluppa in una serie di ragionamenti astratti. Questo pensiero s'accompagna alla rappresentazione di immagini, almeno nascenti. E queste stesse immagini non sono rappresentate alla coscienza senza che si delineino, allo stato di abbozzo o di tendenza, i movimenti attraverso i quali queste immagini *si giocherebbero* esse stesse nello spazio – intendo dire, imprimerebbero al corpo questo o quell'altro atteggiamento, sprigionerebbero tutto ciò che implicitamente contengono di movimento spaziale»; ivi, p. 9.

¹⁷⁵ Ronchi, *Gilles Deleuze*, p. 118.

¹⁷⁶ «Ogni immagine non è che «una via attraverso cui le modificazioni che si propagano nell'immensità dell'universo passano in tutte le direzioni». Ogni immagine agisce su altre e reagisce su «tutte le loro facce» e «attraverso tutte le loro parti elementari» [...]. Le immagini esterne agiscono su di me, mi trasmettono movimento, e io restituisco movimento: [...] mi è possibile, a questo livello, parlare di io, di occhio, di cervello e di corpo? Ciò avviene per semplice comodità, poiché niente si lascia ancora identificare in tal modo. Sarebbe piuttosto uno stato gassoso»; Deleuze, *L'immagine-movimento*, pp. 74-75.

In questo senso, la coscienza – o meglio, la coscienza personale per come la intendiamo – non sarebbe altro che un'increspatura del movimento, una piega che ne flette il divenire manifestandolo, ma del quale non costituisce altro che un momento interno – un intervallo in grado in qualche modo di captarlo. Solo in questa flessione possiamo parlare, dunque, di immagini di qualcosa per qualcuno – costante movimento che si rifrange su un punto che ne ostacola la dispersione, un centro di riferimento che Deleuze chiama «centro di indeterminazione». Quello del movimento è di per sé un universo privo di centri, in cui la costante propagazione e dispersione può incontrare però dei punti che ne costituiscono uno scarto all'interno del quale il movimento può darsi come immagine, o ancora, come «immagine vivente»¹⁷⁷.

La tortuosità di questi passaggi non è casuale: non solo ci troviamo di fronte a problemi concettuali di non poco conto, ma stiamo anche conducendo un commento a Deleuze che a sua volta commenta Bergson – i problemi, in un certo senso, raddoppiano. Eppure, ai fini dell'elaborato, l'identità dell'immagine e del movimento si è mostrata, spero, abbastanza chiaramente. Il piano d'immanenza è puro movimento, e in questo piano tutto ciò che appare lo fa in quanto immagine: questo è possibile nel momento in cui il propagarsi del movimento incontra un ostacolo, nel quale si rifrange e in virtù del quale si formano delle immagini. Il piano d'immanenza, l'universo delle immagini-movimento: l'immagine è il movimento che si dà, il movimento è l'immagine in sé. L'assoluta identità dell'immagine e del movimento: chiamiamo immagini i movimenti che sono già stati per distinguerli da tutto ciò che essi non sono ancora¹⁷⁸, ma lo facciamo perché siamo in grado di riferirli ad un centro rispetto al quale appaiono determinati.

Il movimento si propaga fin quando non incontra un ostacolo che sia in grado di renderlo visibile: è così che, per Bergson, si forma la materia – nel momento in cui, cioè, il movimento si dà in immagine. Quest'immagine in sé è coscienza impersonale, una materia-coscienza che, per divenire personale – autocoscienza –, di questa immagine in sé deve costituire una piega:

¹⁷⁷ «Cosa succede e cosa può succedere in questo universo acentrato in cui tutto reagisce su tutto? Non dobbiamo introdurre un fattore differente, di altra natura. Allora, quello che può succedere, è questo: in dei punti qualsiasi del piano appare un intervallo, uno scarto tra l'azione e la reazione [...]. Così, l'immagine vivente sarà «strumento d'analisi rispetto al movimento raccolto, e uno strumento di selezione rispetto al movimento eseguito». Dovendo tale privilegio al solo fenomeno dello scarto o dell'intervallo tra un movimento ricevuto e un movimento prodotto, le immagini viventi saranno dei «centri d'indeterminazione» che si formano nell'universo acentrato delle immagini-movimento»; *ivi*, pp 79-80.

¹⁷⁸ «Per il momento abbiamo solo movimenti, chiamati immagini per distinguerli da tutto ciò che essi non sono ancora»; *ivi*, p. 77.

«la coscienza è il fuori»¹⁷⁹. Il piano d'immanenza è l'esperienza pura, il piano in cui il fluire del movimento si dà come immagine in sé ed in cui la coscienza si confonde con la materia e le cose – in cui la coscienza è essa stessa una cosa, una tra le innumerevoli immagini-movimento che occupano il piano.

L'immagine è movimento, e l'immagine-movimento è la grande intuizione mediante la quale Bergson si propone di superare il dualismo tra materialismo e idealismo: non possiamo approfondire ulteriormente il testo bergsoniano, eppure la tesi di *Materia e memoria* è proprio il punto d'avvio dell'indagine di Deleuze sul cinema – ne costituisce di fatto l'*incipit*.

A giudicare da quanto esposto finora, questa tesi non deve sorprenderci: il movimento è indivisibile, e i movimenti che lo compongono sono eterogenei ed irriducibili fra loro¹⁸⁰. L'indivisibilità del movimento, però, non gli impedisce il cambiamento; piuttosto, nel suo stesso essere incessante cambiamento, il movimento non può conoscere dei cambiamenti se non qualitativi – cambia natura ad ogni divisione. Il movimento è perpetuo e indivisibile fin quando non incontra un centro di indeterminazione che lo visibilizza come immagine – l'immagine è il movimento, il piano è l'immagine-movimento.

Questa tesi ha però un secondo enunciato, poiché l'indivisibilità del movimento ne impedisce una ricostruzione astratta, in cui due immagini di per sé ferme vengono poste in successione nel tentativo di creare un movimento – tentativo che risulta un'astrazione, un'illusione destinata a fallire¹⁸¹. Insomma, il movimento non è la somma di punti in sé statici che vengono congiunti meccanicamente, bensì esso ha sempre luogo in una «durata concreta» che non può essere ricostituita in maniera astratta¹⁸². Il movimento è sempre movimento reale, composto da sezioni a loro volta mobili.

Ci sono, continua Deleuze, altre due tesi sul movimento che Bergson espone ne *L'evoluzione creatrice*. La prima afferma che nella storia del pensiero si è tentato di ricreare il movimento in due modi: da una parte gli antichi, che vi vedevano la tendenza di Idee immobili ad incarnarsi

¹⁷⁹ «[...] la coscienza è immagine e proprio in quanto immagine in sé la coscienza è originariamente materia. *La coscienza è qualche cosa*. La coscienza è il fuori»; Ronchi, *Gilles Deleuze*, p. 119.

¹⁸⁰ «Secondo questa prima tesi, il movimento non si confonde con lo spazio percorso. Lo spazio percorso è il passato, il movimento è il presente, è l'atto di percorrere [...] è indivisibile, o non si divide senza cambiare natura a ogni divisione [...] i movimenti sono eterogenei, irriducibili tra loro»; Deleuze, *L'immagine-movimento*, p. 5.

¹⁸¹ «Ma ancor prima di svilupparsi, la prima tesi contiene un altro enunciato: non si può ricostituire il movimento con posizioni nello spazio o con istanti nel tempo, cioè con delle «sezioni» immobili... Tale ricostituzione può avere luogo solo congiungendo alle posizioni o agli istanti l'idea astratta di una successione, di un tempo meccanico, omogeneo, universale e ricalcato dallo spazio, lo stesso per tutti i movimenti. E allora perdiamo il movimento [...]»; *ibidem*.

¹⁸² «[...] il movimento avrà sempre luogo in una durata concreta, ogni movimento avrà dunque la propria durata qualitativa»; *ibidem*.

in elementi intellegibili; dall'altra i moderni, che credevano di poterlo ricostruire a partire dalla successione meccanica di momenti qualsiasi. «Elementi formali trascendenti» da un lato, «elementi materiali immanenti» dall'altro – «istanti privilegiati» contro «istanti qualsiasi»¹⁸³.

La terza tesi non è altro che la naturale conseguenza delle prime due: se infatti il movimento non può essere ricostituito nei modi precedentemente descritti, allora vorrà dire che questo stesso movimento è a sua volta sezione mobile della durata, e in particolare della durata in quanto espressione di un Tutto¹⁸⁴. Urge a questo punto una chiarificazione.

Se nella seconda tesi Bergson illustra i due modi in cui può darsi l'illusione del movimento – ciò che egli definisce, con un nuovo genitivo problematico, “immagine del movimento” –, nella terza le cose si complicano. Deleuze riprende il famoso esempio bergsoniano del bicchiere di acqua e zucchero: girando con un cucchiaino – creando movimento – lo zucchero si scioglie, ma all'interno dello stesso bicchiere non ho più acqua e zucchero, bensì ho dell'acqua zuccherata. Il movimento è sempre cambiamento, e in quanto cambiamento ha una durata qualitativa che si riflette nel Tutto, nello stato di cose di cui questa stessa durata è espressione. Affinché un corpo cada c'è bisogno di un corpo che l'attiri, e la sua caduta cambia il loro rapporto – lo stato di cose in cui entrambi i corpi si davano.

Il movimento è di per sé cambiamento qualitativo che non può essere ricostituito mediante istanti immobili – prima tesi –, oppure attraverso l'incarnazione di istanti privilegiati o la successione di istanti qualsiasi – seconda tesi: il movimento, cioè, non può essere ricostruito in alcun modo. Il movimento piuttosto si crea, poiché inerisce l'intera materia che costituisce il piano d'immanenza, e lo fa proprio in quanto cambiamento della durata delle cose nel piano stesso. E, in questo senso, l'intero piano, il Tutto, subisce un cambiamento qualitativo – terza tesi.

Deleuze unisce qui le tre tesi bergsoniane sul movimento e le due opere in cui Bergson le esprime, e lo fa specificando che il Tutto, l'intero piano, non è dato né chiuso – anzi, è esso stesso l'Aperto¹⁸⁵. Il Tutto, cioè, non è una totalità né un insieme di insiemi, ma il costante

¹⁸³ «La rivoluzione scientifica moderna è consistita nel ricondurre il movimento non più a degli istanti privilegiati ma all'istante qualsiasi. Benché il movimento fosse ancora ricomposto, *non lo si ricomponeva più a partire da elementi formali trascendenti (pose), ma a partire da elementi materiali immanenti (sezioni)*»; ivi, p. 8.

¹⁸⁴ «[...] non soltanto l'istante è una sezione immobile del movimento, ma il movimento è una sezione mobile della durata, cioè del Tutto o di un tutto. Ciò implica che il movimento esprime qualche cosa di più profondo, che è il cambiamento nella durata o nel tutto»; ivi, pp. 12-13.

¹⁸⁵ «Molti filosofi avevano già detto che il tutto non era né dato né poteva essere dato; ma essi ne traevano soltanto la conclusione che il tutto era una nozione priva di senso. La conclusione di Bergson è molto diversa: se il tutto non può essere dato, ciò avviene perché esso è l'Aperto, e spetta a lui cambiare senza tregua o far sorgere qualcosa di nuovo, insomma, durare»; ivi, p. 14.

sforzo di fuga da una totalità ben definita – è l'incessante cambiamento in cui versa il piano, sempre identico a sé proprio perché ogni movimento nella sua durata rimanda ad un salto qualitativo. Il bicchiere con l'acqua e lo zucchero resta identico, eppure quello che abbiamo sul tavolo si trova ora in uno nuovo stato – è diventata un'altra cosa.

Ci stiamo forse spingendo troppo in là, ma trattare il dittico sul cinema senza fare un pur breve ed incompleto riferimento a Bergson avrebbe significato offrirne una trattazione più che parziale. D'altronde, lo stesso Deleuze riassume queste tesi in una quindicina di pagine – egli non sta veramente commentando le opere di Bergson, ma ne sta casomai estraendo concetti e intuizioni fondamentali per il proprio scopo. Uno scopo che, in realtà, è per certi versi addirittura opposto a quello di Bergson.

Abbiamo infatti citato *L'evoluzione creatrice*, testo che appare nel 1907. Stavolta, al contrario che per *Materia e memoria* – dato alle stampe nel 1896 –, Bergson aveva avuto modo di entrare in una sala cinematografica – nella quale, però, deve essersi divertito ben poco. Egli, infatti, vede nel cinema l'ennesima riproposizione dell'astrazione denunciata nelle prime due tesi – a tal proposito conia addirittura l'espressione "illusione cinematografica". Di fatto, il cinema non fa altro che fornire l'illusione del movimento, ponendo in rapida successione dei fotogrammi fermi che, una volta proiettati sullo schermo, sembrano imitare la percezione naturale – il cinema è il «falso movimento» per eccellenza¹⁸⁶.

Bergson si dimostra particolarmente severo con il cinema, eppure non sembra avere tutti i torti. Mentre guardiamo un film, ogni secondo che passa sullo schermo è in realtà composto da 24 fotogrammi, frammenti di una scena che viene a sua volta ricomposta montando ad alta velocità questi stessi fotogrammi l'uno dopo l'altro. Il movimento sembra in questo senso ricostruito alla maniera dei moderni, cioè mediante la successione di istanti qualsiasi. Il cinema sembra essere il punto apicale e tecnicamente avanzato di un'illusione millenaria. Com'è possibile, dunque, che Deleuze liberi l'immagine cinematografica dall'illusorietà addossatagli da Bergson, e che addirittura la elevi a manifestazione del piano d'immanenza? come può l'immagine del movimento denunciata da Bergson divenire l'immagine-movimento da lui stesso auspicata?

¹⁸⁶ «Nel 1907, nell'*Evoluzione creatrice*, Bergson conia la cattiva formula: l'illusione cinematografica. Il cinema in effetti procede con due dati complementari: delle sezioni istantanee che si chiamano immagini; un movimento o un tempo impersonale, uniforme, astratto, invisibile o impercettibile, che è «nella» macchina e «con» cui si fanno scorrere le immagini. Il cinema ci consegna dunque un falso movimento, è anzi l'esempio tipico del falso movimento»; ivi, pp. 5-6.

Come detto, Bergson si dimostra molto severo, ma bisogna anche ammettere che il tempo non ha giocato in suo favore. *L'evoluzione creatrice* viene pubblicata solo nel 1907 – David Wark Griffith e l'intera industria cinematografica americana non avevano ancora trovato nella soleggiata Hollywood la soluzione perfetta all'eccessiva sensibilità delle pellicole dell'epoca al clima piovoso dell'East Coast, Ejzenštejn aveva appena smesso di intrattenere le truppe di rivoluzionari comunisti e stava cercando di farsi un nome nei piccoli teatri di Mosca. Il cinema, in un certo senso, non era ancora così diverso dal cinematografo di pochi anni prima. Paradossalmente, l'unico ad averne compreso l'enorme potenziale era forse proprio Méliès – che di professione, infatti, faceva l'illusionista. Bergson è severo, ma non è stato nemmeno fortunato.

Il cinema dell'epoca non aveva ancora dispiegato il proprio potenziale – l'immagine cinematografica, allora, era ancora un'immagine del movimento, ingranaggio incolpevole di un meccanismo più grande. Deleuze ha davanti a sé un altro cinema – il cinema stesso, arte che ha sviluppato le proprie possibilità fino a rivelarsi, appunto, pratica di pensiero autosufficiente che crea i propri concetti in maniera totalmente autonoma. Il cinema che Deleuze ha di fronte pensa, e pensa attraverso le immagini-movimento – pensa in esse e con esse, e pensandole ne crea di sempre nuove. La cesura con Bergson, in questo frangente, non potrebbe essere più radicale.

L'immagine cinematografica è in sé immagine-movimento e non semplice immagine del movimento: il movimento non le è dato da qualche procedimento esterno, ma le appartiene essenzialmente. Deleuze lo dice subito, all'inizio dell'opera: noi, nel film, non vediamo il fotogramma che viene proiettato a gran velocità per farlo sembrare in movimento, ma una «immagine intermedia» a sua volta creata dalla successione di fotogrammi¹⁸⁷. L'immagine cinematografica che intende Deleuze, al contrario di quella che ha in mente Bergson, non è il fotogramma, ma l'immagine che si dà nella successione dei fotogrammi stessi: quest'immagine viene creata nel movimento e come movimento si manifesta – è l'immagine-movimento di *Materia e memoria*.

Ad essere qui in causa è il fatto che se il movimento corrisponde ad un cambiamento qualitativo nella durata del Tutto, allora quest'immagine che si crea nel movimento e che si dà come cambiamento qualitativo della successione dei fotogrammi è essa stessa immagine-

¹⁸⁷ «Il cinema procede con fotogrammi, cioè con sezioni immobili, 24 immagini al secondo (o 18 all'inizio). Tuttavia quanto ci mostra, come si è spesso notato, non è il fotogramma, bensì un'immagine intermedia alla quale il movimento non si aggiunge, non si addiziona: il movimento, al contrario, appartiene all'immagine intermedia come dato immediato»; *ivi*, p. 6.

movimento. E ciò è possibile, continua Deleuze, perché il cinema si evolve grazie ad una tecnica fondamentale: il movimento di montaggio¹⁸⁸. Questa, dunque, è la grande intuizione che Bergson non approfondisce, e che diviene materia fertile per la sua radicalizzazione ad opera di Deleuze.

Ancora una volta, i guadagni dei paragrafi precedenti non possono che venirci incontro. La prima parte del saggio ejzenštejniano analizzato in precedenza partiva proprio dal “cinema della ripresa da un unico punto”, e non dal fotogramma: l’analisi del ritratto della Ermolova era rivolta ad un quadro, ma un quadro già in sé composto da momenti tra loro irriducibili. Era come se la Ermolova si muovesse, come se nel suo ritratto coesistessero i momenti di un inchino – le sezioni di un movimento che incute ammirazione. L’immagine di un inchino, il senso dell’ammirazione trasposto in una sua immagine generalizzata – un’immagine che, alla luce della logica deleuziana, è già di per sé movimento. Ejzenštejn stava parlando di un quadro, ma l’immagine del quadro era già essa stessa cinema.

L’immagine cinematografica non riceve il movimento dall’esterno, ma è essa stessa movimento – nel movimento si crea e come movimento si dà. Ed essa corrisponde ad un cambiamento qualitativo dello stato di cose, del Tutto in quanto Aperto, poiché non si esaurisce nei singoli fotogrammi né nella loro semplice successione: non è un caso che, come Ejzenštejn, anche Deleuze veda la sorgente dell’immagine cinematografica nell’inquadratura, nel quadro piuttosto che nel fotogramma – che di questo quadro rappresenta, appunto, solo una sezione immobile, estrazione di un movimento che non gli appartiene.

E, allo stesso tempo, il cinema non è fatto di sole inquadrature: il quadro è un insieme di elementi che vengono selezionati ed esposti al suo interno, può presentare certe caratteristiche ed è in quanto tale un sistema chiuso. Una chiusura che è però movimento, sempre determinata ma mai definita: il quadro delimita i propri elementi e delimita sé stesso rispetto al tutto di cui esprime una parte – il movimento è sempre cambiamento nella durata del Tutto. Il quadro è la determinazione di un campo e allo stesso tempo di un fuori campo cui rimanda senza sosta¹⁸⁹.

Questo secondo livello è il piano, insieme che comprende a sua volta ciò che nell’inquadratura viene mostrato e ciò cui nel quadro si rimanda – è determinazione del

¹⁸⁸ «L’evoluzione del cinema, la conquista della sua propria essenza o novità, avverrà attraverso il montaggio [...]. Allora il piano cesserà di essere una categoria spaziale per diventare temporale; e la sezione sarà una sezione mobile e non più immobile»; ivi, p. 7.

¹⁸⁹ «L’inquadratura è l’arte di scegliere le diverse parti che entrano in un insieme. Questo insieme è un insieme chiuso, relativamente e artificialmente chiuso [...]. Infine, determina un fuori campo, sia sotto forma di un insieme più vasto che lo estenda, sia sotto forma di un tutto che lo integri»; ivi, pp. 25-26.

movimento nel sistema chiuso. Questo evidenzia il doppio aspetto con cui Deleuze intende il movimento: esso da una parte occorre tra gli elementi del quadro, dall'altra produce un cambiamento qualitativo nell'insieme costituito dal piano. Il quadro, il primo livello dell'operazione di montaggio, è determinazione di elementi in un sistema chiuso, tra i quali elementi si instaura un movimento che rimanda incessantemente verso un'altra sua parte – il fuori campo – che determina qualcosa di più profondo, l'intero piano: le «due facce» del movimento, rapporto tra gli elementi e loro apertura allo stato di cose di cui sono parte¹⁹⁰.

L'inquadratura è determinazione degli elementi del piano sia in campo che fuori campo, il piano è determinazione del movimento occorrente fra tutti gli elementi dell'inquadratura. Il piano è fondamentale: esso fa sì che le cose al suo interno si riuniscano in un Tutto, e che il Tutto si divida tra le cose – il piano è l'immagine-movimento, la materia-coscienza bergsoniana, il «Dividuale» in quanto incessante cambiamento qualitativo¹⁹¹. Ciò non significa che l'inquadratura non sia immagine-movimento, ma che proprio in quanto inseparabile da un piano rispetto al quale si determina e nel quale si riunisce è essa stessa movimento – sezione mobile di una durata come cambiamento qualitativo del Tutto. E questo Tutto, ovviamente, non può che essere il montaggio stesso, garante dell'unità del piano proprio in quanto Aperto, in quanto cioè tecnica che non cessa di inerire tutti i propri elementi e di riunirli in quell'intero che è il senso del piano¹⁹².

Prima che il montaggio si svelasse in tutte le sue potenzialità, il piano rappresentava una porzione puramente spaziale del campo – un'immagine fissa, che poteva davvero essere sovrapposta al fotogramma, della quale il montaggio degli inizi era a completo servizio. La cinepresa poteva muoversi, il montaggio poteva intervenire – ma queste operazioni tendevano perlopiù ad assecondare il movimento di qualcosa che non lo aveva di per sé: era, di fatto,

¹⁹⁰ «Dunque il movimento ha due facce, inseparabili quanto il diritto e il rovescio, il retto e il verso: *esso è rapporto tra parti, ed è affezione del tutto*. Da un lato modifica le rispettive posizioni delle parti di un insieme, che sono come le sue sezioni, ognuna in sé immobile; dall'altro costituisce a sua volta la sezione mobile di un tutto di cui esprime il cambiamento»; ivi, p. 26.

¹⁹¹ «Il piano, cioè la coscienza, traccia un movimento che fa sì che le cose tra le quali si stabilisce non cessino di riunirsi in un tutto, e il tutto, non cessi di dividersi tra le cose (il Dividuale) [...]. Il piano è l'immagine-movimento. Nella misura in cui riferisce il movimento a un tutto che cambia, è la sezione mobile di una durata»; ivi, pp. 28-30.

¹⁹² «Il cinema non è una somma di sezioni immobili ricomposte a posteriori con l'aggiunta del movimento, in quanto la mobilità appartiene già alla sua unità più piccola, al piano-sequenza, sezione di una durata che esperisce un continuo cambiamento qualitativo [...]. Il movimento come trasformazione qualitativa si esplica secondo Deleuze in due diverse direzioni, l'una relativa, l'altra assoluta: verso ciò che viene inquadrato, come costituzione di rapporti all'interno di un sistema chiuso, e insieme verso il tutto, determinato da un montaggio che è già prefigurato, presentito nel piano, esprimendo così la durata che non cessa di cambiare»; D. Angelucci, *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 14-15.

l'illusione bergsoniana¹⁹³. Poi ci si accorse che il montaggio era in grado di determinare gli elementi e i momenti del piano, poteva rendere il piano stesso una "prospettiva temporale": se il piano poteva essere movimento, allora del rapporto tra gli elementi del piano stesso poteva rendere l'intrinseca temporalità – il loro movimento in senso qualitativo, e non più quantitativo. Ecco, dunque, il grande guadagno della scoperta del montaggio.

Il montaggio apre il film al suo senso – non è un caso che, quando ne parla, Deleuze citi immediatamente Ejzenštejn. Il film stesso è cambiamento – di inquadrature, di piani, di ritmo. E questo cambiamento non può e non deve lasciare indifferenti, poiché c'è bisogno che qualcosa nel cambiamento quantitativo di inquadrature che si succedono cambi anche qualitativamente. Il montaggio deve cioè esprimere in questo cambiamento il senso del film, e permettere che il senso arrivi allo spettatore. Il montaggio, per Ejzenštejn come per Deleuze, deve mettere in scena ciò che non può essere fissato – ossia, deve manifestare come movimento qualcosa che è movimento, ma che se fosse rappresentato risulterebbe semplicemente statico, e dunque inefficace. Il montaggio non può manifestare il movimento semplicemente rappresentandolo, ma deve direttamente crearlo nel suo piano.

Questa creazione può dunque avvenire solo nell'immagine-movimento, cioè nell'incessante rimando di un insieme di parti ad un Tutto che in queste parti non cessa di dividersi – il montaggio del piano nelle inquadrature, le inquadrature nel piano del montaggio. È un movimento come sezione mobile di una durata concreta, durata a sua volta espressione di un Tutto aperto al proprio continuo cambiamento qualitativo – è, dice Deleuze, una «immagine del tempo». Un'immagine indiretta, poiché esprime non il tempo in sé, quanto più il movimento nel tempo che occorre tra gli elementi del piano¹⁹⁴. È l'immagine dell'idea dell'intero film, del Tutto per come lo intendeva già Bergson.

È questo il nucleo fondamentale dell'opera, l'idea che ne regge l'intera operazione – l'immagine-movimento bergsoniana rinvenuta nell'immagine cinematografica come immagine indiretta del tempo. L'immagine cinematografica non è il singolo fotogramma, ma un'immagine intermedia che si manifesta a partire dalla veloce successione dei fotogrammi, e

¹⁹³ «Il piano spaziale e fisso aveva una tendenza a offrire un'immagine-movimento pura, tendenza che passava insensibilmente all'atto grazie alla mobilitazione della cinepresa nello spazio, oppure grazie al montaggio nel tempo di piani mobili o semplicemente fissi»; Deleuze, *L'immagine-movimento*, p. 34.

¹⁹⁴ «Dall'inizio sino alla fine di un film, qualcosa cambia, qualcosa è cambiato. Tuttavia, questo tutto che cambia, questo tempo o questa durata, sembra poter essere afferrato solo indirettamente, in rapporto alle immagini-movimento che lo esprimono. Il montaggio è quell'operazione che fa leva sulle immagini-movimento per liberarne il tutto, l'idea, cioè l'immagine del tempo. È un'immagine necessariamente indiretta, poiché è conclusa dalle immagini-movimento e dai loro rapporti»; ivi, p. 39.

che osservando invece la pellicola ferma non si potrebbe vedere. Ciò è possibile perché essa è immagine-movimento, immagine cui il movimento inerisce essenzialmente perché nel movimento viene creata e come movimento si dà: l'immagine cinematografica è movimento di continuo rimando dell'inquadratura al piano di cui fa parte – di ciò che è in campo al fuori campo – e del piano all'inquadratura nella quale si mostra – del fuori campo al campo. Questo incessante movimento ha dunque due aspetti, poiché è rapporto tra le parti ma anche affezione del Tutto, cioè nel piano come cambiamento quantitativo – successione di inquadrature, stacchi e raccordi – deve trovare espressione il cambiamento qualitativo che insorge sempre come l'idea, il senso del piano-sequenza o anche dell'intero film¹⁹⁵. È proprio questo il Tutto bergsoniano, il Dividuale come apertura che conosce solo mutamenti qualitativi.

Emerge chiaramente, a questo punto, in che modo l'immagine-movimento sia prospettiva temporale, come essa possa restituirci un'immagine del tempo, seppur indiretta. Già per Ejzenštejn, gli elementi all'interno del quadro dovevano essere essi stessi movimento, dovevano raccogliere in sé il processo del loro farsi, accogliere in sé tutte le proprie possibilità e selezionarne alcune da mostrare esplicitamente. Allo stesso modo, l'immagine-movimento di Deleuze è il Dividuale, divisione del Tutto nelle parti e riunione delle parti nel Tutto, movimento del quale gli elementi partecipano e che ognuno di essi esprime. E questo, per entrambi, è possibile grazie alla scoperta del montaggio come composizione delle immagini-movimento: nel montaggio il piano è già una prospettiva temporale, del tempo eterogeneo e qualitativo come lo intendeva Bergson¹⁹⁶. Se ci riserviamo di analizzare con più dovizia il tempo bergsoniano e la lettura che ne dà Deleuze nel prossimo capitolo dell'elaborato, è bene ora rimarcare in che modo il piano possa costituire una prospettiva temporale.

Il movimento è sezione mobile della durata come il piano è immagine-movimento, cioè sezione mobile di un Tutto che cambia, del quale, dunque, esprime la durata. Il piano organizza la divisione del Tutto nelle parti e le lascia aperte affinché in questo Tutto possano riunirsi: ne esprimono il perpetuo movimento, l'incessante cambiamento qualitativo che occorre tra i suoi elementi e che ridefinisce continuamente il loro stato. Non si può dividere il movimento, poiché

¹⁹⁵ «Sebbene il piano sia una unità in movimento, emergeranno sempre nel montaggio alcune interruzioni, a ricordare che da un lato vi sono le parti e la loro relativa corrispondenza all'interno di un sistema, ma che il Tutto è altrove. Queste fratture nel montaggio non testimoniano della discontinuità del cinema, ma ricordano invece una continuità diversa: quella, assoluta, della durata»; Angelucci, *Deleuze e i concetti del cinema*, p. 15.

¹⁹⁶ «Ciò che compete al montaggio, in quanto tale o in quanto altro, è l'immagine indiretta del tempo, della durata. Non un tempo omogeneo o una durata spazializzata, come quella che contesta Bergson, ma una durata e un tempo effettivi che, secondo i testi precedenti di Bergson, scaturiscono dall'articolazione delle immagini-movimento»; Deleuze, *L'immagine-movimento*, p. 40.

ogni sua divisione significherebbe spazializzarlo, cioè renderlo esteso, frutto di una somma di istanti – insomma, ricostruirlo in un’astrazione. Il movimento è un processo dinamico che occorre tra elementi altrettanto dinamici, che mutano costantemente il proprio essere – un sistema chiuso tutt’altro che fermo. L’immagine-movimento è proprio ciò che esprime, per Deleuze, la realtà del divenire.

L’immagine-movimento non è più un blocco di sensazione come le Figure di Bacon, ma un «blocco di spazio-tempo», immagine che determina il movimento che occorre al suo interno e con il quale condivide un’identità assoluta. E questo movimento esprime la realtà del divenire poiché esprime tutto il tempo nel quale questi cambiamenti intercorrono¹⁹⁷. Deleuze è ancora più chiaro in una nota fondamentale: «come Bergson ricorda e ricorderà anche dopo e con più precisione, è un piano in cui non cessano di apparire e di propagarsi i movimenti che esprimono i cambiamenti nel divenire. Comporta dunque tempo. Ha un tempo come variabile del movimento»¹⁹⁸.

Nucleo concettuale dell’intera opera, punto di arrivo di un percorso che non cessa di porre sempre nuovi problemi. Il tempo come variabile del movimento – il movimento presenta il tempo in maniera indiretta, e ciò grazie al montaggio. Deleuze critica Ejzenštejn per la sua concezione dialettica del montaggio stesso, che dalla composizione di due immagini vicine doveva sempre ottenere un effetto che superasse la somma delle due in un’unità dialetticamente superiore. Eppure, dello stesso Ejzenštejn, interlocutore privilegiato dell’intero dittico, si riconosce profondo debitore. Il montaggio inerisce le immagini-movimento e le qualifica nelle loro varietà specifiche – come l’immagine-percezione, l’immagine-affezione e l’immagine-azione che Deleuze riconosce come protagoniste del cinema classico, il cui compito agli inizi era quello di imitare la vita reale¹⁹⁹. E questo perché il montaggio qualifica essenzialmente le immagini-movimento nelle quali si divide: il montaggio è il Tutto bergsoniano che si esplica continuamente nelle sue parti.

Ma il movimento, lo abbiamo detto, ha pur sempre due facce: il Tutto si divide nelle sue parti, e queste parti non cessano di riunirsi nel Tutto che in esse si divide. Il movimento è

¹⁹⁷ «[...] il piano d’immanenza è il movimento (la faccia del movimento) che si stabilisce tra le parti di ogni sistema e da un sistema all’altro, li attraversa tutti, li mescola, e li sottomette alla condizione che impedisce loro di essere assolutamente chiusi [...]. È un blocco di spazio-tempo, poiché ogni volta gli appartiene il tempo del movimento che si opera in esso»; ivi, p. 76.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Delle varietà dell’immagine-movimento ci occuperemo brevemente nel terzo paragrafo del secondo capitolo; per un ulteriore approfondimento, rimando comunque a: Angelucci, *Deleuze e i concetti del cinema*, pp. 16-20.

espressione della durata, ma non è esso stesso la durata – la quale, invece, rimane il cambiamento del Tutto. L'immagine-movimento è un blocco spazio-temporale che mostra il tempo come variabile del movimento, ma il movimento non è altro che l'apertura del Tutto, cioè del tempo come realtà del divenire. Il cinema classico presentava un'immagine indiretta del tempo, ma ciò era possibile solo nella misura in cui ci si poteva allo stesso modo chiedere se del tempo potesse sorgere un'immagine diretta – l'immagine-tempo che dà il titolo al secondo volume del dittico. E questo primo volume si chiude proprio introducendone la possibilità.

Qualche pagina fa avevamo preannunciato il riferimento a Hitchcock. Il grande regista britannico scopre una nuova immagine che Deleuze definisce «immagine mentale», nella quale cioè gli elementi presenti in scena sono presi nella loro relazione con gli altri, una relazione che non si esaurisce nei termini tra i quali si instaura, ma che ne costituisce un altro, un nuovo termine che, di nuovo, ridefinisce e cambia l'intero rapporto²⁰⁰. È l'immagine che ha per oggetto delle relazioni, non gli oggetti di una relazione – un'immagine che intrattiene un rapporto più diretto con il pensiero. Hitchcock, in questo senso, porta in scena delle figure di pensieri che spingono l'immagine-movimento al proprio limite.

Egli, cioè, va oltre il movimento presentato nell'inquadratura perché fa entrare nel film anche lo spettatore: è proprio lui che, osservando l'immagine mentale che ha per oggetto delle relazioni tra gli elementi in scena, e al contrario degli ignari personaggi, è l'unico consapevole di ciò che sta accadendo. Il che, al di là dell'uso che ne fa lo stesso Hitchcock, è ben più che un artificio narrativo.

James Stewart, ne *La finestra sul cortile*, è bloccato da una frattura alla gamba, e per combattere la noia spia i condomini del palazzo di fronte al suo: questo non è solo il canovaccio del film, ma è la stessa immagine-movimento che è spinta al limite, che include nel movimento lo spettatore e da esso esclude il personaggio – il quale è invece immobilizzato e diventa egli stesso spettatore di ciò che accade²⁰¹.

²⁰⁰ «Quando parliamo d'immagine mentale, intendiamo altro: è un'immagine che prende per oggetti di pensiero degli oggetti che hanno un'esistenza propria fuori dal pensiero, come gli oggetti di percezione hanno un'esistenza propria al di fuori della percezione. È un'immagine che prende per oggetto delle relazioni, atti simbolici, sentimenti intellettuali»; Deleuze, *L'immagine-movimento*, p. 240.

²⁰¹ «In modo ancora più diretto, l'eroe della *Finestra sul cortile* accede all'immagine mentale, non semplicemente perché fotografo, ma perché è impossibilitato a muoversi: è ridotto in qualche modo a una situazione ottica pura»; ivi, p. 247.

Come detto, Hitchcock ha delle intuizioni che non radicalizzerà, preferendo rimanere invece nell'impianto del cinema classico americano. A riconoscerne la portata e ad approfondirne le innovazioni saranno invece, tra gli altri, Jean-Luc Godard e Orson Welles, la *Nouvelle Vague* e il Neorealismo italiano, autori e correnti che metteranno in crisi l'immagine-movimento e le sue varietà, e allo stesso tempo si rivolgeranno a creare una nuova immagine, al di là del movimento.

Un'immagine che tenga conto dell'altra faccia del movimento, e cioè della sua apertura verso il Tutto. Un'immagine che presenti quindi il Tempo bergsoniano in maniera diretta, senza che quest'ultimo si riduca a variabile del movimento – un tempo che sia, al contrario, la cifra stessa del movimento, il quale lo esprime invece in maniera indiretta. Un'immagine, dice Deleuze, «pensante», che prendendo ad oggetto delle relazioni di pensiero si pone già oltre il movimento²⁰². Allo stesso tempo, andare al di là del movimento non significa che il movimento non ci sia: ossia, in un certo senso, l'immagine non deve accontentarsi di *manifestare* l'assenza di movimento, bensì deve *plasmare* quest'assenza apparente in senso qualitativo. Su questo ovviamente torneremo, occupandoci più avanti de *L'immagine-tempo*.

Intanto, è bene sottolineare come la possibilità di un'immagine-tempo diretta riposi sul fatto che l'immagine possa già di per sé andare oltre il movimento, possa essere spinta ben oltre tutte le sue possibilità. Il movimento è cambiamento nella durata, cioè affezione del Tutto, e allo stesso modo il Tutto si esprime nella durata come costante movimento: l'immagine cinematografica è immagine-movimento, cioè movimento che nel piano si dà come cambiamento del senso del film, ma allo stesso modo il senso del film si manifesta nel piano e si dà come movimento dell'immagine stessa. È proprio quest'ultima parte ad interessare Deleuze nel secondo tomo.

Il montaggio dava nell'immagine-movimento una certa idea di tempo, lo rendeva una variabile del movimento stesso, ne forniva una prospettiva che costituiva un'apertura al Tutto, al senso del film. Ma, si chiede Deleuze, è possibile risalire questa dinamica e in un certo senso ribaltarla? Il tempo bergsoniano non è cifra del movimento, ma nel movimento si dà – è l'Aperto, costante cambiamento qualitativo. Può dunque il cinema, oltre che rappresentarlo

²⁰² «Era necessario che l'immagine mentale non si accontentasse di tessere un insieme di relazioni, ma formasse una nuova sostanza. Era necessario che diventasse veramente pensiero e pensante, anche dovendo farsi per questo più «difficile». *Due erano le condizioni*. Da un lato avrebbe preteso e presupposto una messa in crisi dell'immagine-azione, dell'immagine-percezione e dell'immagine-afezione [...]. Ma dall'altro questa crisi non sarebbe valsa per sé stessa, sarebbe stata invece solo la condizione negativa per il sorgere della nuova immagine pensante, anche a costo di doverla cercare al di là del movimento»; ivi, p. 259.

indirettamente, presentarlo in maniera diretta? cioè, può in sostanza il cinema creare il tempo allo stesso modo in cui creava il movimento²⁰³?

Immagine, movimento, temporalità: questi concetti si pongono di nuovo, ancora una volta, come lo stesso problema indissolubilmente intrecciato in tutti gli autori qui affrontati. E se con Ejzenštejn Deleuze intrattiene un esplicito dialogo anche nel secondo volume, con Husserl scopriamo invece una prima, appena accennata somiglianza. Di questa minima analogia tratteremo nelle conclusioni dell'elaborato. Per il momento, invece, abbiamo definito i metodi e gli ambiti di entrambi gli autori sul quale la nostra trattazione si concentra – Husserl e Deleuze – riguardo al tema dell'immagine. Possiamo ora procedere al secondo capitolo, orientato sul tema del tempo, e al tentativo di rintracciarvi in entrambi un inaspettato punto di contatto.

²⁰³ «L'immagine-movimento infatti subordina ancora il tempo al movimento, mentre il cinema si trova di fronte all'esigenza di produrre un'immagine-tempo diretta, in cui il tempo si dia immediatamente alla percezione»; Cantone, *Dal segno all'immagine*, pp. 63-64.

II. La temporalità

«Jean Farlow, che aveva trentun anni ed era totalmente nevrotica, doveva essere a sua volta piuttosto infatuata [...]. Era molto alta, indossava calzoncini coi sandali o gonne rigonfie con le ballerine, beveva qualsiasi superalcolico in qualsiasi quantità, aveva avuto due aborti spontanei, scriveva storie di animali, dipingeva, come il lettore sa, paesaggi lacustri, stava già covando il cancro che l'avrebbe uccisa a trentatré anni e non c'era speranza che potesse piacermi»
V. Nabokov, *Lolita*²⁰⁴

Questo capitolo, lo si evince già dal titolo, è incentrato su un tema ben specifico, e apparentemente estraneo a quello affrontato nel precedente. Allo stesso modo, i guadagni occorsi nella prima parte del presente elaborato non permettono di sottovalutare l'intrinseco rimando dell'immagine ad una sua propria temporalità come rapporto di movimento tra i momenti che la costituiscono essenzialmente. Abbiamo affrontato questo tema in relazione a due autori tutt'altro che affini, ed anzi dalle prospettive per certi versi completamente asintotiche; eppure, sia Husserl che Deleuze sembravano partire da un problema comune, pur declinandolo poi in maniera assolutamente differente – l'uno in senso epistemologico, l'altro rimandando ad un impianto di carattere ontologico. Mi riservo, dunque, di seguire il medesimo approccio anche in questo secondo capitolo.

In esso, infatti, ci rivolgeremo ad indagare un problema sostanzialmente comune e ad analizzare come i due autori in esame lo dispieghino lungo due direttrici radicalmente opposte. E, soprattutto, come lo affrontino in due testi particolarmente densi – le *Lezioni per la fenomenologia della coscienza interna del tempo* di Husserl, e *L'immagine-tempo* di Deleuze.

Come detto, due differenti modi di porsi nella medesima questione: come possiamo fare esperienza del tempo? e come vi si legano l'immagine e il movimento?

1. Husserl e la coscienza del tempo

Confrontarsi con le *Lezioni* sulla coscienza interna del tempo è un'impresa ardua per chiunque voglia approcciarvisi – principalmente per due ragioni: da una parte, il fatto che ci si trovi di fronte ad un'opera dalla travagliata storia editoriale; dall'altra, la consapevolezza che

²⁰⁴ V. Nabokov, *Lolita*, Adelphi, Milano 2021, p. 134.

questo sia pur sempre un testo di Husserl, autore che pensava scrivendo²⁰⁵ e, mi spingerei a dire, scriveva pensando. E ciò significa che non solo la scrittura è il metodo mediante il quale Husserl tenta di fissare il divenire del suo pensiero, ma che il pensiero stesso penetra la scrittura talmente in profondità da fluidificarla – la scrittura husserliana è a sua volta in perpetuo divenire. Il che ci fa giungere ad un altro nodo particolarmente intricato.

In questo senso, infatti, le ragioni cessano di essere due punti a sé stanti e si svelano come due rette tendenti all'infinito, e proprio per questo probabilmente inafferrabili. Non più due motivi, ma due ordini di motivi che di queste rette accolgono in sé la continua ed inarrestabile espansione.

Il primo ordine è certamente di carattere filologico. Husserl comincia le lezioni sulla quarta ed ultima sezione dei *Lineamenti* a partire dal febbraio 1905²⁰⁶, ma, al contrario che per le precedenti parti del corso, il manoscritto stenografico di riferimento non appariva come un testo organico e lineare, anzi: una serie di tagli e di integrazioni dello stesso Husserl negli anni seguenti ne compromise profondamente la stesura originale. L'arco temporale di questa compromissione si estese almeno fino al 1911²⁰⁷; due anni dopo, trattando brevemente della coscienza del tempo nel § 81 delle *Idee*, Husserl rimanda in nota a quanto già esposto e concluso nelle stesse lezioni del 1905²⁰⁸. Che fosse un errore o una dimenticanza, quanto aveva illustrato agli studenti di Gottinga aveva ormai ben poco a che fare con l'elaborato sulla coscienza del tempo che egli aveva in mente all'epoca – lo stesso nel quale, nel luglio 1917, si imbatté quasi per caso Edith Stein, all'epoca sua assistente a Friburgo²⁰⁹.

Stein si ritrovò davanti ad un fascicolo di pagine dattiloscritte tematicamente affini ma tutt'altro che coerenti, i cui fogli più antichi risalivano almeno al 1901 – e forse ad ancora prima. Messa in pausa i tortuosi lavori di revisione al secondo libro delle *Idee*, ella si rivolse all'amico Roman Ingarden – all'epoca in procinto di conseguire il proprio *Doktorarbeit* a Friburgo, anch'egli sotto la tutela di Husserl – in delle lettere entusiastiche che restano, ad oggi, una fonte preziosissima per la ricostruzione delle vicissitudini editoriali dell'opera in esame.

²⁰⁵ Bernet, Kern, Marbach, *Edmund Husserl. Un'introduzione alla fenomenologia*, p. 315.

²⁰⁶ Schuhmann, *Husserl-Chronik*, p. 87.

²⁰⁷ E. Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtsein: (1893-1917)*, in *Husserliana*, Bd. X, R. Boehm (hrsg.), Martinus Nijhoff, Den Haag 1966, pp. XVII-XVIII [trad. it. in: E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1893-1917)*, A. Marini (a cura di), Franco Angeli Editore, Milano 1992, pp. 16-17].

²⁰⁸ Ivi, pp. XXX-XXXIII [26-29].

²⁰⁹ Ivi, p. XIX [17].

Ancora in fase embrionale, ma abbastanza fertili da poterne considerare una futura pubblicazione²¹⁰, Stein rielabora questi fogli di appunti nel corso dell'agosto dello stesso anno, riuscendo a farvi interessare perfino Husserl, inizialmente scettico: egli, partito il 30 luglio per una villeggiatura a Bernau²¹¹, impiega solo qualche giorno per invitarvi anche la sua assistente e discutere con lei sul da farsi²¹². Stessa cosa accade il mese successivo quando, in una cartolina destinata a Ingarden datata 8 settembre, Stein afferma di star trascorrendo dei giorni molto intensi con il proprio «Maestro» lavorando al tempo²¹³. Ciononostante, la diversità di vedute sulla collaborazione e il poco spazio lasciatole a disposizione la portano a rassegnare le dimissioni – mal accolte da Husserl – dal proprio incarico di assistente nel febbraio 1918²¹⁴.

È in sostanza qui che la problematicità delle lezioni sul tempo cessa di essere puramente filologica – perché il manoscritto che Husserl chiede a Martin Heidegger di revisionare in vista di una possibile pubblicazione è proprio quello redatto da Stein. Siamo nell'aprile 1926, e i due stanno trascorrendo a Todtnauberg le vacanze pasquali²¹⁵: l'opera apparirà sullo *Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung* esattamente due anni dopo come *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*²¹⁶. Se e quanto le *Lezioni* edite rispecchino non solo quanto si sia detto in aula nel 1905, quanto più il pensiero dello stesso Husserl, è un nodo ancora lontano dall'essere sciolto.

Nelle lettere indirizzate a Ingarden, Stein reclamava più spazio ed autonomia per lavorare ad un'opera propria, lamentandosi allo stesso tempo della scarsa attenzione che Husserl prestava al duro lavoro di revisione dei suoi appunti – dei quali ella si sentiva alle volte in balia. Tutto questo ha dato adito a varie speculazioni circa la presunta infedeltà del testo al pensiero husserliano – questione della quale, in questo elaborato, non possiamo occuparci²¹⁷. Un nodo non ancora sciolto, come l'abbiamo descritto, e probabilmente non del tutto scioglibile.

²¹⁰ «Ich habe in der letzten Zeit immer neue Stösse von Manuskripten geordnet und bin eben jetzt auf das Konvolut "Zeitbewußtsein" gestossen [...]. Ich habe aber grosse Lust zu versuchen, ob sich eine Ausarbeitung daraus machen lässt; es würde doch einen Schritt vorwärts zur Druckreife bedeuten, wenn man auch nicht weiss, ob und wann die Veröffentlichung erfolgen wird»; R. Ingarden, «Edith Stein on her activity as an assistant to Edmund Husserl», in *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 23, N. 2, Dec. 1962, International Phenomenological Society, pp. 171-172.

²¹¹ Schuhmann, *Husserl-Chronik*, p. 212.

²¹² «Heute Nachmittag will ich zu Husserl hinunter, der schon seit 8 Tagen in Bernau ist»; Ingarden, «Edith Stein on her activity as an assistant to Edmund Husserl», p. 172.

²¹³ «Lieber Herr Ingarden, ich bin auf 3 Tage hier beim Meister, es wird eifrig [an] Zeit gearbeitet»; ivi, p. 173.

²¹⁴ Questo il quadro che si evince dalle ultime lettere pubblicate da Ingarden; ivi, pp. 174-175.

²¹⁵ Schuhmann, *Husserl-Chronik*, pp. 301-302.

²¹⁶ *Hua X*, pp. XXIII-XXIV [21-22].

²¹⁷ Non posso far altro che rimandare qui alla già citata introduzione al volume della Husserliana ad opera del curatore Rudolph Boehm; ivi, pp. XIII-XLIII.

Perché, in fondo, quella filologica affonda le proprie radici in un'altra questione, stavolta di natura concettuale – una retta ancor più complessa, occupante il secondo ordine dei motivi di cui abbiamo già parlato.

Come detto, Husserl continuò a tagliare e ad incrementare i suoi appunti sul tempo fino al 1911, ed anzi fornendo ulteriore materiale *ad hoc* per l'edizione steiniana – molti fogli sarebbero dunque databili allo stesso 1917. Ciò rende estremamente complesso muoversi all'interno del testo, visto che lo stesso pensiero husserliano subisce una notevole evoluzione nel corso di questo decennio. Il manoscritto edito da Heidegger, insomma, non sarebbe una fedele riproposizione delle *Lezioni* del 1905 – sulle quali non è basato che in minima parte –, quanto più una panoramica generale sulle idee di Husserl sul tempo per come si sono sviluppate nel corso di questi anni²¹⁸.

Allo stesso modo, tutte queste considerazioni non possono esimersi dal citare i cosiddetti *Manoscritti di Bernau*, pubblicati nel volume XXXIII della Husserliana – un ulteriore tassello che arricchisce ancor di più i già notevoli problemi fin qui segnalati.

Husserl protrasse infatti quella villeggiatura nella piccola città del Brandeburgo fino all'ottobre 1917, e poi di nuovo, al termine del semestre invernale, dal febbraio all'aprile 1918²¹⁹. Qui, dopo quei frenetici giorni di lavoro assieme a Stein, perse interesse nella revisione di quegli appunti ma non nel loro contenuto: egli, dalla sua camera all'Hotel Rößle, si immerse dunque nella scrittura di nuovi fogli e appendici sulla coscienza del tempo fino ad elaborare, di fatto, un nuovo fascicolo, tanto corposo quanto anch'esso incompiuto – non è certo un caso che egli senta poi il bisogno di tornare sullo stesso tema nei tardi *Manoscritti-C*²²⁰. Il tutto, ovviamente, senza un'intenzione unitaria e sistematica che non fosse quella della chiarificazione di uno dei problemi fondamentali dell'intera fenomenologia.

A partire dal 1898, il pensiero di Husserl sul tempo ha conosciuto una continua evoluzione, la stessa che si rispecchia nelle opere che egli dedica a questo tema – un edificio in piena costruzione, appunto, piuttosto che una trattazione sistematica. Eppure, nella più acclarata impossibilità di restituire un testo filologicamente puntuale ed una trattazione concettualmente sistematica della coscienza del tempo husserliana, non possiamo che scorgere una grande opportunità metodologica.

²¹⁸ N. De Warren, *Husserl e la promessa del tempo: la soggettività nella fenomenologia trascendentale*, ETS, Pisa 2017, pp. 260-261.

²¹⁹ Schuhmann, *Husserl-Chronik*, p. 220.

²²⁰ De Warren, *Husserl e la promessa del tempo*, pp. 261-262.

Ingarden scelse di pubblicare le lettere già citate per una ragione estremamente importante – quella di difendere l’operato di Stein, nel frattempo caduta vittima dei nazisti, dagli attacchi di molti accademici insoddisfatti del suo lavoro di revisione. L’articolo in esame vede dunque accluso un commento iniziale tanto breve quanto fertile: ciò che si evince, infatti, è ben più che una serie di semplici osservazioni sull’accuratezza filologica dell’edizione steiniana. Egli ci offre in realtà uno sguardo dentro due personalità complesse, il cui rapporto – almeno a giudicare dall’ironia e dalla familiarità con la quale Stein parla di Husserl e dei loro conoscenti – sembra difficilmente riducibile a quello tra una discepola e il suo maestro. Ai fini dell’elaborato, però, mi preme sottolineare alcuni stralci particolarmente pregnanti.

Vita privata e vita lavorativa, infatti, non sembrano qui poter essere completamente scisse: le osservazioni di Ingarden, gettando luce sul rapporto tra Stein e Husserl, ci aprono anche alla quotidianità della loro collaborazione – alla frustrazione dell’una, alla “pigrizia” revisionale dell’altro. E, così facendo, anche ai loro metodi di indagine: di contro alla sistematicità e alla pazienza della sua assistente, Husserl viene descritto in tutta la creatività del suo pensiero – in mezzo a fogli di appunti sparsi, frutto di un’ispirazione momentanea ed irrefrenabile²²¹.

Un pensiero creativo e tanto più creante, un impulso irresistibile piuttosto che un compassato lavoro da scrivania – difficilmente si potrebbero trovare parole più adatte per descrivere lo spirito husserliano e la sua dedizione alla ricerca. I suoi vecchi manoscritti, cioè, cessavano di essere materiale da riordinare per divenire materia viva, spinta propulsiva per la redazione di nuovi appunti che sviluppavano quei problemi in cerca di soluzione²²²: l’insoddisfazione come predisposizione metodologica prima ancora che come peculiarità caratteriale.

Questo fu il processo cui diede origine la visita di Stein a Bernau, giorni intensi di lavoro al vecchio materiale che si rivelarono a loro volta materia per la stesura di nuovi appunti – che comunque, come già detto, risultarono poi tutt’altro che definitivi. A questo punto, non mi sembra così ardito affermare che la compiutezza dell’opera husserliana stia proprio nella sua intrinseca incompletezza, un’apertura vivificante più che un’indecisione aporetica. Il punto in cui le due rette con cui abbiamo figurativamente aperto questo capitolo – la difficoltà filologica

²²¹ «These were alle research manuscripts, written by Husserl in the act of creative thinking, obviously just for himself. Some of them dwelt upon one and the same subject, but had been written at different times. Some presented distinct approaches to the same subject. They were all in different stages of completion, often unfinished, etc., and required much tedious labor before they could appear in print»; Ingarden, «Edith Stein on her activity as an assistant to Edmund Husserl», p. 157.

²²² «His old manuscripts bored him, and he usually gave them up after one or two day’s reading. Or again, the text interested him and stimulated him to active thinking. Then instead of improving it, Husserl used to put it away, and begin writing a new one»; ivi, p. 158.

e la problematicità concettuale – hanno la possibilità di incontrarsi. E, in virtù di quanto detto finora, questo punto di incontro non possono che essere le *Lezioni* del 1905.

Approcciarsi a quest'opera non avrebbe potuto prescindere da questa introduzione, da una ricostruzione storico-filosofica che si riveli come premessa metodologica – che esemplifichi cioè come sia possibile rileggere le lezioni sulla coscienza del tempo pur nell'impossibilità di leggerle in tutta fedeltà. Questo elaborato, piuttosto che ad un resoconto esauriente di quanto esposto a Gottinga, si rivolgerà dunque ad una specifica interpretazione del testo husserliano, orientata cioè lungo una ben precisa direttrice – quella di fatto già richiamata nel precedente capitolo: l'essenziale coappartenenza di immagine, movimento e temporalità.

1.1 Le Lezioni: metodo e obiettivi

In una lettera datata 15 marzo 1897, Husserl dichiara a Paul Natorp di considerare lo spazio come un concetto puramente categoriale, una determinazione formale della quale si può indagare solamente la legalità, e ciò si traduce nella sua esclusione dal progetto di costruzione di una logica pura – stessa sorte che per il tempo e per l'io²²³. Il 20 marzo, Natorp chiede se in realtà non sia possibile una concezione del tempo che, alla pari di quella del numero, non tenga conto del fatto che la continuità possa riferirsi non agli istanti in sé, ma alla serie di posizioni che rispetto ad essi si occupa²²⁴; Husserl, il 29 marzo, si dimostra però categorico: il tempo è una «varietà ortoide» puramente formale, priva di contenuto e perciò indistinguibile dalle altre – come, appunto, lo spazio – se non in virtù dei propri elementi materiali²²⁵.

Tra il 25 aprile ed il 2 maggio 1907²²⁶, come introduzione al corso di quel semestre estivo, Husserl tiene a Gottinga le cinque lezioni che saranno poi raggruppate ne *L'idea della*

²²³ «L'unica cosa che è dato indagare riguardo allo spazio è la legalità della costituzione formale [...]. Questo stesso concetto è una pura formazione categoriale [...]. Naturalmente escludo anche il tempo, il mondo esterno, l'io, la causalità e simili dall'ambito della logica pura»; P. Natorp, *Forma e materia dello spazio. Dialogo con Edmund Husserl*, N. Argentieri (a cura di), Bibliopolis, Napoli 2008, p. 54.

²²⁴ «C'è forse una caratteristica del tempo che non possa essere esattamente descritta nel puro concetto della posizione seriale? Il tempo ha in comune con la serie numerica, che è solo l'espressione metodica della posizione seriale, l'unicità della dimensione [...]; la continuità può tuttavia essere attribuita "al" tempo nello stesso senso derivato in cui è attribuita al numero – [...] dove la continuità non si riferisce ai numeri o agli istanti temporali, ma al procedere della posizione»; ivi, p. 57.

²²⁵ «Il tempo è un continuo, la cui forma possiamo descrivere come varietà ortoide e determinare in modo puramente concettuale, o meglio puramente categoriale. Lo stesso vale per una qualsiasi retta dello spazio. Come si distinguono fra loro? Evidentemente attraverso il cosiddetto materiale degli elementi: [...] non è possibile determinare in che modo i punti spaziali si distinguano da quelli temporali; si può soltanto dire: guarda!»; ivi, p. 61.

²²⁶ Schuhmann, *Husserl-Chronik*, p. 104.

*fenomenologia*²²⁷, testo programmatico del metodo fenomenologico la cui ultima sezione è interamente dedicata proprio alla temporalità della coscienza. Quello stesso settembre, però, egli rimarca tra i suoi appunti come il problema temporale rimanga non solo aperto, ma in larga parte ancora oscuro. Il nodo cruciale a questo riguardo è proprio il rapporto tra il flusso temporale di coscienza e la temporalità degli oggetti immanenti: com'è possibile, egli si chiede, che si costituisca un'identità stabile di coscienza a partire dalla molteplicità dei singoli vissuti, ognuno con una propria costituzione temporale, senza il riferimento ad un centro unificatore atemporale al di sopra del flusso – ad un Io assoluto?²²⁸

Questi sono gli estremi temporali che il nostro elaborato si pone, due punti all'interno dei quali si concentra un'evoluzione del pensiero husserliano talmente complessa e radicale da impedirci di approfondirla ulteriormente. Ciò che invece mi preme indagare sono piuttosto le ragioni che dietro questa svolta si celano.

Gli appunti del settembre 1907 evidenziano infatti come la questione della temporalità della coscienza culli già in sé i germi di quell'Io assoluto che Husserl, solo una manciata di anni prima, aveva categoricamente rifiutato. In questo capitolo metterò dunque in evidenza le *Lezioni* – rifacendomi, per quanto possibile, alle originali lezioni del 1905, e riservandomi al contempo di specificare in nota la datazione dei paragrafi esaminati –, nel tentativo di chiarificarne i principali nodi concettuali: la temporalità in quanto pur problematica chiave dell'intero edificio fenomenologico.

L'analisi della coscienza interna del tempo chiude i *Lineamenti*, ma non per questo può esimersi dal loro approccio metodologico, anzi: quale altro vissuto può meglio rappresentare l'ossatura di questo corso – un esame di vissuti così noti da non essere stati indagati in maniera sufficientemente scientifica – se non proprio il tempo? D'altronde, lo dice anche Husserl, «cosa il tempo sia [...] è la cosa più nota»²²⁹. Eppure, le insidie ivi nascoste non tardano a mostrarsi.

Nella già citata corrispondenza, Husserl evidenzia dei non scontati punti di contatto con il pensiero di Natorp in relazione a questo tema²³⁰. Siamo ancora nella lettera del 29 marzo 1897;

²²⁷ E. Husserl, *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*, in *Husserliana*, Bd. II, W. Biemel (hrsg.), Martinus Nijhoff, Den Haag 1958 [trad. it. in *L'idea della fenomenologia*, E. Franzini (a cura di), Mondadori, Milano 1995].

²²⁸ M. Averchi, «Io puro, unità di coscienza e temporalità fenomenologica tra *Ricerche Logiche* e *Idee I*», in *Attualità della fenomenologia*, pp. 172-173.

²²⁹ «Natürlich, was Zeit ist [...] ist das Allerbekannteste»; *Hua X*, p. 3 [43]. Sia il § 1 che il § 2 si basano sui fogli manoscritti delle lezioni del 1905.

²³⁰ «Stimato collega! Tenderei a non considerare troppo grandi le nostre differenze anche in relazione al tempo e allo spazio»; Natorp, *Forma e materia dello spazio*, p. 63.

poco più di tre anni dopo, Natorp presenta al Congresso internazionale di filosofia di Parigi il suo saggio *Numero, tempo e spazio nei loro rapporti con le funzioni primitive del pensiero* – nel quale il tempo viene esplicitamente reso una pura disposizione che si dà negli oggetti senza appartenervi²³¹.

La pubblicazione del primo volume delle *Ricerche*, nel frattempo, ha offerto a Husserl la prima, parziale sistematizzazione del metodo fenomenologico: il tempo, a questo punto, deve essere indagato nelle sue funzioni operative all'interno della realtà coscienziale. Il che si traduce, nelle *Lezioni*, in un approccio che non lascia dubbi: la trattazione, per evitare qualunque possibile fraintendimento, non può prescindere da un processo di estirpazione del tempo obbiettivo dal campo d'indagine. Esso, in quanto trascendenza, non può costituire un problema veramente fenomenologico²³².

Questa affermazione, più che delimitare l'analisi, ne chiarisce la natura: il confronto che sottende l'intero corso diviene ora un'operazione da compiere non più, come nella sezione precedente, tra specie di vissuti²³³, bensì all'interno della medesima classe di un particolare e specifico vissuto – quello temporale. È in questo senso che il titolo del § 1 – «Messa fuori causa del tempo obbiettivo» – si lega così strettamente a quello del § 2 – «Il problema dell'«origine» del tempo»²³⁴. Sorge qui il primo, cruciale nodo della trattazione.

Infatti, accogliere questa premessa metodologica significa che indagare il tempo in quanto entità trascendente non è una via fenomenologicamente percorribile. Allo stesso modo, è inevitabile affermare che, in qualche modo, facciamo esperienza del tempo. Quando parla di un'origine del tempo, dunque, Husserl non si riferisce ad altro che al “tempo soggettivo”, o meglio, a come sia possibile che all'interno della coscienza possano formarsi dei vissuti nei quali sono intesi dei «dati obbiettivamente temporali»²³⁵.

L'obiettivo delle *Lezioni* è, insomma, quello di indagare la coscienza del tempo per scovarne la stessa condizione di possibilità. Il che incontra inevitabilmente uno dei problemi principali

²³¹ «[...] il tempo non è una determinazione dell'oggetto in sé (cioè un oggetto che sarebbe assolutamente determinato), ma soltanto uno strumento metodologico per la determinazione dell'oggetto nell'esperienza (oggetto che non può mai essere determinato assolutamente)»; ivi, p. 97.

²³² «Objektiver Raum, objektive Zeit und mit ihnen die objektive Welt der wirklichen Dinge und Vorgänge das alles sind Transzendenzen»; *Hua X*, p. 6 [45].

²³³ «[...] die erscheinende Raumgestalt, die erscheinende Zeitgestalt. Das alles sind keine Erlebnisse»; *ibidem*.

²³⁴ «Ausschaltung der objektiven Zeit»; ivi, p. 4 [44] e «Die Frage nach dem “Ursprung der Zeit”»; ivi, p. 8 [47].

²³⁵ «Bezüglich des Zeitproblems heißt das: die Zeiterlebnisse interessieren uns. Daß sie selbst objektiv zeitlich bestimmt sind, daß sie in die Welt der Dinge und psychischen Subjekte hineingehören und in dieser ihre Stelle, ihre *Wirksamkeit*, ihr empirisches Sein und Entstehen haben, das geht uns nichts an, davon wissen wir nichts. Dagegen interessiert uns, daß in diesen Erlebnissen “objektiv zeitliche” Daten gemeint sind»; *Hua X*, pp. 9-10 [48].

delle stesse *Ricerche*, e cioè come sia possibile per la nostra soggettività incontrare un'oggettività che la trascende – come un'oggettualità possa *costituirsi* all'interno della coscienza²³⁶. Il medesimo problema che, nel 1907, diventerà il rapporto tra immanenza e trascendenza²³⁷, e la cui soluzione sarà l'ἐποχή – cosa che però, nel 1905, non è stata ancora esplicitamente tematizzata.

Accantonare il tempo obbiettivo e indagarne, dunque, l'origine coscienziale: queste le due linee interpretative che ci accompagneranno nella rilettura delle lezioni. Che poi, una volta assunta la prima, necessaria preconditione fenomenologica, si traduce in una sola e complessa questione: com'è possibile che la trascendenza si dia nell'immanenza? come si costituisce la temporalità all'interno della coscienza?

1.2 La coscienza del tempo: definizione e descrizione

Il tempo di cui Husserl si occupa non è quell'entità obbiettiva che ha già condotto in errore illustri pensatori – ad essere citato in maniera esplicita è Agostino, ma dietro le sue parole si celano anche Aristotele e Locke²³⁸. La confusione nella quale le precedenti trattazioni sono inciampate stava proprio nella mancanza di una metodologia chiara e fondata che permettesse di dedicarsi esclusivamente alla sua origine coscienziale. Come dicevamo, pur concludendoli, le lezioni sul tempo costituiscono una sezione fortemente radicata nell'ossatura dei *Lineamenti*: non stupisce, dunque, che l'autore con cui il confronto si apre sia, ancora una volta, Franz Brentano – e la sua teoria delle associazioni originarie.

Per quanto breve – l'esposizione dell'idea brentaniana e la sua conseguente critica non occupano che i quattro paragrafi della prima sezione del testo –, il riferimento a Brentano è fondamentale: la stessa argomentazione husserliana vi è di fatto edificata, in quanto egli, per Husserl, è il primo che abbia posto la questione in maniera soddisfacente, che l'abbia inquadrata. Non possiamo pertanto prescindervi neanche in questa sede, seppur in maniera più che riassuntiva.

²³⁶ Per un approfondimento del concetto di “costituzione” nel pensiero husserliano, rimando all'autorevole studio: R. Sokolowski, *The Formation of Husserl's Concept of Constitution*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1964.

²³⁷ «Die schauende Erkenntnis *cogitatio* ist immanent, die Erkenntnis der objektiven Wissenschaften, der Natur- und Geisteswissenschaften, aber näher besehen auch der mathematischen Wissenschaften, ist transzendent [...]: wie kann Erkenntnis über sich hinaus, wie kann sie ein Sein treffen, das im Rahmen des Bewußtseins nicht zu finden ist? Diese Schwierigkeit fällt bei der schauenden Erkenntnis der *cogitatio* weg»; *Hua* II, p. 5 [40].

²³⁸ De Warren, *Husserl e la promessa del tempo*, pp. 64-72.

Per la verità, nelle *Lezioni* Husserl fa un'analisi della teoria brentaniana piuttosto sommaria e parzialmente inaccurata²³⁹. Quando ne parla, probabilmente, egli ha davanti a sé i propri appunti del corso di *Problemi di psicologia ed estetica* tenuto da Brentano all'Università di Vienna a metà degli anni '80 del XIX secolo, nel quale quest'ultimo professava l'abbandono di un'interpretazione associazionistica della questione temporale – la coscienza non più come insieme di rappresentazioni semplicemente concatenate, bensì come «flusso» di impressioni che si susseguono incessantemente²⁴⁰. Le somiglianze con l'impostazione husserliana non si fermano certo qui, poiché queste impressioni sorgono da sensazioni, cioè fenomeni di esperienza percettivamente presenti, che vengono poi modificate con un carattere d'inattualità – il passato e, una volta proiettato in avanti quest'ultimo, il futuro.

Non solo, dunque, l'accantonamento del tempo obbiettivo: Brentano sposta l'attenzione dai contenuti ai caratteri d'atto, per cui un dato diviene temporale in virtù della sua modificazione come passato. L'associazione non è più un semplice legame tra rappresentazioni, ma di queste rappresentazioni costituisce l'originario rapportarsi alla coscienza: una sensazione dura, e ai momenti presenti della sua durata si associano originariamente i momenti non-presenti in quanto passati – ai dati immodificati, alle sensazioni presenti, appartengono in successione le rappresentazioni modificate, cioè le rappresentazioni del passato, modificate con il carattere di inattualità.

Brentano pone la questione nei termini corretti – forse, secondo Husserl, per la prima volta nell'intera storia del pensiero. Eppure, egli non radicalizza altrettanto correttamente le proprie intuizioni – il che rende necessaria una nuova indagine della coscienza del tempo. Perché, in realtà, Brentano lavora su presupposti trascendenti: le sensazioni originarie, i dati immodificati, non sono altro che il correlato psicologico degli stimoli suscitati in noi dagli oggetti temporali esterni²⁴¹. E la mancanza di quella precondizione di cui abbiamo già parlato – la messa fuori causa del tempo obbiettivo – porta ad un altro cortocircuito interno: il fatto che, in fondo, per Brentano le modificazioni di inattualità siano opera della fantasia, che cioè le rappresentazioni

²³⁹ Per una più adeguata ricostruzione del pensiero brentaniano sul tempo, e per un approfondimento sulla critica rivoltagli da Husserl, rimando a: De Warren, *Husserl e la promessa del tempo*, pp. 55-93.

²⁴⁰ Ivi, p. 74.

²⁴¹ «Gehen wir nun zur Kritik der dargestellten Theorie über [...]: sie arbeitet mit transzendenten Voraussetzungen, mit existierenden Zeitobjekten, die "Reize" ausüben und in uns Empfindungen "bewirken" und dgl»; *Hua X*, p. 15 [53]. I §§ 3-6, che contengono l'intera critica a Brentano, risalgono alle lezioni del 1905.

modificate siano in realtà rappresentazioni fantastiche che si legano alle sensazioni presenti proprio grazie alla fantasia²⁴².

Per quanto la lettura husserliana della teoria di Brentano, come detto, sia parziale e piuttosto inaccurata, egli vi scova due problemi fondamentali: infatti, in questo senso, non solo egli non pone una distinzione netta fra percezione di tempo e fantasia di tempo²⁴³, ma rende di fatto simultanei due momenti, presente e passato, uniti invece in un rapporto di successione – entrando dunque in contraddizione²⁴⁴. Insomma, per Husserl la teoria brentaniana pecca proprio lì dove si era rivelata più originale – nella trattazione dei caratteri d'atto, lasciati colpevolmente da parte nella costituzione di quel flusso che invece, ricordiamolo, si associa grazie alla fantasia. Ciò che a Brentano viene recriminato è di non aver restituito un rapporto adeguato tra il presente e il passato, tra l'«ora» e il «non-ora» – quello, in sostanza, di non aver pienamente garantito l'unità temporale della coscienza²⁴⁵.

Concentrare la trattazione sui caratteri d'atto, cioè, significa riconoscere la specificità di quegli «oggetti temporali» che vengono intenzionati dalla coscienza in quanto unità, e allo stesso modo, proprio in quanto temporali, necessitano di un atto a loro volta temporale per poter essere appresi²⁴⁶. Di nuovo, il problema della costituzione della trascendenza in immanenza declinato in maniera intrinsecamente temporale: per avere la percezione di una durata è necessaria una durata della percezione. Il punto qui in esame è decisivo.

Husserl comincia così il § 7 – in cui l'atto d'apprensione è appunto «coglimento istantaneo e atto durevole»²⁴⁷: il vissuto che apprende l'oggettualità temporale deve a sua volta costituirsi come temporalmente unitario – il che significa che tale atto percettivo, per potersi dire

²⁴² T. Kortooms, *Phenomenology of time. Edmund Husserl's Analysis of Time-Consciousness*, Springer, Dordrecht 2002, p. 31.

²⁴³ «Es ist nun höchst auffallend, daß Brentano den sich hier aufdrängenden Unterschied von Zeitwahrnehmung und Zeitphantasie, den er unmöglich übersehen haben kann, in seiner Theorie der Zeitschauung gar nicht berücksichtigt»; Hua X, p. 16 [54].

²⁴⁴ «Das Zeitmoment “vergangen” müßte in demselben Sinne ein gegenwärtiges Erlebnismoment sein [...], das wir aktuell erleben was doch ein offener Widerspruch ist»; ivi, p. 18 [55].

²⁴⁵ «[...] es ist noch nicht klar gemacht [...] in welchem Sinn, in welcher Art, durch welche Auffassungen diese erlebten Momente anders fungieren [...] daß eben Beziehung des Bewußtseins, das ein Jetzt sein soll, auf ein Nicht-Jetzt zustande kommt»; ivi, p. 19 [56]. I termini *Jetzt* e *Nicht-Jetzt* saranno mantenuti come nella traduzione italiana a cura di Alfredo Marini, sia per distinguerli dalle loro controparti avverbiali, sia per sottolineare la portata concettuale – cosa cui Husserl perviene scrivendoli con l'iniziale maiuscola, e che in italiano non è possibile rendere allo stesso modo.

²⁴⁶ «Unter Zeitobjekten im speziellen Sinn verstehen wir Objekte, die nicht nur Einheiten in der Zeit sind, sondern die Zeitextension auch in sich enthalten»; ivi, p. 23 [59].

²⁴⁷ Il titolo del § 7 recita proprio «*Deutung der Erfassung von Zeitobjekten als Momentanfassung und als dauernder Akt*»; ivi, p. 19 [56]. Al di là del titolo appena citato, quest'analisi prenderà in considerazione solo l'ultimo capoverso del paragrafo, basato sui manoscritti del 1905.

temporale, deve cessare di configurarsi esclusivamente come istantaneo, semplice coglimento di un tempo obbiettivo fuori di sé. Il vissuto temporale è tale solo nella misura in cui di un oggetto coglie l'estensione temporale, e ciò mediante una propria estensione nel tempo che lo renda a sua volta durevole. Che cosa questo implichi all'interno della coscienza, Husserl non tarda a spiegarcelo.

La percezione è sempre apprensione dell'«ora» attuale di un'oggettualità, ma questo «ora» dell'oggetto non potrebbe essere colto se non in quanto momento interno ad una continuità d'atto che si costituisce da un lato come «ricordo», dall'altro come «aspettazione»²⁴⁸; più avanti, Husserl sistematizzerà la composizione del flusso evidenziando la differenza tra ricordo e aspettazione – che diventeranno atti di presentificazione – e *ritenzione* e *protensione*. Il vissuto temporale, per usare una metafora tanto cara a Husserl, si presenta come una «coda di cometa», in cui al presente attuale si allaccia inevitabilmente una serie di ritenzioni – le quali permettono di identificare l'oggetto temporale presente con i suoi momenti non più percepiti – e allo stesso modo un'inevitabile componente di attesa nei confronti di quei momenti non ancora percepiti²⁴⁹. Ossia, il non-più e il non-ancora fanno intrinsecamente parte dell'«ora» dell'apprensione, anzi: l'«ora» non è tale se non all'interno di questo movimento di continuo trapasso dall'un momento nell'altro.

Il flusso coscienziale, in questi termini, diviene un vero e proprio *continuum*, un «fenomeno di decorso» a sua volta composto da *continua*, momenti non separabili che anzi in virtù del loro incessante movimento ne garantiscono, in un certo senso, l'immutabilità²⁵⁰. In questo modo, dunque, questo continuo decorrere definisce l'unità temporale del flusso.

Muovendo dalla critica a Brentano, Husserl è riuscito a fissare l'ambito d'indagine delle lezioni – il tempo soggettivo – all'interno del flusso coscienziale come continuativo trapasso di un «ora» in un non-più a partire da un non-ancora. Egli, cioè, ha scovato il terreno nel quale la temporalità coscienziale si costituisce in questo irrefrenabile scorrer-via dei suoi momenti apprensionali – l'intento definitorio è talmente evidente che viene reso anche graficamente, nel

²⁴⁸ «Also höre ich jeweils nur die aktuelle Phase des Tones, und die Objektivität des ganzen dauernden Tones konstituiert sich in einem Aktkontinuum, das zu einem Teil Erinnerung, zu einem kleinsten, punktuellen Teil Wahrnehmung und zu einem weiteren Teil Erwartung ist»; ivi, p. 23 [60].

²⁴⁹ «Aber diese Jetztauffassung ist gleichsam der Kern zu einem Kometenschweif von Retentionen, auf die früheren Jetztpunkte der Bewegung bezogen»; ivi, p. 30 [66].

²⁵⁰ «Von dem Ablaufsphänomen wissen wir, daß es eine Kontinuität steter Wandlungen ist, die eine untrennbare Einheit bildet, untrennbar in Strecken, die für sich sein könnten, und unteilbar in Phasen, die für sich sein könnten, in Punkte der Kontinuität [...]. Auch können wir evidentermaßen von dieser Kontinuität sagen, daß sie in gewisser Weise ihrer Form nach unwandelbar ist»; ivi, p. 27 [63].

celebre diagramma del tempo mutuato in parte dal concetto di “tempo di presenza psichico” di William Stern²⁵¹. Eppure, il *continuum* temporale necessita di ulteriori indagini, e ciò non può che condurre ad una definizione dei modi nei quali tale *continuum* si dà, dei momenti nei quali i suoi *continua* si manifestano.

1.3 Ritenzione e protensione: il campo temporale

I già citati slittamenti terminologici di Husserl non devono trarci in inganno: *Retention* e *Protention* stanno ad indicare due ben precisi momenti della coscienza del tempo, gli stessi che, tra il 1904 e il 1907 – e parzialmente ancora nei manoscritti più tardi –, egli definisce perlopiù ricordo primario e attesa primaria²⁵². Mi riservo comunque di appropriarmi delle espressioni “ritenzione” e “protensione”, seppur forse in maniera anacronistica, per due ragioni specifiche.

Innanzitutto, occorre sottolinearne la peculiarità all’interno dell’impianto della coscienza del tempo rispetto ai fenomeni di *Wiedererinnerung* ed *Erwartung*, chiara nel caso della *rimemorazione*, più problematica in quello della *aspettazione*.

Lo ribadisce lo stesso Husserl nel § 19, evidenziando come tra ricordo primario e ricordo secondario esista una profonda differenza, la stessa che intercorre tra due specie di atti essenzialmente differenti – il confronto qui in atto avviene tra una presentazione ed una presentificazione²⁵³. Seppur discreta, questa differenza manifesta l’estraneità della rimemorazione alla coscienza d’«ora», cioè a quell’atto percettivo che presenta le cose in sé stesse, nella loro attualità – le stesse cose che, proprio in quanto temporali, non fanno che trapassare continuativamente all’interno del flusso²⁵⁴.

La medesima struttura argomentativa viene riproposta anche per quanto riguarda l’aspettazione – anzi, per renderne ancora più evidente il carattere speculare al ricordo secondario, Husserl ne illustra la costituzione proprio in un confronto con quest’ultimo: il § 26, «Differenze tra ricordo e aspettazione»²⁵⁵, è appunto incentrato sul mostrare come la seconda

²⁵¹ Per un approfondimento del rapporto tra la coscienza del tempo husserliana e il tempo di presenza psichico di Stern: De Warren, *Husserl e la promessa del tempo*, pp. 89-93.

²⁵² Ivi, pp. 118-122.

²⁵³ «Daß zwischen der wiedervergegenwärtigenden Erinnerung und der primären Erinnerung, welche das Jetztbewußtsein extendiert, ein gewaltiger phänomenologischer Unterschied besteht, das zeigt ein aufmerksamer Vergleich der beiderseitigen Erlebnisse»; Hua X, p. 45 [78]. Anche il foglio § 19 risale alle lezioni originali; inoltre, segnalo che d’ora in avanti anche il termine *Jetztbewußtsein* sarà mantenuto allo stesso modo che nell’edizione a cura di Marini – e cioè come coscienza d’«ora» – per sottolineare il fatto che tale coscienza è sempre “coscienza-di”, cioè implica già da sé un momento ritenzionale, e quindi un’estensione temporale.

²⁵⁴ «Der letztere Unterschied ist ein diskreter. Wir müssen daher sagen: das, was wir originäres Bewußtsein, Impression oder auch Wahrnehmung nennen, das ist ein sich stetig abstufender Akt»; ivi, p. 47 [79].

²⁵⁵ «Unterschiede zwischen Erinnerung und Erwartung»; ivi, p. 55 [86]. Gran parte del testo del § 26 è basato su degli appunti databili tra il 1907 e il 1909.

non sia altro che il rovescio del primo, e cioè una serie di intenzioni che anticipa la coscienza d'«ora» piuttosto che seguirla²⁵⁶. Esse, in quanto intenzioni proiettate verso la sfera del non-ancora, mantengono certo un grado di indeterminatezza – e possibilità di delusione –, ma ciò non costituisce una differenza sostanziale rispetto al ricordo – cui infatti non appartiene essenzialmente la determinatezza, bensì solo il fatto di presentificare un «non-ora».

Questi due vissuti sono, dunque, delle presentificazioni esterne alla coscienza d'«ora»: rimemorazione e aspettazione fanno parte della coscienza del tempo, ma rimangono atti di carattere riproduttivo. In questo senso, è bene tenere a mente di non confondere ricordo primario e attesa primaria con i correlativi atti presentificanti di rimemorazione e aspettazione.

La nostra scelta terminologica di preferire i termini “ritenzione” e “protensione” cerca proprio di evitare le tediose ripetizioni – in cui, purtroppo, sono state costrette a cadere le precedenti, farraginose righe esplicative – e la possibilità di una leggera confusione; come detto in precedenza, però, questa scelta si fonda anche su un'altra ragione.

Abbiamo fin qui sottolineato i tentativi husserliani di definire questi momenti, tentativi che però, come si evince, hanno natura letteralmente definitoria, rivolta cioè a marcarne i confini *ex negativo*. Fermarsi a questo tipo di impostazione non potrebbe che inaridire la nostra trattazione.

Per chiarire questo punto, ricorriamo nuovamente all'etimologia. Il termine *Retention* proviene dal latino “rē-tīnēo” – il cui significato sottolinea l'aspetto del “tenere” saldamente – “tīnēo” – qualcosa. Eppure, questo tenere ha una ben specifica sfumatura garantita dal prefisso “rē-” – “di nuovo”, “ancora”. La ritenzione è il momento coscienziale che tiene ben stretto il non-più e così facendo lo conserva nell'«ora» attuale – essa è trattenimento dell'impressione che scaturisce dalla fase attuale dell'oggetto temporale che via via decorre lungo il flusso. La ritenzione è una scia di quell'«ora» cui appartiene pur senza identificarvisi. Anzi, volendo perseverare nella metafora husserliana, essa è un «alone temporale»²⁵⁷ – il quale, però, non si distende in un'unica direzione.

Al contrario di quanto la resa tedesca possa far pensare, l'etimologia del termine *Protention* differisce da quella di *Retention*. Il suo etimo “prōtensio” ne sviscera infatti l'intrinseco carattere di tensione – la medesima che il verbo latino “tendēre”, da cui il sostantivo proviene,

²⁵⁶ «Insofern ist die Erwartungsanschauung umgestülpte Erinnerungsanschauung, denn bei dieser gehen die Jetztintentionen dem Vorgang nicht “vorher”, sondern folgen nach»; ivi, pp. 55-56 [86].

²⁵⁷ «Der Jetztpunkt hat für das Bewußtsein wieder einen Zeithof [...]»; ivi, p. 35 [70]. Anche qui, mi riservo di mantenere i caporali nella traduzione di *Jetztpunkt* per le medesime ragioni di sopra.

lascia trasparire –, la quale però è esplicitamente diretta “prō-”, “in avanti”. I due termini qui in esame assumono, piuttosto inaspettatamente, un tratto di inconciliabilità – la stessa, vaga opposizione che sembra occorrere tra il tenere qualcosa e il tendervi.

La protensione consiste in quel breve ma fondamentale momento in cui l’«ora» è, quasi paradossalmente, un non-ancora, quella porzione dell’alone temporale che si slancia – che tende, appunto – verso il futuro – essa è l’atto mediante il quale la coscienza intende ciò che l’oggetto temporale è portato ad essere per il fatto stesso di essere temporalmente esteso.

Questo breve *excursus* – oltre ad aver motivato la scelta qui operata di tradurre *Protention* con “protensione” piuttosto che con “protenzione”, preferendo lasciare la derivazione latina sullo sfondo per conservare il senso originale del termine – ha preparato il campo per farci comprendere appieno cosa Husserl intenda quando tenta di definire questi momenti della coscienza del tempo. Torniamo dunque alle sue parole.

La percezione è presentazione delle cose così-come-sono, nella loro attualità; allo stesso modo, ricordare significa in senso stretto porre come presente qualcosa che non lo è – entrando di conseguenza nella sfera della presentificazione. Eppure, ascoltando una melodia, ogni nota che percepiamo in quanto «punto-«ora»» del suono che via via decorre lungo il flusso è in qualche modo legata a quella che viene dopo: percepire la successione dei suoni come unità della melodia piuttosto che come somma dei singoli punti-«ora» dei suoni che la compongono è, per Husserl, una peculiarità inerente la costituzione temporale dell’oggetto in questione. Udire la melodia, cioè, significa essere protesi verso le note non ancora suonate nella misura in cui quelle non più suonate sono ritenute e in qualche modo agganciate alla percezione dell’«ora» attuale della melodia stessa²⁵⁸. L’esempio del suono utilizzato qui – ma che impegnerà Husserl anche in opere successive²⁵⁹ – è certo strategico: questa specifica oggettualità, infatti, ben si presta a tale tipo di analisi – e su questo torneremo più avanti. Eppure, le conclusioni cui questo piccolo estratto ci fa giungere hanno un carattere molto più generale.

Gli oggetti temporali, oggetti cui appartiene un’estensione temporale, si configurano per la coscienza come oggettualità con una specifica durata; allo stesso modo, per poter cogliere questa durata, la coscienza deve riferirvisi attraverso atti a loro volta durevoli – il vissuto temporale come modo d’essere della coscienza del tempo. Come già detto in precedenza, la

²⁵⁸ «[...] die Extension der Melodie in einer Extension des Wahrnehmens nicht nur Punkt für Punkt gegeben ist, sondern die Einheit des retentionalen Bewußtseins die abgelaufenen Töne noch selbst im Bewußtsein “festhält” und fortlaufend die Einheit des auf das einheitliche Zeitobjekt, auf die Melodie bezogenen Bewußtseins herstellt»; ivi, p. 38 [72]. Anche il § 16, dal quale è tratta la precedente citazione, è basato sui manoscritti del 1905.

²⁵⁹ C. Sini, *Introduzione alla fenomenologia*, ShaKe Edizioni, Milano 2012, pp. 22-23.

percezione di una durata non può configurarsi come un coglimento istantaneo, bensì deve essere già in sé un atto durevole – una sorta di equivalenza in cui però entrambi i termini devono mantenere la propria unità.

Lo abbiamo detto, il problema della trascendenza assume qui una declinazione estremamente specifica, poiché ad essere in gioco è la costituzione dell'unità oggettuale nell'unità coscienziale – il che, nelle *Ricerche*, non sembrava rappresentare uno scoglio così insormontabile. Eppure, una volta affacciatasi sulla temporalità, la questione si ispessisce.

Perseguiamo nell'esempio husserliano. La melodia è un oggetto temporale nel senso che si dà nel continuo scorrer-via dei suoi molteplici punti-«ora» da un non-ancora ad un non-più percepiti: l'oggetto temporale è sempre un fenomeno di decorso, cioè un insieme di punti presenti e punti passati che trapassano incessantemente. Allo stesso modo, la coscienza coglie la melodia mediante un atto durevole, cioè apprende i suoi momenti presenti e passati all'interno del proprio flusso altrettanto continuativo – il che significa che alla percezione, cioè all'atto con cui ci si riferisce all'«ora» attuale, si allaccia una serie di «non-ora» come coscienza dell'esser-appena-stato. La ritenzione, cioè, consente l'atto percettivo in quanto momento che conserva l'oggettualità percepita nella coscienza anche dopo che il suo punto-«ora» è trapassato – e, dunque, non è più presente.

La ritenzione permette che la coscienza d'«ora» mantenga la propria unità in quanto atto riferito ad un oggetto che decorre – è ciò che rende la melodia un'oggettualità che non si esaurisce nei singoli suoni che la compongono. Stessa cosa, ovviamente, anche per la protensione, il cui carattere di apertura consente alla coscienza di ricevere i punti-«ora» che decorrono. Ciò che qui mi sembra però pregnante ai fini dell'elaborato è come ogni oggetto temporale manifesti intrinsecamente delle «differenze temporali» che devono poi necessariamente essere apprese dal flusso coscienziale come un trapasso di «ora» dal «non-ora» protensionale al «non-ora» ritenzionale, e poi di nuovo dall'uno all'altro fin quando l'oggetto temporale non cessa di darsi²⁶⁰.

In sostanza, un oggetto temporale può essere appreso solo nell'incessante e dinamico rapporto fra i tre momenti fin qui approfonditi, quell'«ora» che, trapassando, si lega sempre ad un non-più ritenzionale e un non-ancora protensionale, che però gli appartengono

²⁶⁰ «Zeitobjekte, das gehört zu ihrem Wesen, breiten ihre Materie über eine Zeitstrecke aus, und solche Objekte können sich nur konstituieren in Akten, die eben die Unterschiede der Zeit konstituieren [...]. Zeitobjekte müssen sich so konstituieren. Das besagt: Ein Akt, der den Anspruch erhebt, ein Zeitobjekt selbst zu geben, muß in sich "Jetztauffassungen", "Vergangenheitsauffassungen" usw. enthalten, und zwar in der Weise ursprünglich konstituierender»; *Hua X*, p. 39 [73].

essenzialmente. Questa, probabilmente, è la grande definizione che Husserl fornisce della coscienza del tempo: uno «ursprüngliche Zeitfeld».

Stabilito nelle prime lezioni come ben altro che una «porzione di tempo obbiettivo» o un semplice punto al suo interno²⁶¹, questo «campo temporale originario» è ciò che, seppur in costante modificazione – nel movimento del flusso – rimane unitario – immutabile – allo stesso modo che la sua intenzione oggettuale²⁶². Solo nel campo può costituirsi coscienzialmente un oggetto temporale – anzi, è proprio in esso che si origina la temporalità stessa.

Il campo temporale, infatti, intende degli oggetti trascendenti e li costituisce come oggettualità temporali. Allo stesso tempo, questa costituzione non potrebbe sussistere se al punto-«ora» appreso nell'attualità non si allacciassero essenzialmente i momenti ritenzionali e protensionali che abbiamo in precedenza definito, i quali conservano i punti-«ora» decorsi aprendosi a quelli attesi. Solo in questo modo il campo può configurarsi come atto durevole, e dunque costituente un'oggettualità temporale.

Con questa prima, breve ricapitolazione abbiamo tentato di impostare la questione: mettere fuori causa il tempo obbiettivo e indagare l'origine coscienziale della temporalità ci ha portato fino al campo, ossia a quel momento mediante il quale sia la coscienza che l'oggetto si costituiscono in quanto temporali – un momento composto a sua volta da momenti distinti ma non separabili. La scelta di utilizzare i termini “ritenzione” e “protensione” sottolinea la loro funzione rispettivamente contenitiva e tensoria nei riguardi della coscienza d'«ora» cui appartengono, ma rischia d'altra parte di farcene avere un'idea sbagliata. Esse sono momenti interni al campo, e non facoltà a sé stanti – e come tali non devono assolutamente essere intese. Un «ora» è possibile solo all'interno dell'incessante movimento che lo fa decorrere dal non-ancora al non-più – esso deve cessare di essere inteso come un semplice punto fisso e svelarsi in tutta la sua dinamicità.

Ho tentato in queste poche pagine – in maniera colpevolmente più che riassuntiva – di restituire quei punti cardine dai quali una comprensione delle *Lezioni* non può prescindere, quelli che definiscono l'intera trattazione. Ma, come detto in precedenza, definire la coscienza

²⁶¹ «Das “ursprüngliche Zeitfeld” ist nicht etwa ein Stück objektiver Zeit, das erlebte Jetzt ist, in sich genommen, nicht ein Punkt der objektiven Zeit usw»; ivi, p. 6 [45].

²⁶² «Die kontinuierliche Modifikation, welche jedes ursprüngliche Zeitfeld hinsichtlich der es konstituierenden Aktcharaktere Enthält ist nicht so zu verstehen, als ob [...] eine stetige Modifikation in der gegenständlichen Intention statthätte. Im Gegenteil: die gegenständliche Intention verbleibt als absolut dieselbe und identische»; ivi, p. 62 [92]. La citazione viene dal § 30, anch'esso risalente ai manoscritti del 1905.

del tempo non basta – allo stesso modo in cui delimitarne il campo non significa averne già condotto un'indagine.

Il campo si è svelato come il momento costitutivo delle oggettualità temporali, e a questo punto si manifestano tutti i problemi che sono rimasti fin qui sullo sfondo: in che rapporto sono il campo temporale e l'oggettualità che in esso si origina? in che modo un oggetto temporale trapassa da un momento all'altro mantenendo la propria identità? cos'è che di questo campo temporale garantisce l'unità pur nel suo perpetuo movimento?

Urge, in sostanza, una descrizione veramente fenomenologica del campo e dei suoi momenti: solo in tal modo potremo dispiegare le questioni qui insorte. Degli ostacoli particolarmente infidi, che questo elaborato non pretende certo di sciogliere, ma dei quali vuole invece rendere conto per provare a tentarne, grazie ai guadagni del precedente capitolo, una possibile riformulazione.

2. Il campo temporale: doppia oggettualità ed impressione originaria

Prima di addentrarci nel nostro intento descrittivo, una breve ricognizione di quanto esposto fin qui non potrà che giovare all'analisi che ci apprestiamo a condurre.

La questione al centro delle *Lezioni* è piuttosto chiara: Husserl vuole scovare l'origine coscienziale della temporalità, cioè indagare come l'oggettualità temporale trascendente possa costituirsi sul piano immanente della coscienza.

Husserl erige le fondamenta della sua ricerca sulla teoria brentaniana delle associazioni originarie, e cioè di quelle sensazioni che, appunto, si associano originariamente alla percezione attuale manifestando però un carattere d'inattualità. L'«ora» di Brentano, in sostanza, si allaccia irrimediabilmente al «non-ora», ma questa brillante intuizione, per Husserl, non viene approfondita nel modo corretto: riportare questa associazione originaria alla fantasia causa non solo dei gravi problemi logico-teoretici, ma svislisce il rapporto stesso tra i due termini, riportati a semplici rappresentazioni modificate.

L'apprensione di un'oggettualità temporale sta, come sostiene anche Brentano, nei caratteri d'atto, cioè nel fatto che uno stesso oggetto trascendente si dia alla coscienza in un costante trapasso che conserva però la propria identità oggettuale. Il punto è che l'«ora» e il «non-ora» non possono allacciarsi tra loro solamente tramite l'intervento della fantasia, pena il perdere la novità stessa dell'intuizione di Brentano – appunto, la focalizzazione sui caratteri d'atto.

L'obiettivo husserliano è quello di purificare la coscienza da ogni residuo psicologico, cioè riconoscerle un'intrinseca temporalità affinché possa cogliere delle oggettualità a loro volta temporali.

«Ora» e «non-ora» non sono delle semplici modificazioni apportate a delle sensazioni, ma momenti inerenti essenzialmente il campo temporale. Ogni oggetto temporale, in quanto fenomeno di decorso, non può che darsi nel suo stesso e necessario scorrer-via, in una continuità di trapasso che è a sua volta composta da una continuità di fasi attuali, di punti-«ora». Ma questo stesso punto-«ora» è solamente un «punto-limite»²⁶³, indagabile in sé esclusivamente astraendo dal tratto temporale cui appartiene essenzialmente – senza il quale, dunque, nemmeno sarebbe possibile.

L'oggetto temporale si dà cioè in una successione di «ora» e «non-ora» possibile solo ed esclusivamente perché questi sono momenti che ineriscono necessariamente la coscienza stessa: questo è il campo temporale di cui parla Husserl, momento coscienziale che permette l'apprensione di qualcosa di sfuggente in quanto esso stesso in perpetuo movimento. L'«ora» viene certo appreso percettivamente, ma le condizioni della sua costituzione coscienziale come oggetto temporalmente determinato riposano sul campo che intende il «non-ora» come momento fondamentale del suo scorrer-via – movimento che viene a sua volta appreso grazie ai momenti di cui il campo è composto, ritenzione e protensione.

La ritenzione e la protensione, cioè, non sono le facoltà mediante le quali tratteniamo ciò che percepiamo e che ci aspettiamo di continuare a percepire: esse sono momenti essenziali del vissuto temporale, sono gli estremi dell'alone temporale stesso – i due versanti, per così dire, di quel medesimo «non-ora» che rende possibile l'«ora» stesso.

Questa brevissima panoramica sulla definizione del campo temporale si è dimostrata molto utile, credo, nel sottolineare il punto nevralgico dell'operazione husserliana sul tempo: l'origine coscienziale della temporalità, il problema della costituzione dell'oggetto temporale trascendente sul piano coscienziale immanente, può essere risolto esclusivamente ponendo al centro dell'indagine il necessario ed inevitabile rimando tra l'«ora» e il «non-ora», in cui l'uno, per essere tale, deve incessantemente «mediarsi» con l'altro²⁶⁴.

²⁶³ «Gäbe es einen Grenzpunkt, so entspräche diesem ein Jetzt, dem nichts vorangegangen wäre, und das ist evident unmöglich. Ein Jetzt ist immer und wesentlich ein Randpunkt einer Zeitstrecke»; *ivi*, p. 70 [98]. La citazione si riferisce al § 32, anch'esso desunto dai manoscritti del 1905.

²⁶⁴ «[...] dieses ideale Jetzt nicht etwas *toto coelo* Verschiedenes ist vom Nicht-Jetzt, sondern kontinuierlich sich damit vermittelt»; *ivi*, p. 40 [74].

Nelle pagine precedenti abbiamo definito il terreno nel quale questa mediazione avviene, il campo temporale originario; ci occuperemo ora di descrivere come questa mediazione avvenga, come la temporalità possa ivi costituirsi.

2.1 La doppia oggettualità del campo

Una manciata di pagine fa abbiamo citato uno degli esempi più frequentemente utilizzati da Husserl nelle *Lezioni* – quello del suono e della melodia; proviamo, perseguendolo, a rintracciare già in esso le problematiche di cui siamo alla ricerca.

Durante l'ascolto di una melodia, cioè nell'apprensione di un oggetto temporale, la coscienza intende i singoli suoni in fase di decorso, ognuno legato al precedente e rimandante al successivo: il campo temporale ha coscienza d'«ora» del suono attuale, e allo stesso modo ne ha una ritenzione così da riferirvisi in quanto allacciato a quello appena passato, e una protensione verso quello che sarà passato. Ogni suono è in sé un alone temporale il cui punto-«ora» letteralmente «si fonde» con le sue ritenzioni e protensioni²⁶⁵, e contemporaneamente ogni suono è parte di un'oggettualità più grande ed estesa, la melodia – la quale si costituisce nel campo temporale a sua volta e allo stesso modo.

La possibilità di parlare di un'oggettualità temporale unica viene proprio dalla distensione temporale della coscienza stessa, cioè dal fatto che, pur percependo in senso stretto solo i singoli suoni, essi vengono trattiene nella ritenzione e quindi riportati all'oggetto unitario cui essi appartengono. Anche se l'ascolto di una melodia ci coglie per qualche secondo in sovrappensiero, siamo in grado di riportare le note udite alla stessa melodia senza per questo dover ricordare i suoni già passati – e questa è una precisazione di fondamentale importanza.

La coscienza riesce infatti a garantire l'unità delle proprie oggettualità temporali grazie ai momenti ritenzionali e protensionali, i quali, per così dire, “aprono” e contemporaneamente “conservano” la coscienza d'«ora» – la aprono a tutti i punti-«ora» che essa apprende nel campo, e allo stesso tempo trattengono questi «ora» in quanto fasi di un'oggettualità unica. Di questo doppio movimento parleremo più avanti, ma la descrizione della funzione dei momenti ci apre anche ad un'ulteriore chiarificazione del loro statuto all'interno del campo.

Come detto, ritenzione e protensione non sono delle facoltà: cadere in questo errore riproporrebbe di fatto la medesima inesattezza metodologica compiuta da Aristotele e

²⁶⁵ «Mit der Auffassung des jetzt erscheinenden, gleichsam jetzt gehörten Tones verschmilzt die primäre Erinnerung an die soeben gleichsam gehörten Töne und die Erwartung (Protention) der ausstehenden»; ivi, p. 35 [70].

Agostino²⁶⁶. Allo stesso tempo, prenderle come due semplici punti a sé stanti, elementi di demarcazione di un «ora» indipendente, sarebbe altrettanto scorretto. Ritenzione e protensione non segnano i confini dell'«ora», l'una rivolta al passato e l'altra al futuro, ma a questo «ora» ineriscono essenzialmente, tanto da permettere solo grazie alla propria operatività la costituzione del campo stesso.

Lo dice lo stesso Husserl, anche se in maniera indiretta, in un passo che abbiamo già citato: la ritenzione è un'estensione della stessa coscienza d'«ora»²⁶⁷. Anzi, il legame tra questi momenti, pur tra loro irriducibili, è così profondo da venire descritto in maniera ancora più esplicita nella nozione di «coscienza ritenzionale». Questa non è né una coscienza estranea alla coscienza d'«ora», né una sorta di sua oggettivazione traslata nel passato – ne è proprio un momento costitutivo: la coscienza è «ora» perché è già in sé essenzialmente ritenzionale²⁶⁸. La citazione riportata in nota non solo ci presenta questa radicale affinità, ma ci dice anche qualcos'altro – come l'intero, denso § 16, che ci occuperà nelle prossime pagine.

Torniamo brevemente all'esempio husserliano. Ascoltiamo una melodia, ossia il suo decorso in quanto scorrere di note. I suoni della melodia ci pervengono uno ad uno, cioè come un insieme di oggettualità attuali e inattuali. In questo caso ad essere percepita è certo l'intera melodia, e allo stesso tempo ad offrirsi alla percezione sono i singoli punti-«ora», appresi come fasi di un fenomeno più esteso. Questo, in termini più strettamente fenomenologici, si traduce nel fatto che ad essere effettivamente presenti sono i suoni che vengono uditi nel loro «ora», i quali poi scorrono via via nella ritenzione – il che li caratterizza dunque come passati. Eppure, in questo trapasso dell'«ora» nel «non-ora» la melodia rimane presente, almeno fin quando non ne verrà suonata l'ultima nota, cioè fin quando i suoni saranno riportati ad un unico «contesto apprensionale»²⁶⁹. La mancata chiarificazione dei rapporti tra «ora» e «non-ora» era una delle critiche mosse a Brentano: questo punto va dunque indagato ancora più a fondo.

Husserl snoda il problema lungo due direttrici. Da un lato, egli sottolinea nuovamente la peculiarità degli oggetti in esame, e cioè quell'estensione temporale che si traduce in una loro distensione lungo un determinato arco di tempo: apprendere un oggetto temporale significa, di

²⁶⁶ E cioè, la distinzione delle facoltà di *memoria*, *perceptio* ed *expectatio*; De Warren, *Husserl e la promessa del tempo*, p. 103.

²⁶⁷ «[...] [die] primären Erinnerung, welche das Jetztbewußtsein extendiert [...]»; *Hua X*, p. 45 [78].

²⁶⁸ «Der konstituierte, aus Jetztbewußtsein und retentionalem Bewußtsein gebaute Akt ist *adäquate Wahrnehmung des Zeitobjekts*»; *ivi*, p. 38 [72].

²⁶⁹ «Die ganze Melodie aber erscheint als gegenwärtig, solange sie noch erklingt, solange noch zu ihr gehörige, in einem Auffassungszusammenhang gemeinte Töne erklingen. Vergangen ist sie erst, nachdem der letzte Ton dahin ist»; *ivi*, pp. 38-39 [72].

per sé, avere apprensioni di «ora» e «non-ora» assieme come «costituenti originari»²⁷⁰. È proprio di questa originarietà che Husserl parla quando afferma che la modificazione di passato – operata per Brentano dalla fantasia – poggia su una caratteristica fondamentale degli oggetti temporali – il carattere di «adombramento»²⁷¹.

Presentandosi, l'oggetto temporale allo stesso modo si adombra, cioè i suoi punti-«ora» scorrono nel passato lasciando posto a nuovi punti-«ora» che sono tali in virtù del fatto che saranno presto a loro volta passati: l'«ora» e il «non-ora» di cui l'oggetto temporale è necessariamente composto sono proprio per questo dei suoi costituenti originari, momenti che costituiscono essenzialmente l'oggettualità cui appartengono – i modi costitutivi in cui essa si dà alla coscienza.

Dall'altro lato, Husserl si occupa anche dell'apprensione che la coscienza ha in quanto flusso dei suoni uditi. La melodia, dicevamo, rimane presente fin quando le note che la compongono non cessano di essere suonate, cioè fin quando tutte le sue fasi non sono decorse. Come detto, l'esempio ben si presta all'analisi che se ne vuole fare, ma le proposte husserliane sono tutt'altro che limitate a quest'ambito.

Il continuo adombramento in cui l'«ora» dell'oggetto trapassa in un «non-ora» racchiude l'estensione temporale dell'oggetto stesso, la distensione di quella che Husserl, forse un po' equivocamente, ha definito in precedenza la sua materia – i suoi dati sensoriali intesi in senso trascendente. Affinché si possa percepire una durata è necessario un atto a sua volta durevole, ma la durata implica di per sé una componente di movimento da qualcosa che è presente a qualcosa che invece non lo è. Se cioè l'oggetto temporale si distende in un tempo che scorre via continuativamente, allora percepire l'oggetto significa automaticamente coglierne degli aspetti che non sono presenti.

Gli ostacoli insiti in questo ragionamento sono particolarmente ostici – riprendiamo quindi brevemente le fila del discorso. La percezione, in quanto presentazione, presenta le cose in sé stesse – ossia, è il vissuto che apprende l'«ora» attuale dell'oggetto. Dunque, la percezione è un atto tetico, un atto che pone cioè l'oggetto come esso è in sé stesso, come percettivamente

²⁷⁰ «Zeitobjekte, das gehört zu ihrem Wesen, breiten ihre Materie über eine Zeitstrecke aus, und solche Objekte können sich nur konstituieren in Akten, die eben die Unterschiede der Zeit konstituieren [...]. Das besagt: Ein Akt, der den Anspruch erhebt, ein Zeitobjekt selbst zu geben, muß in sich "Jetztauffassungen", "Vergangenheitsauffassungen" usw. enthalten, und zwar in der Weise ursprünglich konstituierender»; *ivi*, p. 39 [73].

²⁷¹ «Diese letztere Modifikation hat den Charakter einer stetigen Abschattung; wie das Jetzt sich stetig abstuft ind as Verganzen und Weitervergangen, so stuft sich auch das intuitive Zeitbewußtsein stetig ab»; *ivi*, p. 47 [79].

presente – in questo caso, potremmo dire, presente nel tempo obbiettivo. Allo stesso modo, però, l'oggetto temporale si dà in continuo adombramento, nel trapasso dei suoi «ora» attuali in «non-ora» inattuali. Percepire un'oggettualità temporale vuol dire, di fatto, apprendere percettivamente una datità in costante movimento, nel decorrere dei suoi punti-«ora», e questo, conclude Husserl, implica necessariamente che, allo stesso modo che «ora» e «non-ora», percezione e non-percezione si fondano l'una nell'altra costantemente²⁷².

Questa letterale fusione, come abbiamo visto, costituisce l'essenza degli oggetti temporali – oggetti dotati di un'estensione nel tempo – e, di conseguenza, anche dell'atto con il quale questi stessi oggetti vengono appresi. Il che significa, cioè, percepire un'oggettualità temporale e costituirli all'interno del campo coscienziale mediante un'apprensione di «ora» e «non-ora». Husserl non potrebbe essere più radicale: l'oggetto temporale può dirsi percepito finché se ne producono incessantemente sempre nuove «impressioni originarie»²⁷³. Siamo qui di fronte ad un termine di fondamentale importanza – che, però, approfondiremo soltanto nel prossimo sottoparagrafo. Ora occorre infatti proseguire di pari passo con l'analisi husserliana per comprendere pienamente il funzionamento del campo.

Il vissuto temporale è percezione dell'«ora» attuale di un oggetto che si media incessantemente con un «non-ora», ma questo stesso «non-ora», in quanto appartenente all'«ora», è in qualche modo percepito seppur non-percepito. Più che un gioco di parole, Husserl sta qui conducendo una ridefinizione del concetto stesso di percezione.

Poco più avanti, nel § 17, egli è chiarissimo: il nodo più intricato di un'analisi della coscienza interna del tempo consiste proprio nella chiarificazione di che cosa si intenda per fare esperienza della temporalità in senso percettivo. Legare la percezione alla costituzione dell'«ora» attuale significa entrare in un limbo di problemi in cui si era immerso già Brentano. Infatti, in un certo senso, la coscienza fa esperienza del passato, e questo è possibile solo se di tale passato abbiamo un qualche tipo di percezione – cioè, se abbiamo percezione di qualcosa che, in senso stretto, rimane un non-percepito. La contraddizione brentaniana è però ben lontana.

La percezione non pone più il proprio oggetto, bensì lo costituisce originariamente: solo in questo senso è possibile parlare di un tempo fenomenologico, ossia, appunto, della costituzione

²⁷² «[...] Wahrnehmung und Nicht-Wahrnehmung kontinuierlich ineinander übergehen»; *ibidem*.

²⁷³ «[...] ein Zeitobjekt ist wahrgenommen (bzw. impressional bewußt), solange es noch in stetig neu auftretenden Urimpressionen sich erzeugt»; *ivi*, p. 39 [73].

della temporalità sul piano coscienziale²⁷⁴. Arriviamo così a quello che, a mio avviso, è il nucleo dell'intera trattazione.

Non solo, dunque, è possibile avere una vera e propria coscienza di passato, ma essa, al contrario che per gli atti presentificanti, presenta il proprio oggetto – ciò che è appena-stato – come in sé stesso. Il punto fondamentale, insomma, è che la temporalità degli oggetti trascendenti può essere costituita sul piano immanente della coscienza in virtù di un'unità di fondo, cioè il flusso coscienziale: il campo può costituire un'oggettualità che si presenta in una serie di apparizioni di «ora» e «non-ora», apprese in una continuità percettiva di momenti presenti e passati, nella misura in cui è esso stesso composto da momenti che si aprono all'estensione dell'oggetto e ne trattengono l'identità oggettuale²⁷⁵. La percezione, dunque, non solo pone, ma costituisce il proprio oggetto mediante un processo essenzialmente dinamico.

L'oggetto trascendente, cioè, viene costituito sul piano immanente della coscienza allo stesso modo in cui la coscienza costituisce sé stessa in quanto flusso. Teniamo qui da parte un altro problema fondamentale, e cioè la costituzione delle oggettualità immanenti²⁷⁶ – altra questione che poi porterà lo stesso Husserl a ripensare allo schema «contenuto apprensionale - apprensione» enunciato nelle *Ricerche*²⁷⁷.

La costituzione del tempo obbiettivo sul piano coscienziale riposa dunque la propria condizione di possibilità nei momenti del campo temporale, ed in particolare su quella che viene definita una “doppia intenzionalità”: da una parte, una «intenzionalità trasversale» rivolta all'oggetto percepito nella sua identità, dall'altra, una «intenzionalità longitudinale» che prende di mira il flusso dei momenti di coscienza²⁷⁸. In realtà, parlare di una doppia intenzionalità, o anche di due tipi di intenzionalità, ci farebbe perdere, credo, il più grande guadagno husserliano, e cioè l'essenziale reciprocità di flusso di coscienza e oggettualità temporale, in cui l'una non può costituirsi senza l'altro – mi sembra perciò più corretto parlare anche in questo caso di una *doppia oggettualità*.

²⁷⁴ «Hier steht also *ein ganz anderer Wahrnehmungsbegriff* in Frage. [...] Vorhin war das Vergangenheitsbewußtsein, nämlich das primäre, keine Wahrnehmung, weil Wahrnehmung als der das Jetzt originär konstituierende Akt genommen war. Das Vergangenheitsbewußtsein konstituiert aber nicht ein Jetzt, vielmehr ein “soeben-gewesen”, ein dem Jetzt intuitiv Vorangegangenes. Nennen wir aber Wahrnehmung den Akt, *in dem aller “Ursprung”* liegt, der originär konstituiert, so ist die *primäre Erinnerung Wahrnehmung*»; ivi, p. 41 [74-75].

²⁷⁵ Sokolowski, *The Formation of Husserl's Concept of Constitution*, p. 86.

²⁷⁶ Per un ulteriore approfondimento, rimando nuovamente allo studio di Sokolowski; ivi, pp. 88-101.

²⁷⁷ «Aber dieser ganze Unterschied bleibt am besten beiseite; nicht jede Konstitution hat das Schema Auffassungsinhalt - Auffassung»; *Hua X*, p. 7 [46]. Pur appartenendo al § 1 delle lezioni del 1905, della nota da cui questa citazione è stata estratta non è stato ritrovato il documento originale.

²⁷⁸ Averchi, «Io puro, unità di coscienza e temporalità fenomenologica tra *Ricerche Logiche* e *Idee I*», p. 169.

Questa doppia oggettualità del campo temporale consiste esattamente in quello che abbiamo definito qualche pagina fa come un doppio movimento compiuto dai momenti ritenzionali e protensionali: essi *aprono* la coscienza alla molteplicità degli «ora» in cui l'oggetto si dà, e allo stesso tempo *trattengono* l'identità oggettuale del fenomeno che decorre. E, allo stesso tempo, ad *aprirsi* alla coscienza è l'intera oggettualità in quanto temporalmente estesa, e a *trattenersi* è anche la coscienza in quanto flusso unitario.

Ritenzione e protensione garantiscono l'unità del flusso pur nel suo incessante movimento, e allo stesso modo l'identità oggettuale pur nel suo costante adombramento: anche se ai versanti opposti del campo, questi momenti svolgono la medesima funzione. È proprio questo il grande guadagno occorso fin qui, e cioè quella doppia oggettualità per la quale il campo costituisce l'oggettualità temporale auto-costituendosi allo stesso tempo in quanto flusso. Il che si traduce in quella che, a mio avviso, è la grande intuizione delle lezioni– l'impressione originaria.

2.2 *L'impressione originaria e il posto temporale*

La definizione del campo temporale condotta nel primo paragrafo di questo capitolo ne ha svelato l'essenziale distinzione in tre momenti tanto irriducibili quanto indiscernibili. Il momento dell'«ora», cioè della fase che viene appresa con il carattere dell'attualità, vede infatti indistricabilmente allacciati a sé quei momenti ritenzionali e protensionali senza la quale un'apprensione di questo tipo non sarebbe neanche possibile. Avevamo inoltre definito il rapporto tra i momenti come un necessario rimando dell'uno all'altro, l'incessante movimento che in quanto tale garantiva l'unità del campo: una tale definizione richiedeva da sé un'ostensione descrittiva.

Nel sottoparagrafo precedente ci siamo dunque occupati di descrivere fenomenologicamente questo movimento continuativo alla luce dell'obiettivo dell'intero corso: scovare l'origine coscienziale della temporalità. Questa analisi ci ha quindi condotto a riconoscere in questo flusso un'intrinseca duplicità: l'oggetto temporale si dà alla percezione necessariamente in una durata, cioè in una fusione di «ora» e «non-ora» che, per essere appresi in quanto tali, hanno bisogno a loro volta di un atto durevole, che colga questa fusione e ne trattienga le fasi così da costituirne un'identità unitaria. Allo stesso modo, nel costituire la propria oggettualità come adombramento dei punti-«ora» dati, questo processo costituisce anche sé stesso come unità dei momenti del flusso coscienziale che coglie tali dati in successione²⁷⁹.

²⁷⁹ «[...] il processo per cui il flusso di coscienza si costituisce come una successione e il processo per cui esso è cosciente di tale successione non sono due processi distinti, bensì *uno e un medesimo processo*»; ivi, p. 168.

In sostanza, il flusso è composto da momenti distinti ma indivisibili, conservando in questo modo la propria unitarietà pur nel suo perpetuo movimento. La doppia oggettualità di cui abbiamo parlato prima non consiste in altro che in questo: il campo temporale è originario in quanto costituisce originariamente le proprie oggettualità, e così facendo si auto-costituisce come flusso.

Eppure, questa descrizione non è ancora completa: un oggetto temporale è inteso dalla coscienza, lo dice lo stesso Husserl, finché se ne producano delle impressioni originarie. È dunque arrivato il momento di comprendere in che modo quest'ultimo sia un concetto così fondamentale.

Husserl approfondisce più nello specifico la radicale fertilità dell'*Urimpression* dopo le lezioni del 1905; proprio per questo, molta letteratura critica si è occupata di questo punto così importante facendo riferimento in particolare alle aggiunte e alle appendici dell'edizione del 1928, in cui essa assume esplicitamente una certa pregnanza strutturale. Per mantenermi all'interno delle scelte filologiche dell'elaborato, ed evitare di sollevare anacronismi quando non addirittura errori concettuali, preferisco quindi limitare l'analisi di questo concetto alle porzioni di testo risalenti alle lezioni originali, nelle quali emerge comunque, credo, tutta l'importanza di questa vera e propria fonte di tempo.

La citazione ripresa poco sopra esprime in maniera lampante come un vissuto temporale conosca la propria origine nel momento in cui vede sorgere un'impressione dell'oggetto inteso, e come la sua estensione continui fino a quando la sua intera durata, a sua volta costituita da una serie di punti-«ora» che decorrono, non sia trapassata definitivamente. Per comprendere meglio ciò che Husserl intende, dedichiamoci ad un'analisi dei termini dai quali questo sintagma è composto.

Un'impressione sta generalmente ad indicare il fatto che un oggetto esterno «colpisce» un soggetto con una certa forza ed immediatezza, imprimendosi in qualche modo su di esso²⁸⁰. Husserl ha certo in mente questa definizione, ma ne attua una profonda risemantizzazione.

Stavolta possiamo tenere da parte l'etimologia e rivolgerci direttamente al denso § 31 – intitolato appunto «Impressione originaria e istante individuale obbiettivo»²⁸¹. L'impressione originaria si trova di fronte al *continuum* della coscienza ritenzionale in quanto *sorgente* di ogni

²⁸⁰ L'esame dei termini che seguirà è in parte ripreso dalla brillante analisi di De Warren; De Warren, *Husserl e la promessa del tempo*, pp. 118-122.

²⁸¹ «*Urimpression und objektiver individueller Zeitpunkt*»; Hua X, p. 64 [93]. Anche il § 31 è basato sui manoscritti del 1905.

possibile coscienza temporale: essa è coscienza del puro «ora» nel senso più stretto, è quel momento che ha come proprio contenuto il sempre nuovo punto-«ora» che è termine ultimo del decorrere dell'«ora» attuale²⁸².

L'impressione originaria è coscienza del puro «ora», del punto infinitesimale ed inafferrabile della più rigorosa attualità. Essa è in questo senso sorgente di ogni coscienza temporale, cioè in quanto apprensione che ha come contenuto il proprio sfuggente e fluente rinnovamento: anzi, l'impressione originaria non è esattamente un sempre-nuovo, bensì, potremmo dire, il *sempiterno rinnovare*.

Riprendendo il discorso precedente: Husserl non intende qui il termine come semplice impressione, ma come l'imprimere stesso – l'atto mediante il quale l'oggettualità si imprime nella coscienza come contenuto del campo che la costituisce come temporale. E, allo stesso tempo, l'impressione originaria fa parte del campo, per cui è anch'essa immersa nel flusso della doppia oggettualità. L'oggettualità si imprime nel campo che la costituisce temporalmente così come il campo, nell'atto costituente, si auto-costituisce a sua volta come flusso unitario – il *sempiterno rinnovare* è anche sempre un *sempiterno rinnovarsi*.

Solo in tal modo si può spiegare quella che, ad un primo sguardo, potrebbe sembrare una vera e propria contraddizione in termini: all'idea di passività che suscita il concetto di impressione si allaccia una "originarietà" che ci riporta ad una sfera di attività – la quale, al di là dell'apparente inconciliabilità, è tutt'altro che una scelta arbitraria di Husserl.

L'impressione è l'atto stesso dell'imprimere, ed essa è originaria in quanto fonte da cui il campo, volendo perseverare nella metafora del flusso, letteralmente sgorga – incessante movimento di costituzione delle oggettualità temporali e di auto-costituzione della propria possibilità. È chiaro che un'analisi di questo tipo rischia di dover ridefinire nuovamente il campo – come potrebbe esso dirsi originario nel momento in cui ha la propria sorgente nell'impressione originaria?

Urge qui un breve appunto concettuale. L'impressione originaria, evidenzia John B. Brough in un suo celebre saggio, viene definita da Husserl come la «coscienza assolutamente originaria», ma il testo cui egli fa riferimento è un'appendice databile tra l'ottobre 1908 e

²⁸² «Nun haben wir innerhalb der Impression die Urimpression hervorzuheben, der gegenüber das Kontinuum von Modifikationen im primären Erinnerungsbewußtsein dasteht. Die Urimpression ist das absolut Unmodifizierte, die Urquelle für alles weitere Bewußtsein und Sein. Urimpression hat zum Inhalt das, was das Wort Jetzt besagt, wofern es im strengsten Sinne genommen wird. Jedes neue Jetzt ist Inhalt einer neuen Urimpression»; ivi, p. 67 [96].

l'estate 1909²⁸³. La *Urimpression*, continua Brough, diventa di fatto ciò che fino al 1909 Husserl aveva chiamato percezione-ora, la quale costituiva il momento dell'«ora» attuale²⁸⁴. Intendere l'impressione originaria in senso assoluto, cioè a sé stante rispetto agli altri momenti del campo cui essa dà origine, significherebbe però, a mio avviso, offrire già un'interpretazione del testo husserliano.

Come abbiamo visto in precedenza, infatti, quella che Husserl nel 1905 definiva coscienza d'«ora» era già in sé risultato di una mediazione – una coscienza che intendeva un «ora» del quale il «non-ora» era già un'estensione, e che dunque gli permetteva di sussistere in quanto riferita allo stesso «ora» ormai trapassato. Coscienza d'«ora» e impressione originaria, almeno nelle lezioni originali, non possono essere identificate²⁸⁵, ma al di là di questo ciò che mi preme qui evidenziare è che quest'ultima, di fatto, non può ancora considerarsi come *coscienza assoluta* nel senso stretto del termine – come una coscienza che pone sé stessa sciolta, slegata da tutto ciò di cui è coscienza. La coscienza del tempo husserliana costituisce certo originariamente la propria oggettualità, ma lo fa solo nel momento in cui tale oggettualità si costituisce sul piano coscienziale a partire dal suo essere un oggetto trascendente, da una sua esistenza empirica. D'altronde, il problema al centro delle *Lezioni* stesse è proprio la costituzione della temporalità, cioè delle oggettualità trascendenti sul piano immanente della coscienza. Un possibile chiarimento a riguardo ci viene anche dalle parole husserliane²⁸⁶.

L'impressione originaria è sorgente di ogni possibile coscienza, fonte di un «ora» che, se fosse completamente slegato da ogni altro suo momento, potrebbe benissimo essere definito come assoluto. In realtà, un'impressione originaria che fosse un «ora» davvero assoluto sarebbe un fantomatico ed indistinguibile «ora» metafisico, un costante rinnovamento di impressioni che però, in tal senso, non avrebbero alcun modo per essere tali. L'atto dell'imprimere con cui Husserl intende l'impressione originaria non potrebbe dirsi tale se non avesse qualcosa su cui

²⁸³ Ivi, pp. 324-325 [319-320].

²⁸⁴ J. B. Brough, «The emergence of an absolute consciousness in Husserl's early writings on time-consciousness», in *Man and World*, Vol. 5 (1972), Springer, Dordrecht, p. 314. Piccolo appunto: in realtà, il termine *Jetztwahrnehmung* compare una sola volta nel testo delle lezioni del 1905, per cui, probabilmente, Brough si riferiva allo *Jetztbewußtsein* come atto di carattere percettivo.

²⁸⁵ F. Buongiorno, *La linea del tempo. Coscienza, percezione, memoria tra Bergson e Husserl*, Inschibboleth Edizioni, Roma 2018, pp. 51-52.

²⁸⁶ Brough, nel suo articolo, fa dipendere l'emergere di una coscienza assoluta nell'impianto husserliano perlopiù citando dalle integrazioni e dalle appendici del testo – dunque successive al 1905 –, e, in polemica con Sokolowski, evidenziando come ritenzione e protensione siano non fasi temporali allineate con la coscienza d'«ora», bensì modi con cui la coscienza d'«ora» intende le fasi oggettuali; J. B. Brough, «The emergence of an absolute consciousness in Husserl's early writings on time-consciousness», pp. 315-316.

imprimersi, il “nuovo” non potrebbe sussistere se non in relazione a qualcos’altro. Per chiarire meglio, torniamo al testo.

L’impressione originaria ha come proprio contenuto il sempre nuovo «ora» che trapassa incessantemente, ma, dice Husserl, non ci sarebbe alcuna possibile oggettualità identificabile come un «ora» se questo stesso «ora» non venisse distinto in quanto tale da tutti gli altri «ora» – passati o futuri. Se, cioè, questo «ora» non venisse già di per sé individualizzato. «Ciò che distingue impressione originaria da impressione originaria è il momento individualizzante dell’originaria-impressione-di-posto-temporale, essenzialmente diverso dalla qualità e dagli elementi materiali dei contenuti sensoriali»²⁸⁷: l’impressione originaria, per essere tale, necessita di un altro momento, di carattere anch’esso impressionale, che la inerisce in quanto individualizza il suo contenuto, ma che, proprio in quanto essenzialmente differente dal contenuto dell’impressione stessa, non viene da essa posto.

Questo momento individualizzante – questa «ursprüngliche Zeitstellenimpression» che ci costringerà d’ora in poi alla macchinosa traduzione di «posto temporale originario» – appartiene all’impressione originaria ma non vi si identifica; allo stesso tempo, subito dopo, Husserl precisa: «il momento del posto temporale originario, naturalmente, non è niente di per sé, l’individuazione è niente accanto a ciò che ha individuazione»²⁸⁸.

L’impressione originaria è una sorgente di tempo perché costituisce, come abbiamo detto, il sempiterno rinnovarsi dell’«ora» che trapassa incessantemente, ma lo stesso Husserl ricorda che questo «ora», per quanto rigoroso, non sussisterebbe se non rimandasse altrettanto incessantemente ad un passato del quale subisce la modificazione – un passato che a sua volta gli rimanda²⁸⁹. Di nuovo, l’«ora» e il «non-ora» si fondono costantemente l’uno nell’altro.

L’impressione originaria, dice Husserl, «erzeugt sich», «si produce», «si genera» a partire da sé: essa è cioè origine genetica della coscienza stessa, di quel campo che, costituendo l’oggettualità temporale, costituisce incessantemente anche sé stesso. Ha perfettamente ragione Nicolas De Warren quando afferma che l’impressione originaria è la coscienza che produce la ripetizione di sé stessa, ma, almeno nelle lezioni del 1905, non nel senso che la differenza fra

²⁸⁷ «Was Urimpression von Urimpression scheidet, das ist das individualisierende Moment der ursprünglichen Zeitstellenimpression, die etwas grundwesentlich Verschiedenes ist gegenüber der Qualität und sonstigen materiellen Momenten des Empfindungsinhaltes»; *Hua X*, pp. 67-68 [96].

²⁸⁸ «Das Moment der ursprünglichen Zeitstelle ist natürlich nichts für sich, die Individuation ist nichts neben dem, was Individuation hat»; *ivi*, p. 68 [96].

²⁸⁹ «Der ganze Jetztpunkt nun, die ganze originäre Impression erfährt die Vergangenheitsmodifikation, und erst durch sie haben wir den ganzen Jetztbegriff erschöpft, sofern er ein relativer ist und auf ein “vergangen” hinweist, wie “vergangen” auf das “jetzt”»; *ibidem*.

«ora» e «non-ora» venga posta dalla coscienza stessa²⁹⁰. La coscienza del tempo non può cioè essere intesa qui come assoluta nel momento in cui essa non pone il proprio contenuto, ciò di cui è coscienza – dunque, la non-coscienza. Essa non pone la propria differenza dalla non-coscienza, bensì ha bisogno di una tale differenza per costituirsi e contemporaneamente aprirsi a ciò che è non-coscienza: la coscienza è il momento originario del processo di costituzione, ma senza l'altro momento altrettanto originario non potrebbe porre alcunché²⁹¹.

Ciò che emerge da quanto Husserl afferma nelle lezioni di Gottinga può certo lasciar intendere che l'impressione originaria possa avere già in sé i germi di una coscienza assoluta – di una coscienza che possa in qualche modo porre la propria differenza da ciò che è non-coscienza – ma che, almeno fino a quel momento, essa non possa considerarsi tale. È infatti necessario che il punto-«ora» subisca una modificazione di passato che gli permetta a sua volta di individualizzarsi come «ora», che sussista cioè un momento, appunto, individualizzante che assegni all'impressione originaria il suo *posto temporale* altrettanto originario.

Husserl sottolinea puntualmente la complementarità di questi momenti, per la quale l'impressione originaria, seppur assolutamente imm modificata, non potrebbe sussistere se non grazie ad una modificazione, la quale, a sua volta, non avrebbe nulla cui applicarsi senza un'impressione che, in questo senso, la origini. L'impressione non crea sé stessa, bensì pone le condizioni della propria possibilità mediante un momento con il quale intrattiene uno stretto rapporto di coappartenenza: essa è punto d'inizio di un processo che però non può portare a compimento da sé – è, in qualche modo, sempre legata a qualcos'altro. Questo secondo termine, momento di carattere impressionale ma irriducibile all'impressione stessa, è il posto temporale che individualizza il contenuto della coscienza impressionale in quanto «ora» determinato.

Proviamo ad orientarci in queste difficoltà ricostruendo brevemente i guadagni di queste ultime pagine. Il processo di costituzione dell'oggettualità temporale ha la propria origine nell'impressione originaria, cioè in quella coscienza che ha come proprio contenuto il puro «ora». Quest'ultimo necessita però di un momento che lo individualizzi in quanto *questo* «ora», dal carattere impressionale ma non identico all'impressione originaria. Dunque, l'«ora» individualizzato, presentandosi per adombramenti, viene inteso nel suo decorrere, cioè in quel

²⁹⁰ «La coscienza riera perpetuamente sé stessa dal nulla eppure non crea nulla. Un'impressione originaria è l'impressione incessante di un rinnovamento originario, la ripetizione di una differenza originaria»; De Warren, *Husserl e la promessa del tempo perduto*, p. 121.

²⁹¹ Mi rifaccio in questo modo all'interpretazione husserliana del concetto di assoluto come essenziale apertura ad opera di Bence Marosan – al cui interessante articolo rimando: B. P. Marosan, «Levels of the absolute in Husserl», in *Continental Philosophy Review*, Vol. 55 (2022), Springer, Dordrecht, pp. 137-158.

campo che, sorto appunto dall'impressione originaria, ritiene i punti-«ora» passati protendendosi a quelli futuri – permettendo così che le fasi nelle quali l'oggettualità si dà siano apprese come un unico fenomeno. Allo stesso modo, costituendo l'identità dell'oggetto, il campo costituisce la propria stessa unità in quanto flusso, cioè in quanto costante movimento composto da momenti distinti ma indivisibili. Eppure, l'oggetto appreso nell'impressione originaria, cioè nel singolo ed infinitesimale punto-«ora», deve determinarsi non solo come oggettualità unitaria, ma anche come oggettualità che occupa un determinato posto temporale all'interno del campo.

Sembra qui necessario un esempio che renda più accessibile l'argomentazione. Ascoltando l'ormai abusata melodia, udiamo una successione di suoni che, nel loro decorrere, trapassano incessantemente nel *continuum* di ritenzioni; in questo *continuum*, però, il suono decorso deve mantenersi come fase di un fenomeno – la melodia – con il quale si trova in unità apprensionale. E ciò significa che il suono deve essere appreso non solo in quanto facente parte di quella determinata melodia – per cui basterebbe la coscienza ritenzionale –, bensì come «non-ora» che però è stato un determinato «ora».

Insomma, il suono, per quanto passato, deve mantenere una certa affinità con la melodia di cui fa parte: tale affinità non è la semplice appartenenza dell'uno all'altra, ma il più problematico fatto che l'«ora» del suono debba conservare il proprio posto temporale originario – l'«ora» in cui è stato percepito rispetto all'«ora» che decorre – anche quando ha subito la modificazione ritenzionale. Suono e melodia, in quanto appartenenti ad un vissuto temporale unico, devono manifestare una «coincidenza» che viene riportata alla «materia extratemporale»: quest'ultima, continua Husserl, deve conservarsi nel campo come «identità del senso oggettuale»²⁹². Urge quindi un ulteriore chiarimento.

Lungi dal voler offrire una chiarificazione definitiva del processo di costituzione temporale, le ricerche husserliane si imbattono nel problema del mantenimento dell'identità oggettuale dell'«ora» individualizzato all'interno del suo decorso. Il che, sarebbe a dire, richiama la necessità di determinare l'«ora» dell'impressione originaria in quanto *questo* «ora» in *questo* determinato punto dello scorrere dei vari «ora». L'«ora» temporalmente esteso deve essere allo stesso tempo temporalmente posto, deve conservare la propria identità oggettuale assieme all'apprensione che l'ha inteso nel suo *determinato* punto-«ora» e come *questo* «ora». Il

²⁹² «Die Deckung betrifft die außerzeitliche Materie, die eben im Fluß Identität des gegenständlichen Sinnes sich erhält»; *Hua X*, p. 65 [94].

contenuto temporale deve, in sostanza, essere individualizzato pur mantenendo la propria estensione temporale.

Di questo problema ci occuperemo più avanti; resta qui da sottolineare, come citato in precedenza, l'abbandono dello schema contenuto apprensionale - apprensione che aveva accompagnato Husserl fin dalle *Ricerche*. Infatti, la sorgente di ogni temporalità – l'impressione originaria –, per essere tale, deve necessariamente rimandare ad un momento – il posto temporale originario – che le appartiene ma con cui non si identifica, e questo stesso momento non può sussistere se non nella sua funzione di individualizzazione del contenuto dell'impressione. Ciò che sorge, per sorgere, deve essere individualizzato: ciò che fa sorgere, per essere tale, deve essere ulteriormente indagato.

2.3 Le componenti dell'apprensione temporale

In realtà, il problema precedentemente descritto era già stato delineato da Husserl nel § 30, intitolato appunto «Conservazione dell'intenzione oggettuale nella modificazione ritenzionale»²⁹³: l'«ora» appreso, una volta trapassato nel *continuum* ritenzionale, deve mantenere la propria intenzione oggettuale – ciò che, nel § 31, era stato definito il senso oggettuale, e che Husserl aveva riportato alla materia extratemporale.

La questione sorge dal fatto che è possibile avere un atto riproduttivo di un contenuto passato anche quand'esso è ancora presente nella coscienza ritenzionale – possiamo benissimo ricordarci dell'inizio di una melodia anche mentre essa è ancora in corso, ed anzi proprio perché abbiamo trattenuto ritenzionalmente i punti decorsi della melodia ce ne possiamo presentificare le prime battute tanto meglio. Eppure, ovviamente, questo problema affonda le proprie radici in una sfera più ampia, perché le prime note che udiamo della melodia devono essere conservate non solo in quanto note, bensì come le *stesse* note che costituiscono le prime battute della *stessa* melodia che stiamo ascoltando. Cioè, queste apprensioni, pur nel loro decorrere, devono essere riferite all'unico vissuto temporale che permette l'ascolto di una melodia in quanto oggettualità unica e determinata – e questo appartiene all'essenza della coscienza del tempo²⁹⁴.

L'atto temporale deve conservare la propria intenzione oggettuale come riferimento unico alla stessa oggettualità individualizzata anche nel continuo cambiamento degli «ora» appresi – allo stesso modo in cui l'impressione originaria, per potersi costituire in quanto coscienza

²⁹³ «*Erhaltung der gegenständlichen Intention in der retentionalen Abwandlung*»; ivi, p. 62 [91]. Anche i fogli originali del § 30 appartengono alle lezioni del 1905.

²⁹⁴ «Bei dieser Umwandlung erhält sich (und das gehört zum Wesen des Zeitbewußtseins) das sich modifizierende Bewußtsein seine gegenständliche Intention»; ivi, p. 62 [92].

determinata, necessita del posto temporale che la individualizzi. Non si sta qui sovrapponendo l'un caso all'altro – l'intenzione oggettuale è già di per sé individualizzata, essa è tale in quanto l'impressione originaria è già stata temporalmente posta. Piuttosto, credo sia importante sottolineare come le questioni che impegnano Husserl nel corso di queste ricerche vengano affrontate sempre alla luce di una duplicità che non sfocia mai in un dualismo.

La doppia oggettualità del campo, la duplice funzione dei suoi momenti, il duplice momento in cui l'impressione originaria si dà e si individualizza – duplicità profondamente complementari, cui il problema dell'unitarietà dell'apprensione non fa eccezione. Essa presenta infatti due componenti, di cui l'una apprende l'oggetto nelle sue qualità extratemporali, e l'altra gli procura il suo posto temporale²⁹⁵. Occorre chiarire meglio cosa intenda qui Husserl.

L'apprensione dell'oggettualità temporale, per poter conservare la propria intenzione oggettuale, cioè il riferimento al medesimo «ora» pur nella sua continua modificazione ritenzionale, deve rivolgersi a determinate caratteristiche dell'oggetto inteso – caratteristiche sulle quali il carattere temporale non influisce in alcun modo. Ciò non significa che l'oggettualità non sia temporale, bensì che proprio la sua temporalità sia in grado di manifestare qualcosa sul quale non influisce. Mediante il suo darsi per adombramenti, l'oggetto svela la sua proprietà di «essere rappresentante di qualità cosali in base al loro puro «cosa»»²⁹⁶. Proviamo a sciogliere queste righe.

L'apprensione temporale deve apprendere qualcosa di extratemporale – il che potrebbe già così apparire paradossale. In realtà, l'oggetto temporale possiede essenzialmente una determinata estensione temporale cui l'apprensione deve rivolgersi. Ma intendere la temporalità dell'oggetto significa allo stesso tempo intendere ciò che il suo *continuum* di adombramenti svela, e cioè una qualità dell'oggetto stesso sulla quale i suoi adombramenti non influiscono. Dunque, non che la temporalità non inerisca questa qualità, bensì che non giochi alcun ruolo nel modo in cui la stessa qualità si dà.

Il vissuto temporale apprende quindi qualcosa di extratemporale, e a questo riguardo Husserl parla di una «struttura specifica» dell'oggetto che, sprofondando nella coscienza ritenzionale, mantiene la propria identità: questa identità deve poi essere temporalmente determinata in

²⁹⁵ «Die Gesamtauffassung des Gegenstandes enthält zwei Komponenten: die eine konstituiert das Objekt nach seinen außerzeitlichen Bestimmungen, die andere schafft die Zeitstelle, das Jetztsein, Gewesensein usw»; *ivi*, p. 63 [92].

²⁹⁶ «Aber in ihrer Eigenschaft als Repräsentanten dinglicher Qualitäten ihrem reinen Was nach spielt ihr Zeitcharakter keine Rolle»; *ibidem*.

quanto, nel suo trapasso, si crea una certa distanza dal sempre nuovo «ora» attuale²⁹⁷. Eppure, egli ha già offerto una peculiare descrizione fenomenologica di questi contenuti extratemporali appresi temporalmente: il fatto che tali contenuti rappresentino l'oggetto secondo la sua struttura specifica, cioè che essi, pur manifestandosi per adombramenti, rinvino sempre alla medesima oggettualità.

Husserl afferma che nel vissuto che presenta l'oggettualità temporale – dunque, nel costante movimento da un momento all'altro del campo – devono essere appresi dei contenuti specifici in grado di mantenere l'identità dell'intenzione oggettuale a mano a mano che i contenuti temporalmente appresi scorrono via. Di nuovo: ciò non significa che l'oggetto possa darsi extratemporalmente, bensì che il vissuto temporale apprenda una qualità extratemporale dell'oggetto stesso – una qualità che la sua temporalità manifesta pur non influendovi in alcun modo. Husserl non approfondisce cosa questa struttura specifica sia – se non affermando che in essa l'oggetto temporale ritenzionalmente modificantesi si conserva. Occorre qui una breve ricapitolazione.

Il vissuto temporale apprende dei contenuti rappresentativi della struttura dell'oggetto appreso, nella quale struttura l'oggetto stesso si conserva anche all'interno del *continuum* ritenzionale. L'oggettualità non è però temporalmente appresa solo in tale struttura: all'oggettualità nel suo punto-«ora» deve aggiungersi infatti quel momento che la determina temporalmente in quanto distante dall'«ora» attuale. Come la possibilità che l'impressione originaria possa costituire una coscienza passa necessariamente dall'individuazione temporale del suo contenuto in quanto *questo* contenuto appreso in *questo* «ora», così quest'impressione individualizzata deve essere appresa nel campo in quanto *questo* «ora» in *questo* specifico momento del flusso temporale, e conservare questa determinazione anche nel *continuum* ritenzionale. Ancora una volta: non si stanno qui sovrapponendo i due problemi, ma se ne sta sottolineando la radicale comunanza – tanto che al § 30 segue il § 31, nel quale appare proprio la descrizione dell'impressione originaria e del posto temporale.

Nel frangente qui esaminato Husserl si sta occupando dell'apprensione di un oggetto trascendente, e di come una sua qualità extratemporale possa venire appresa nel campo temporale; al contrario, nel paragrafo successivo, egli tratta della cosiddetta *oggettivazione*

²⁹⁷ «[...] nicht nur der Gegenstand in seinem spezifischen Bestande erhalten bleibt, sondern als individueller, also zeitlich bestimmter, der mit seiner zeitlichen Bestimmung in der Zeit zurücksinkt [...] wodurch in Relation zu dem immer neu konstituierten aktuellen Jetzt vermöge der dahin führenden stetigen Änderungsreihe ein immer wachsender Abstand sich ausbildet»; *ivi*, p. 63 [93].

temporale, vero e proprio fondamento dell'apprensione ma interna al campo stesso. Riprendiamo allora le sue parole: l'oggetto trascendente può essere «oggettivato» in un'oggettualità immanente, dunque appreso nel campo temporale, nella misura in cui il contenuto dell'impressione – il puro «ora» – generi il processo della propria differenziazione, cioè individualizzandosi temporalmente grazie all'originario posto temporale²⁹⁸.

È possibile apprendere un oggetto perché ne abbiamo sempre nuove impressioni originarie, le quali vengono altrettanto originariamente individualizzate dal posto temporale – sempre nuovi punti-«ora» che, una volta differenziatisi in quanto *questi* punti-«ora», acquisiscono poi grazie alla seconda componente dell'apprensione una determinazione temporale come determinata distanza dal sempre nuovo «ora» attuale. Il campo temporale può costituire un'oggettualità temporale nel momento in cui ne ha un'impressione originaria, la quale può costituirsi a sua volta come tale solo grazie alla funzione individualizzante del posto temporale: è solo a partire da quest'ultimo processo di oggettivazione che il campo può poi costituire l'oggettualità cui si riferisce e allo stesso tempo auto-costituirsi. Il tutto, ovviamente, senza che l'impressione originaria e il posto temporale originario possano dirsi esterni al campo, poiché essi non sono altro che momenti originari di un processo a sua volta temporale. Tutti i problemi affrontati sono di fatto intrecciati, e non fanno altro che rimandarsi vicendevolmente.

Torniamo ancora all'esempio husserliano. Un suono può costituirsi come oggettualità temporale solo nel momento in cui il contenuto dell'impressione originaria viene individualizzato dal posto temporale originario; una volta individualizzato, il suono come oggettualità temporale estesa può essere appreso nella sua continua modificazione ritenzionale: l'oggettualità temporale, composta dalla materia extratemporale dell'oggetto che si è costituita in quanto temporalmente estesa nel campo, può dunque trapassare solo in virtù della conservazione della propria oggettualità determinata nel suo posto temporale originario²⁹⁹.

Suonare la stessa nota una dopo l'altra significa apprendere a distanza ravvicinata due oggetti con il medesimo contenuto sensibile, eppure ognuno dei due suoni si costituisce come

²⁹⁸ «Die Objektivation des Zeitobjekts beruht also auf folgenden Momenten: Der Empfindungsinhalt, der zu den verschiedenen aktuellen Jetztpunkten des Objektes gehört, kann qualitativ absolut unverändert bleiben, aber er hat bei noch so weit gehen der inhaltlicher Identität doch nicht wahre Identität; dieselbe Empfindung jetzt und in einem anderen Jetzt hat eine Verschiedenheit, und zwar eine phänomenologische Verschiedenheit, die der absoluten Zeitstelle entspricht, sie ist Urquell der Individualität des “dies” und damit der absoluten Zeitstelle [...]. Dies auf seiten der Empfindung bzw. der Auffassungsgrundlage»; *ivi*, p. 66 [95].

²⁹⁹ «In der Zusammenfassung: Der Ton-Punkt in seiner absoluten Individualität wird festgehalten nach Materie und Zeitstelle, welch letztere erst Individualität konstituiert. Dazu kommt endlich die Auffassung, welche wesentlich zur Modifikation gehört, und die unter Festhaltung der extendierten Gegenständlichkeit mit ihrer immanenten absoluten Zeit die stetige Zurückschiebung in die Vergangenheit erscheinen läßt»; *ivi*, pp. 66-67 [95].

oggettualità determinata rispetto all'altra poiché la distanza dall'«ora» attuale, per quanto infinitesimale, non sarà mai nulla: un'oggettualità, seppur contenutisticamente identica, è sempre individualmente diversa dall'altra.

D'altronde, tutte le difficoltà di un'analisi della coscienza del tempo sono ben racchiuse da Husserl in una frase fondamentale: «il tempo è rigido, eppure il tempo fluisce»³⁰⁰. Il che sarebbe a dire: ogni «ora» trapassa incessantemente in quanto identico a sé stesso, e allo stesso tempo porta in sé una «originaria differenza» con il sempre nuovo «ora» attuale al quale si lega in una successione³⁰¹. La coscienza del tempo viene essa stessa caratterizzata come coscienza di una differenza – anzi, l'impressione originaria, sempiterno rinnovarsi della coscienza, e il posto temporale originario, sempiterno individualizzarsi del contenuto impressionalmente originario, non sono altro che momenti del *sempiterno differenziarsi* della coscienza stessa.

La coscienza ripete, dunque, non la propria differenza, bensì la propria costante differenziazione, cioè il processo stesso mediante cui i termini di una differenza giungono a manifestarsi come tali – dunque, il terreno sul quale questo processo si compie. Terreno che, com'è ovvio, è l'essenza stessa del campo temporale, incessante movimento di differenziazione che trova proprio in questo continuativo processo la propria immutabilità.

Eppure, nell'evidenziare la natura comune dei problemi sopra descritti, abbiamo momentaneamente lasciato da parte un nodo particolarmente intricato dell'analisi husserliana, e cioè in cosa consista precisamente quel momento dell'apprensione rivolto ai contenuti che garantiscono l'identità oggettuale nel *continuum* ritenzionale. Momento fondamentale che non deve essere sottovalutato, poiché è grazie ad esso che nel vissuto si mantiene l'intenzione oggettuale, pur nel decorrere dei punti-«ora» in cui l'oggetto si dà.

Tali contenuti sono appresi temporalmente in quanto a loro volta costituenti l'oggettualità temporale, ma allo stesso tempo ne conservano l'identità oggettuale a prescindere dal suo continuo adombramento. Mi sembra comunque eccessivo, in virtù di queste ragioni, parlare di una «neutralità temporale del contenuto immanente»³⁰² – d'altronde, come detto, questo stesso

³⁰⁰ «Die Zeit ist starr, und doch fließt die Zeit»; ivi, p. 64 [94].

³⁰¹ «[...] mag also jedes neue Jetzt genau den Gleichen Auffassungsinhalt besitzen nach Qualitätsmomenten, Intensitätsmomenten usw. und genau dieselbe Auffassung tragen – eine ursprüngliche Verschiedenheit liegt doch vor, eine Verschiedenheit, die einer neuen Dimension angehört»; ivi, p. 65 [94].

³⁰² De Warren discute ampiamente di questa interpretazione e di come questa porti Husserl a rielaborare la propria teoria sul tempo più volte nel corso degli anni successivi; non potendocene occupare più nello specifico, rimando dunque a: De Warren, *Husserl e la promessa del tempo*, pp. 122-131.

contenuto non si dà in maniera extratemporale, ma è anzi appreso nel medesimo vissuto temporale dell'oggettualità cui si riferisce.

I contenuti non sono temporalmente neutri, bensì rappresentano qualità dell'oggettualità che non sono sottoposte al processo di costante differenziazione che è l'essenza del tempo, pur non potendosi dare a prescindere dalla propria intrinseca temporalità. Sono contenuti in movimento, in quanto interni al campo, ma che non mutano i modi in cui si danno.

Osservare un libro sul tavolo non significa vederlo muoversi né vederlo mutare. Al contrario, l'oggettualità che la coscienza costituisce a partire da esso, in quanto oggettualità temporalmente estesa, è in costante movimento ma non in continuo mutamento. Per quanto temporalmente esteso, il libro si dà sempre lì, fermo sul tavolo, con la sua copertina bianca. I suoi punti-«ora» scorrono nel campo, ma nel loro scorrere si manifesta il fatto che la sua copertina rimarrà identica a sé stessa per quanto temporalmente estesa – perseverando in questo esempio, che rimarrà bianca fin quando, nel tempo, si ingiallirà.

Il tempo è stabile, eppure fluisce. Al di là dell'esempio del libro e della sua copertina, questi contenuti costituiscono proprio quella stabilità che si mantiene nell'incessante fluire, e che permette che qualcosa si differenzi. Di nuovo una duplicità, di nuovo due termini profondamente complementari.

Ma com'è possibile che nella coscienza in continuo movimento ci sia qualcosa che permane stabile, anche modificandosi ritenzionalmente? In che senso questi contenuti temporalmente appresi si riferiscono a qualità extratemporali? Abbiamo presentato la questione cercando di sottolineare, mediante il ricorso a determinati termini, come queste apparenti aporie possano forse trovare nuova formulazione alla luce, finalmente, dei temi affrontati nel primo capitolo e dei suoi guadagni – operando, come detto, una lettura orientata lungo una specifica direttrice. La quale però, a mio avviso, è ben lontana da un'eccessiva forzatura.

2.4 Husserl: l'immagine nel tempo

Ad aiutarci in questa interpretazione sono in realtà le parole dello stesso Husserl. Nelle numerose occorrenze del termine “immagine” nel corso delle *Lezioni*, gran parte è riferita ai

vissuti presentificanti, agli atti riproduttivi della rimemorazione³⁰³ e dell'aspettazione³⁰⁴. Il che di per sé non avrebbe nulla di troppo problematico a livello concettuale: nel ricordo mi formo, per così dire, un'immagine di ciò che vado a ricordare come se esso fosse lì, in quel momento. Non si sta qui riportando la rimemorazione alla coscienza d'immagine: Husserl ricorda nel § 28 che la prima, al contrario della seconda, è una riproduzione tetica. Eppure, alcuni usi del termine lasciano pensare che Husserl intendesse l'immagine in maniera molto più complessa e articolata di quanto egli stesso credesse. Procediamo attenendoci al testo.

All'inizio dello stesso § 30, Husserl discute della già citata possibilità che possa sorgere in noi il ricordo di un dato appena passato ma ancora presente nella coscienza ritenzionale: in questo caso possiamo averne una «immagine riproduttiva» che lo rappresenti per come esso si presentava nel suo «ora». Mediante quest'immagine, egli continua, la coscienza è in grado di identificare l'«ora» riproduttivo con l'«ora» ritenzionale – cioè, di compiere l'identificazione dell'unica intenzione oggettuale³⁰⁵. Immediatamente dopo, egli prosegue: la coscienza ritenzionale ha un proprio contenuto, cioè l'«ora» ritenzionalmente modificato, che però occupa solo una porzione minima della sua «sfera». Essa, infatti, è in larga parte vuota, e proprio per questo può sorgere al suo interno un'immagine rimemorativa dell'«ora» appena-passato, anche se questo stesso ricordo è vuoto³⁰⁶. I termini che Husserl usa, e che ho cercato di mantenere, possono qui trarci in inganno rispetto alle scelte traduttive operate nella nostra analisi – è bene dunque sciogliere l'argomentazione.

La coscienza ritenzionale non è una coscienza a sé stante, bensì un momento costitutivo del campo temporale temporalmente esteso. La ritenzione è un momento della coscienza del tempo, ed un momento ben specifico con una altrettanto specifica funzione: trattenere l'«ora» attuale una volta che esso sia diventato un «non-ora», cioè a mano a mano che i suoi punti-«ora»

³⁰³ «Es bedarf nicht der künstlichen Annahme, daß die Vergleichung immer dadurch zustande komme, daß neben dem zweiten Ton das Erinnerungsbild des ersten bestehe [...]»; *Hua X*, p. 21 [58]. Rimarco qui brevemente che Husserl distingue il ricordo primario o memoria primaria dal ricordo secondario o memoria secondaria; per evitare spiacevoli inconvenienti, nell'elaborato si è scelto di trattare il primo come «ritenzione», ed il secondo come «rimemorazione», termine che dunque intercambierò con il semplice «ricordo».

³⁰⁴ «In der anschaulichen Vorstellung eines künftigen Ereignisses habe ich jetzt anschaulich das reproduktive «Bild» eines Vorgangs, der reproduktiv abläuft»; *ivi*, p. 55 [86]. Di questo passo ci occuperemo poco più avanti.

³⁰⁵ «Es kommt oft vor, daß, während noch die Retention von eben Vergangenen lebendig ist, ein reproduktives Bild von demselben auftaucht: aber natürlich ein Bild desselben, wie es im Jetztpunkt gegeben war [...]. Diese innere Erneuerung in der Vergegenwärtigung setzt das reproduktive Jetzt mit dem noch in frischer Erinnerung lebenden in Beziehung, und hier vollzieht sich das Identitätsbewußtsein, das die Identität des einen oder anderen herausstellt»; *ivi*, p. 62 [91].

³⁰⁶ «Dies Phänomen zeigt zugleich, daß zur Sphäre der primären Erinnerung neben dem intuitiven ein leerer Teil gehört, der sehr viel weiter reicht. Während wir ein Gewesenes noch in der frischen, obschon leeren Erinnerung haben, kann zugleich ein «Bild» davon auftauchen»; *ivi*, p. 62 [91-92].

decorrono. Ma l'«ora» ritenzionale deve anche mantenere l'intenzione oggettuale dell'intero vissuto affinché l'oggettualità intesa rimanga unitaria. La funzione della ritenzione è duplice in quanto trattiene i singoli punti-«ora» dell'oggettualità che decorre, e grazie a questo apre alla coscienza la possibilità di apprendere l'oggettualità intesa in quanto temporalmente estesa. Questa oggettualità deve però essere intesa come l'oggetto trascendente unitario che è.

La melodia è un'unica melodia, che si distende nel tempo al succedersi delle note che la compongono; eppure, nella modificazione ritenzionale il suono decorso deve trattenersi non solo come *quel* determinato suono, ma anche e soprattutto come *quel* determinato punto-«ora» di *quel* determinato oggetto temporale – trattando di una sola componente dell'apprensione temporale, e cioè di quel momento definito da Husserl oggettivazione temporale, lascio per ora da parte la pur necessaria componente di determinazione temporale rispetto all'«ora» attuale. Serve, in sostanza, che l'«ora» decorso mantenga nel *continuum* ritenzionale la propria appartenenza ad un'unica oggettualità temporale, che il vissuto mantenga la propria intenzione oggettuale.

Questo appare possibile perché, oltre che da una parte intuitiva, la coscienza ritenzionale è composta da un'altra parte molto più ampia, la cui peculiarità è quella di essere vuota. Per sfuggire a questo problema, si potrebbe dire che, mentre il momento presente del campo ha come oggetto un'impressione, di quest'ultima la ritenzione contiene invece un fantasma. Impostando così la questione, sembra quasi che la ritenzione, più che trattenere l'«ora», gli sottragga in qualche modo la sua vividezza per renderlo “materiale” per un possibile ricordo – perdendo di fatto, a mio avviso, tutta la sua originarietà in quanto momento del campo³⁰⁷. Eppure, lo abbiamo ricordato, la ritenzione è un momento costitutivo e costituente della coscienza del tempo, per cui il suo contenuto e quello della presentificazione rimemorativa non possono avere natura diversa. L'«ora» deve mediarsi con il *suo* correlato «non-ora», cioè fra i due non può sussistere una differenza essenziale come tra l'impressione e il fantasma³⁰⁸ – pena il perdere l'unità e l'originarietà del campo stesso.

Ciò che permette l'identificazione dell'«ora» ritenzionale con quello attuale, il permanere dell'intenzione oggettuale, è la componente vuota della ritenzione, la quale si accoglie l'«ora» attuale in quanto appena trascorso e lo modifica rendendolo una “intuizione di passato”, ma lo fa solo in quanto quest'ultima è intuizione di qualcosa che era stato presente – pur non essendolo

³⁰⁷ Non potendo approfondire tali questioni, che travalicano sia le intenzioni dell'elaborato che i suoi limiti temporali, rimando nuovamente a: De Warren, *Husserl e la promessa del tempo*, pp. 123-124 e pp. 158-159.

³⁰⁸ «Impression gegenüber Phantasma unterscheidet sich durch den Charakter der Originarität»; ivi, p. 67 [96].

più. Questa sfera vuota, molto più ampia di quella intuitiva, non è davvero vuota nel senso che non presenta alcun contenuto, bensì lo è in quanto il suo contenuto è indeterminato – ed è proprio questa mancanza di determinazione a permettere che, mediante un vissuto presentificante come quello del ricordo, si formi un'immagine che a sua volta consente di identificare l'oggettualità intesa dalla rimemorazione e ancora presente nella ritenzione stessa.

Questo tentativo di interpretazione del passo sopra riportato, a mio avviso, non fa che sottolineare come quella componente dell'apprensione che deve conservare l'identità oggettuale, e che deve quindi necessariamente avere anche carattere ritenzionale, non solo sorge nella sfera vuota della ritenzione, ma costituisce il terreno nel quale è possibile formarsene un'immagine riproduttiva. Le occorrenze del termine, però, non cessano qui.

Poco prima, nel § 27, basato su fogli di appunti risalenti addirittura a prima del 1901, egli sta caratterizzando il ricordo in quanto «coscienza dell'esser-stato percepito»: in questo senso, ricordo e percezione intrattengono un rapporto molto stretto per quanto essenzialmente differenti – entrambi atti tetici, ma l'uno presentificante, l'altro presentante. Il ricordo è una «rappresentazione intuitiva» di qualcosa che era stato percepito, e ciò significa che, in quest'atto di rimemorazione, dobbiamo compiere una “quasi-percezione” – o meglio, come dice Husserl, una percezione «in immagine». Il che significa non rappresentarsi una percezione, bensì *rappresentarsi il percepito* in quanto esser-stato-presente³⁰⁹ – precisazione fondamentale. Perché, di nuovo, sembra che i momenti del campo temporale debbano intuire dell'oggettualità proprio quei contenuti che consentono il mantenimento dell'intenzione oggettuale del vissuto; allo stesso tempo, è proprio questo tipo di apprensione che garantisce l'identità dell'oggettualità intesa affinché un atto presentificante sia in grado di far sorgere un'immagine di questi contenuti, e dunque dell'oggettualità stessa.

Al di là della scelta semantica, si potrebbe obiettare che l'immagine sia solo l'oggettualità del ricordo, cioè di un atto che deve rappresentare il proprio oggetto per poterlo presentificare, e che dunque non possa farlo se non mediante la formazione di un'immagine. Per fugare anche questo dubbio, rivolgiamoci ad un'altra occorrenza del termine.

Il ricordo e l'aspettazione, per quanto accomunati dal fatto di essere entrambi vissuti presentificanti nel senso di rappresentazioni intuitive, possiedono delle differenze sostanziali –

³⁰⁹ «Zum Wesen der Erinnerung gehört primär, daß sie Bewußtsein vom Wahrgenommen-gewesen-sein ist [...]. Im Jetzt schaue ich das Nicht-Jetzt [...]. Um ein Jetzt anschaulich vorzustellen, muß ich “im Bilde”, repräsentativ modifiziert, eine Wahrnehmung vollziehen. Aber nicht so, daß ich die Wahrnehmung vorstelle, sondern ich stelle das *Wahrgenommene* vor, das in ihr als gegenwärtig Erscheinende»; *ivi*, pp. 57-58 [88-89].

esposte nel già citato § 26. Nell'aspettazione, cioè nella rappresentazione che la coscienza si fa del futuro, sorge un'immagine dell'evento che ci si aspetta che accada. Tale immagine ha certo carattere riproduttivo, per cui possiede una funzione speculare a quella assunta nella rimemorazione – dalla quale differisce solamente perché si rivolge, appunto, al futuro piuttosto che al passato. A questa immagine però si allacciano «indeterminate intenzioni di futuro e di passato», intenzioni a loro volta vuote, la cui indeterminatezza è fondamentale affinché possano essere riempite da ciò che accadrà, e che dunque verrà percepito solo in quanto sarà presente³¹⁰.

Difficilmente, dunque, si potrebbe affermare che l'immagine costituisca l'oggettualità peculiare del solo ricordo, visto che possiamo rappresentarci un'immagine anche del futuro – un'immagine cui l'indeterminatezza appartiene come carattere peculiare. Husserl, di fatto, si appropria del carattere intrinsecamente rappresentativo dell'immagine per delimitare gli atti originariamente costituenti della temporalità da quelli riproduttivi. Eppure, in tutti e tre i casi citati – al contrario che in tutte le altre occorrenze rivolte esplicitamente ai soli vissuti presentificanti – il termine “immagine” è posto tra virgolette, come a sottolineare che, in quei frangenti, se ne sta descrivendo un uso particolare, in qualche modo diverso da quello ordinario.

Insomma, questi esempi hanno evidenziato il fatto che i vissuti temporali di carattere riproduttivo agiscono per immagini: ricordo e aspettazione si riferiscono a qualcosa di non-presente, e ce lo rendono presente rappresentandolo in immagine. Eppure, la condizione di possibilità di questi vissuti temporali riposa, ovviamente, nel campo temporale, cioè nel campo che permette ad ogni temporalità trascendente di costituirsi coscienzialmente. Intendendo delle oggettualità che sono state o saranno presenti, rimemorazione e aspettazione devono poter avere il proprio riferimento in qualcosa che, pur non essendo un «ora» interno al campo, lo è stato o lo sarà – dunque, mi verrebbe da dire, questi vissuti non ci presentano l'immagine di un oggetto, bensì *sono essi stessi immagini*, vissuti che presentano in immagine un'oggettualità che è stata o sarà un «ora» per quanto adesso sia un «non-ora».

Proviamo a ricapitolare. Husserl è estremamente chiaro nel delineare come le presentificazioni temporali presentino immagini delle proprie oggettualità. Il fatto che la coscienza possa ricordare o aspettarsi una determinata oggettualità, che cioè possa avere delle intenzioni di passato e di futuro il cui riempimento oggettuale è di per sé non-presente, si radica

³¹⁰ «In der anschaulichen Vorstellung eines künftigen Ereignisses habe ich jetzt anschaulich das reproduktive “Bild” eines Vorgangs, der reproduktiv abläuft. Daran knüpfen sich unbestimmte Zukunftsintentionen und Vergangenheitsintentionen, d.i. Intentionen, die vom Anfang des Vorgangs die Zeitumgebung betreffen, die im lebendigen Jetzt terminiert [...]. Sie liegen als leere Umgebungsintentionen “in entgegengesetzter Richtung”»; ivi, pp. 55-56 [86-87].

nella possibilità che il campo ha di ritenere i dati appena passati e protendersi verso quelli non ancora presenti – cioè, nella possibilità che il campo ha di costituire l'oggettualità temporale.

Il campo ha a sua volta come propria origine l'impressione originaria, sorgente di ogni temporalità, momento del più puro e rigoroso «ora» che nell'atto di imprimersi è già di per sé divenuto un «non-ora». L'impressione originaria, per costituirsi come coscienza, ha infatti sempre bisogno del posto temporale originario, anch'esso momento di carattere impressionale ad essa però irriducibile, che le fornisce la sua individualizzazione come coscienza – coscienza che, una volta determinata temporalmente rispetto all'«ora» attuale, sarà la coscienza d'«ora» in senso percettivo. Affinché qualcosa possa dirsi un «ora», esso deve essere determinato come *questo* «ora» rispetto a tutti gli altri «ora» susseguenti, deve cioè essere individualizzato. E allo stesso tempo, dice Husserl, l'individuazione non è niente accanto all'individuato: per sorgere in quanto coscienza individualizzata, l'impressione originaria necessita di un momento che le appartiene senza identificarvisi, il che la rende a sua volta oggettualità di un processo temporale in virtù del quale si produce – poiché, pur costituendo l'origine del proprio processo genetico, l'impressione originaria non può portarlo a termine esclusivamente da sé.

Solo attraverso il posto temporale il sempiterno rinnovarsi dell'impressione originaria può costituirsi come sempiterno differenziarsi dagli altri «ora» e, allo stesso modo, solo grazie all'individualizzazione dell'impressione originaria, e quindi all'identificazione dell'intenzione oggettuale come «ora», il campo può costituire l'oggettualità in quanto *questa* oggettualità temporalmente determinata, e così auto-costituirsi come campo unitario unitariamente riferito ad una determinata intenzione oggettuale. Questo processo di oggettivazione temporale è la prima componente dell'apprensione temporale – è la costituzione dell'oggettualità temporale in senso più stretto, in quanto *questa* oggettività appresa in *questo* determinato modo. In breve, è quell'intenzione oggettuale che nella seconda componente del campo deve determinarsi temporalmente rispetto all'«ora» attuale, ma che deve conservarsi unitariamente e identicamente anche nel *continuum* ritenzionale – affinché, cioè, la coscienza possa averne delle presentificazioni.

È qui che sembra rendersi necessario il ricorso all'immagine. Nel perpetuo movimento del campo, cioè nel processo di incessante auto-differenziazione che è la coscienza interna del tempo, l'oggettualità viene costituita in quanto temporalmente estesa, ma proprio per questo l'apprensione, nello stesso processo di costituzione, è in grado di intendere la materia extratemporale dell'oggettualità. Tali contenuti, come detto, non possono dirsi temporalmente

neutri, bensì rappresentano qualità che, pur nella loro temporalità, cioè nel movimento di adombramento nel quale si manifestano, non mutano il modo di darsi. Questi contenuti costituiscono il permanere dell'intenzione oggettuale all'interno del vissuto e la sua conservazione nell'ampia sfera vuota della coscienza ritenzionale e nel suo costante *continuum* di ritenzioni – nel quale l'oggettualità persiste come oggettivamente e temporalmente determinata.

Il tempo è stabile, eppure il tempo fluisce. La temporalità husserliana rimane stabile pur fluendo poiché questa stabilità è tutt'altro che una semplice quiete. Parafrasando uno dei più importanti guadagni del precedente capitolo, come sosteneva Ejzenštejn, siamo di fronte ad un'immobilità tutt'altro che statica – un'immobilità che è anzi la più alta vetta del dinamismo. La quale, per il cineasta russo, non poteva che darsi in immagine.

Il ricordo non rappresenta la percezione ma il percepito, l'atto riproduttivo non intende un'immagine dell'oggetto ma l'oggettualità che era stata o sarà presente pur non essendolo adesso, e questo riferimento avviene in immagine – presentazione e presentificazione temporale hanno la medesima oggettualità, a cambiare è che i vissuti presentificanti di questa oggettualità sono immagini. Allo stesso tempo, le immagini della coscienza riproduttiva possono sorgere in quanto nel campo viene appreso qualcosa che in queste immagini può essere riprodotto – ossia, quei contenuti che sono in grado di apprendere qualcosa dell'oggetto sul quale il carattere temporale non influisce. Una coincidenza tra l'intenzione oggettuale di un atto percettivo e uno rimemorativo è possibile solo ed esclusivamente perché nel momento di oggettivazione temporale è presente una componente extratemporale – la quale, dunque, non può che darsi poi in immagine.

Questi contenuti, come detto, sono appresi nel campo, e possono esserlo in quanto i momenti ritenzionali e protensionali del campo stesso sono a loro volta costituiti da un'ampia parte vuota, un limbo in cui «ora» e «non-ora» si fondono e non fanno altro che fondersi – o, come lo definisce più avanti Husserl, un «orizzonte oscuro» costitutivamente indeterminato³¹¹. È proprio in questo orizzonte di indeterminatezza che i contenuti possono essere appresi, ed è

³¹¹ «In jeder Urphase, die den immanenten Inhalt ursprünglich konstituiert, haben wir Retentionen der vorangegangenen und Protentionen der kommenden Phasen ebendieses Inhaltes, und diese Protentionen erfüllen sich, solange eben dieser Inhalt dauert. Diese “bestimmten” Retentionen und Protentionen haben einen dunklen Horizont, sie gehen fließend über in unbestimmte, auf den vergangenen und künftigen Ablauf des Stromes bezügliche, durch die sich der aktuelle Inhalt der Einheit des Stromes einfügt»; *ivi*, p. 84 [110]. La citazione proviene dal § 40, del quale non è stato possibile reperire i fogli originari.

dunque in questi che l'immagine – rimemorativa o aspettativa – riposa le proprie condizioni di possibilità.

Siamo ben lontani dal ricadere in quella *Bildertheorie* cui avevamo accennato nel primo capitolo. Non ci troviamo qui di fronte ad immagini mentali o a semplici fantasie, né stiamo sostenendo che l'oggettualità si dia nel campo come un'immagine. Piuttosto, in questo orizzonte oscuro di incessante movimento, in cui «ora» e «non-ora» si rimandano instancabilmente l'un l'altro, non possiamo che rimanere nell'indeterminatezza. Tentare di fendere questa oscurità, anzi, significherebbe in qualche modo illuminarla, porla ad oggetto di un atto riflessivo, e dunque rappresentarcela automaticamente in immagine. L'operatività del campo stesso non può essere descritta che come un flusso, cioè mediante il necessario ricorso ad un'immagine: entrare in queste pieghe così enigmatiche, dice Husserl, ci lascia a corto di nomi³¹².

Allo stesso modo, non stiamo qui affermando che la coscienza apprende le oggettualità temporali come semplici immagini, o che nel decorrere di adombramenti dell'oggetto i momenti ritenzionali ne afferrino i punti-«ora» trasformandoli in immagini. I contenuti – cioè oggettualità determinate che scorrono via continuativamente – non occupano che una porzione minima del *continuum* ritenzionale

La coscienza ritenzionale è vuota poiché è il momento del campo in cui l'«ora» e il «non-ora» si mediano costantemente, in cui l'impressione originaria trova la propria possibilità di individualizzarsi – in cui la coscienza in quanto processo di incessante auto-differenziazione si origina. Stesso discorso potrebbe essere fatto per la protensione, momento che però, riferendosi al futuro, viene trattato meno approfonditamente nelle *Lezioni*: il problema, per Husserl, è la costituzione della temporalità immanente, ed egli è dunque molto più interessato a rendere conto del rapporto tra impressione originaria e ritenzione³¹³. Comunque, ed è bene sottolinearlo, ciò non inficia sulla pregnanza teoretica del testo, né, credo, sul fine che ci proponiamo nell'elaborato: ritenzione e protensione, pur essendo due momenti irriducibili del campo, svolgono al suo interno la medesima funzione – quella fondamentale apertura e contemporanea conservazione con cui la coscienza e l'oggettualità si rimandano vicendevolmente,

³¹² «Dieser Fluß [...] hat die absoluten Eigenschaften eines im Bilde als “Fluß” zu Bezeichnenden, in einem Aktualitätspunkt, Urquellpunkt, “Jetzt” Entspringenden usw. Im Aktualitätserlebnis haben wir den Urquellpunkt und eine Kontinuität von Nachhallmomenten. Für all das fehlen uns die Namen»; ivi, p. 75 [102]. Siamo qui all'interno del § 36, tratto da un appunto certamente anteriore al 1911.

³¹³ De Warren, *Husserl e la promessa del tempo*, p. 117.

costituendosi entrambe contemporaneamente come unitarie³¹⁴. Esse, in sostanza, non sono altro che i momenti speculari in cui il campo opera la fusione tra l'«ora» e il «non-ora». Non potendo dunque approfondire il trattamento che Husserl vi dedica nei *Manoscritti di Bernau*, e attenendoci specificamente alle lezioni del 1905, mi riservo d'ora in poi di trattare più nel dettaglio della ritenzione³¹⁵.

Nella ritenzione, dunque, l'oggettualità decorsa conserva identità e determinazione temporale: la prima viene trattenuta nei contenuti extratemporali, la seconda come distanza dall'«ora» attuale. I contenuti, dice Husserl, sono conservati solo in una piccola parte della sfera ritenzionale, che è invece perlopiù vuota. Quando entriamo in quest'ambito ci mancano letteralmente le parole: non è un caso che lo stesso Husserl vi si riferisca cominciando ad utilizzare termini – “distanza”, “parte”, “sfera”, “vuota” – che sono soliti richiamare il contesto semantico geometrico-spaziale.

La ritenzione non è propriamente vuota, ma allo stesso tempo non è determinabile. Volerla determinare, come detto, significherebbe renderla oggetto di un atto presentificante, cioè rappresentarla in immagine. Ma la ritenzione non è una semplice immagine: essa è il momento del reciproco ed inevitabile rimando tra presente e passato, tra l'«ora» e il «non-ora» che solo in questa continua mediazione si costituiscono l'un l'altro. Il *continuum* ritenzionale è estensione e possibilità della coscienza d'«ora» nella misura in cui è il momento in cui l'oggettualità temporale si costituisce in quanto è *durata*³¹⁶ e la coscienza si auto-costituisce in quanto *durevole*. La ritenzione è momento di fusione dell'«ora» e del «non-ora», dell'oggettualità costituita e della coscienza costituente, in quanto puro, indeterminabile, perpetuo movimento.

Avevamo descritto lo stesso campo temporale come costante movimento che in quanto tale si costituiva come unitario e, in un certo senso, immutabile. La coscienza del tempo è il proprio sempiterno differenziarsi, ripetizione di un processo auto-costituente. La stessa impressione originaria, momento della più pura attualità, non può che individualizzarsi temporalmente –

³¹⁴ «[...] ogni punto-ora, compreso quello attuale, si media costantemente con la durata ritenzionale. In questo senso, si può dire che l'impressione originaria sta alla ritenzione come il punto-ora attualmente percepito sta alla protensione, ed è questa solidarietà tra le componenti in gioco nella coscienza interna che costituisce l'unità del tempo immanente»; Buongiorno, *La linea del tempo*, pp. 51-52.

³¹⁵ La portata di questo argomento non ne permette una trattazione più esauriente in questa sede, per la quale rimando invece a: N. Soueltzis, *Protention in Husserl's Phenomenology*, Springer, Cham 2021.

³¹⁶ «“Vergangen” und “Jetzt” schließen sich aus. Identisch dasselbe kann zwar jetzt und vergangen sein, aber nur dadurch, daß es zwischen dem Jetzt und Vergangen gedauert hat»; Hua X, p. 34 [69]. Il § 13, da cui la citazione è tratta, viene da una nota manoscritta databile al più tardi all'autunno 1908.

cioè, entrando nel campo temporale che essa stessa origina. I contenuti che si riferiscono alle qualità extratemporali dell'oggetto rappresentano non una componente di istantaneità dell'apprensione temporale, bensì la possibilità che nel loro adombrarsi – il movimento stesso del campo – possa manifestarsi qualcosa di stabile, un momento di immobilità tutt'altro che statico perché non fa che darsi esso stesso in movimento. E questi contenuti possono essere conservati solo nella profonda indeterminazione della coscienza ritenzionale.

Né «ora» né «non-ora» nel pieno senso dei due termini, questi contenuti sono sia «ora» che «non-ora» allo stesso tempo senza esserlo contemporaneamente: quello ritenzionale è infatti pur sempre un *continuum* che estende la coscienza d'«ora», il quale si origina nell'impressione originaria e che in quanto tale è temporalmente esteso. L'«ora» e il «non-ora», piuttosto, danno vita nella coscienza ritenzionale ad una coesistenza essenzialmente indeterminabile, perché il tentativo di determinarla significherebbe già istituirci un qualche tipo di rapporto – ci porterebbe cioè a vedervi un «non-ora» passato nell'«ora» presente in cui ad esso ci stiamo riferendo. Ma intendere un «non-ora» nell'«ora» era proprio il modo in cui Husserl, nella precedente sezione dei *Lineamenti*, si riferiva all'apprensione di un'immagine.

In un certo senso stiamo forzando le parole husserliane, provando a scuoterle per cercare di carpirne alcuni aspetti rimasti impliciti quando non del tutto nascosti. Eppure, attenendoci strettamente al testo, abbiamo notato, per così dire, un certo spazio di manovra.

Il problema al centro delle *Lezioni*, ossia come possa costituirsi un oggetto trascendente in un'oggettualità immanente, era declinato all'interno di una più ampia critica della ragione, della quale il corso del semestre invernale del 1904/05 non costituiva che il primo passo. Quest'operazione di messa fuori causa del tempo obbiettivo per risalire all'origine coscienziale della temporalità è mossa da un intento marcatamente epistemologico, così come il testo stesso – e, direi, l'intero percorso filosofico husserliano – si snoda lungo una costante ricerca di certezza e scientificità. Di questa ricerca la coscienza del tempo costituisce, se così si può dire, una tappa tanto obbligatoria quanto problematica – e su questi problemi, come detto, Husserl tornerà più volte anche in seguito.

Obiiettivo delle *Lezioni*, dunque, è quello di indagare come possa trovarsi una verità che permanga stabile anche nell'irrefrenabile scorrere del tempo. Un bisogno di certezza, appunto, che trova terreno fertile nel campo temporale e nella sua operatività, i cui momenti garantiscono quella doppia oggettualità con la quale il flusso, costituendo le proprie oggettualità, costituisce sé stesso. Questo non significa che la ricerca sia conclusa, ma che essa abbia trovato il terreno

giusto in cui poter essere condotta – d'altronde, anche nelle trattazioni successive, Husserl non prescindere mai dalle lezioni del 1905, vero e proprio nucleo concettuale del suo pensiero sul tempo.

Eppure, per quanto indagare il ruolo dell'immagine nella coscienza del tempo non fosse tra gli intenti primari della trattazione husserliana, credo che questo argomento non vi esuli del tutto. D'altronde, anche per Husserl l'immagine sembra costituire il momento di demarcazione tra vissuti presentanti e vissuti presentificanti; perciò, in quanto tale, essa deve condividere la natura degli uni come degli altri – deve avere già in sé la possibilità di *muoversi* dall'un genere di vissuto all'altro.

La rimemorazione è un atto tetico, e come tale non ha come proprio riferimento oggettuale un'immagine: la sua oggettualità deve essere stata percepita, per cui l'atto rimemorativo è esso stesso l'immagine di quella determinata oggettualità non più presente. Quest'ultima non è dunque una semplice immagine che sorge da sé, bensì è *l'oggettualità stessa* che è stata presente e che ora è *la sua propria immagine*. Ciò significa che l'oggettualità deve conservarsi come identica a sé stessa nel *continuum* ritenzionale grazie a quelle stesse qualità extratemporali delle quali l'atto presentificante costituirà poi un'immagine.

Insomma, c'è bisogno che questa oggettualità sia stata appresa nel campo temporale, il quale deve conservarne in qualche modo quella struttura specifica che permane stabile ma non statica nel tempo. Ciò significa che nel vissuto temporale ci deve essere un momento in cui l'oggettualità viene appresa nelle sue qualità extratemporali – le quali sono in movimento in quanto appartenenti al campo, ma non mutano il loro modo di darsi. Questi contenuti sono conservati nella ritenzione, momento in larga parte vuoto in cui essi, nel loro trapasso nel *continuum* ritenzionale, sono immersi in un orizzonte oscuro indeterminabile, una coesistenza tra «ora» e «non-ora» che, in quanto tale, non può essere afferrata se non in un'immagine.

Questo, ripetiamolo, non è il problema al centro delle *Lezioni*: Husserl, una volta definitone lo statuto e descrittane la funzione, non si interessa a come il campo possa essere afferrato. Possiamo certo tentare, ma non faremmo altro che compiere un atto di astrazione presentificante avente come propria oggettualità solo un'immagine del campo – appunto, l'immagine del flusso.

Il campo temporale, vissuto che si origina dall'impressione originaria e dalla coscienza ritenzionale, è il perpetuo differenziarsi della coscienza stessa – è incessante, indeterminabile movimento. Se volessimo tentare di definire questo movimento, non troveremmo altro che

un'immagine. I vissuti presentificanti, d'altronde, sono essi stessi immagini. Eppure, queste immagini sono in realtà le stesse oggettualità che sono state o saranno presenti – non sono semplici immagini, ma sono *l'immagine di quelle stesse oggettualità*. Il campo non può che darsi in immagine, ma se volesse darsi nella *sua propria* immagine non potrebbe che esprimersi in un'immagine del proprio movimento – quindi, un'immagine che sia essa stessa *espressione del più puro movimento*.

D'altronde, come evidenziato nel primo capitolo, per lo stesso Husserl l'immagine è composta da momenti distinti ma indivisibili, irriducibili quanto indiscernibili. Ovviamente, non si sta qui riportando la coscienza del tempo alla coscienza d'immagine – la quale prevede un'immagine fisica, oltre che un'opera di presentificazione. Piuttosto, grazie ad una rilettura di quest'ultima, abbiamo riportato il legame tra i momenti dell'immagine individuati da Husserl ad un rapporto di movimento. L'immagine è cioè in sé costitutivamente composta da momenti che si rimandano incessantemente l'un l'altro: nella coscienza d'immagine stessa ci si può riferire sia al *Bildobjekt* che al *Bildsujet*, senza però che il momento sul quale concentriamo l'attenzione sovrasti definitivamente l'altro – il quale, invece, rimane per così dire sullo sfondo.

Abbiamo forse forzato le parole di Husserl sulla coscienza d'immagine, ma non le abbiamo certo sovvertite. L'immagine husserliana non è di per sé in movimento, ma non può che darsi come movimento, costante e reciproco rimando tra i suoi momenti costitutivi: in questo rapporto di movimento si svelava la temporalità dell'immagine husserliana, cioè il fatto che apprendere un'immagine significava apprenderne l'intrinseca temporalità.

Allo stesso modo, per quanto forzate, ci sembra di non fare eccessiva violenza nemmeno alle parole che Husserl dedica al tempo. In quanto costante divenire, perpetuo fondersi dell'«ora» nel «non-ora» e viceversa, il campo temporale è costitutivamente indeterminato, cioè non è di per sé un'immagine; eppure, non può che darsi in immagine. Anzi, nell'orizzonte oscuro della ritenzione, cioè dell'apertura al flusso dei contenuti e della conservazione della struttura extratemporale dell'oggettualità, il campo è costitutivamente indeterminabile: il suo darsi in immagine implicherebbe il darsi come la *pura immagine del puro movimento* – sempiterno differenziarsi, processo di movimento sempre attuante e mai attualizzato.

Per quanto questi problemi, come detto, siano del tutto estranei a Husserl, anche nelle *Lezioni* immagine, movimento e temporalità sembrano possedere una profonda connessione, manifestare un vicendevole rimando, un terreno comune. Orientando in questa direzione l'analisi delle due sezioni dei *Lineamenti*, abbiamo dunque preparato tale terreno per un nuovo,

complesso confronto, che possa però rivelarsi sufficientemente fertile per tentare una nuova formulazione delle tante aporie che un'indagine fenomenologica della temporalità presenta.

Rivolgiamoci a questo punto al pensiero deleuziano, ed in particolare all'opera nella quale questa interconnessione tra immagine, movimento e temporalità emerge con maggiore evidenza – *L'immagine-tempo*.

3. Deleuze e la temporalità

Il secondo commento a Bergson ne *L'immagine-movimento* prendeva in esame il primo capitolo di *Materia e memoria* per descrivere la formazione delle tre varietà dell'immagine-movimento. Nel piano di pura immanenza, in cui la materia è immagine e l'immagine è perpetuo movimento, tutte le immagini agiscono e reagiscono le une sulle altre. Nessun movimento e nessuna immagine in sé potrebbero essere individuati se questo stesso movimento non incontrasse dei centri di indeterminazione, immagini particolari sulle quali imprimersi. La materia-immagine può visibilizzarsi solo in questo modo, in rapporto cioè ad un'immagine peculiare che sia in grado di selezionarne l'azione e reagirvi in maniera mediata³¹⁷ – ciò che per Bergson è il corpo, vero e proprio scarto ed intervallo che devia il movimento, piegatura della sua dispersione³¹⁸.

Solo se riferito ad un centro di indeterminazione il movimento può in qualche modo assumere una forma, solo questo scarto permette che le immagini-movimento si specifichino: la materia-immagine, «percezione diffusa e impersonale», può divenire percezione cosciente solo in rapporto ad un corpo che è immagine tra le altre³¹⁹. L'universo acentrato delle immagini-movimento trova la propria centratura – e così fa il cinema: l'immagine cinematografica è una percezione diffusa capace dei più impensabili movimenti, eppure, quando incontra un centro di rifrazione, essa si specifica. Quando tutto ciò accade la percezione impersonale si personalizza,

³¹⁷ «La cosa e la percezione della cosa sono una sola e stessa cosa, una sola e stessa immagine, ma rapportata all'uno o all'altro dei due sistemi di riferimento. La cosa è l'immagine così come essa è in sé, così come essa si rapporta a tutte le altre immagini di cui subisce integralmente l'azione e sulle quali reagisce immediatamente. Ma la percezione della cosa è la stessa immagine rapportata a un'altra immagine particolare che la inquadra, e che ne trattiene un'azione parziale e vi reagisce solo mediatamente»; Deleuze, *L'immagine-movimento*, p. 81.

³¹⁸ «Chiamo materia l'insieme delle immagini, e percezione della materia queste stesse immagini riferite all'azione possibile di una certa immagine determinata, il mio corpo»; Bergson, *Materia e memoria*, p. 17.

³¹⁹ «Abbiamo quindi anzitutto la materia come percezione diffusa e impersonale e, solo in un secondo momento, la percezione cosciente»; Ronchi, *Gilles Deleuze*, p. 119.

il movimento acentrato si centra – è la prima varietà dell'immagine-movimento, l'immagine-percezione³²⁰.

L'universo acentrato, improvvisamente, assume quindi un centro che ne fa curvare il movimento, che visibilizza le azioni e le reazioni delle singole immagini sulle altre. Ma lo scarto nel quale si è formata l'immagine-percezione è tale solo in quanto il corpo è in grado di cogliere, di quelle stesse immagini che lo colpiscono, la faccia utilizzabile a produrvi una reazione, prolungandola a sua volta in un'azione: l'immagine-azione, altra faccia del centro di indeterminazione, seconda varietà delle immagini-movimento³²¹.

Questo scarto nel quale il movimento si instilla come azione e reazione, come percezione che può divenire cosciente nella misura in cui è possibile prolungarla in azione, è inoltre tutt'altro che un meccanismo: di tutte le immagini percepite, molte non vengono né riflesse né prolungate, e piuttosto occupano questo scarto senza colmarlo. È un'immagine in cui percezione e azione, soggetto e oggetto in un certo senso coincidono, e questa coincidenza non è una sovrapposizione quanto più una «tendenza» all'immobilità, in cui l'azione per qualche motivo non viene compiuta. È un reciproco «sforzo» di assorbimento che crea una «qualità pura» – la terza varietà dell'immagine-movimento, l'immagine-affezione³²².

Abbiamo tentato qui di riassumere brevemente il processo di specificazione nel quale l'immagine-movimento si diversifica nelle proprie varietà: l'immagine-percezione, l'immagine-azione e l'immagine-affezione sono immagini-movimento, e di queste immagini-movimento costituiscono il rapportarsi ad un centro su cui si rifrangono – il quale è a sua volta immagine tra le altre. Un'immagine certo particolare, poiché è in grado di selezionare le azioni

³²⁰ «Dal nostro punto di vista attuale, si va dalla percezione totale oggettiva che si confonde con la cosa a una percezione soggettiva che se ne distingue per semplice eliminazione o sottrazione. È questa soggettiva percezione unicentrica che si chiama percezione propriamente detta. Ed è anche il primo avatar dell'immagine-movimento: quando la rapportiamo a un centro d'indeterminazione, diventa immagine-percezione»; Deleuze, *L'immagine-movimento*, p. 82.

³²¹ «Al momento percettivo dell'immagine corrisponde, come reazione e prolungamento inscindibile, la modalità attiva – l'immagine-azione – che è il secondo polo dello schema senso-motorio; la percezione seleziona gli elementi, curvando l'universo in modo tale che l'azione colga l'aspetto utilizzabile del percepito, già teso e predisposto verso l'azione stessa»; Angelucci, *Deleuze e i concetti del cinema*, p. 17.

³²² «[...] non basta credere che la percezione, grazie alla distanza, trattenga o rifletta quanto ci interessa, lasciando passare ciò che ci è indifferente. C'è necessariamente una parte di movimenti esterni che «assorbiamo», che rifrangiamo, e che non si trasformano né in oggetti di percezione né in atti del soggetto; essi segneranno piuttosto la coincidenza del soggetto e dell'oggetto in una qualità pura. Ecco l'ultimo avatar dell'immagine-movimento: l'immagine-affezione [...]. In queste condizioni, quando la nostra faccia ricettiva, immobilizzata, assorbe un movimento invece di rifletterlo, la nostra attività non può più rispondere se non con una «tendenza», uno «sforzo» che sostituiscono l'azione diventata momentaneamente o localmente impossibile»; Deleuze, *L'immagine-movimento*, pp. 83-84.

ricevute e prolungarle in reazioni divenendone allo stesso modo affetta, ma un'immagine che – Bergson è chiarissimo a riguardo – si differenzia per grado, e non per natura da tutte le altre.

Queste varietà di immagini-movimento vengono riconosciute da Deleuze nelle varietà delle immagini cinematografiche – un'identificazione non fissa, in cui l'immagine-affezione sarebbe per forza un primo piano, o l'immagine-percezione un campo totale. Piuttosto, il montaggio in quanto espressione del Tutto organizza le immagini-movimento a seconda del tono e del senso che si vuole dare all'intero film – un film in cui predominano le immagini-affezione presenterà certo un montaggio affettivo, uno in cui invece si voglia dare più ritmo prediligerà un concatenamento di immagini-azione, e così via³²³.

Ciò esula solo apparentemente dai fini del presente elaborato. Nel scorso capitolo ci eravamo lasciati con la domanda con la quale si chiudeva l'intero volume: è possibile un'immagine-tempo diretta? Deleuze rintracciava quest'immagine al di là del movimento, come ad esempio in James Stewart che, ne *La finestra sul cortile*, osservava il condominio di fronte al suo immobilizzato in sedia a rotelle – un'immagine definita «situazione ottica pura»³²⁴.

Il fatto che il personaggio di James Stewart si sia fratturato una gamba lo costringe all'immobilità: cortocircuito nell'immagine-movimento, messa in crisi di tutte le sue varietà. Non perché questa situazione implichi un'assenza di movimento, anzi, tutto il contrario: non è più il personaggio cui il movimento è riferito a compiere il movimento, ma è lui ad osservare il movimento di qualcun altro. Hitchcock presenta ancora i residui del cinema classico, e non radicalizza la sua intuizione – eppure, questo aspetto non ne mina la rivoluzionarietà.

L'immagine-movimento presenta indirettamente il tempo nel momento in cui il suo riferimento ad un centro ha bisogno di tempo per mostrarsi nel suo essere percettivo, attivo o affettivo – selezionare, prolungare o semplicemente assorbire le immagini che ci colpiscono implica un intervallo, uno scarto che è già in sé temporale. Il tempo, nell'immagine-movimento, è variabile del movimento perché è tutto il tempo che intercorre tra i movimenti ricevuti, agiti e assorbiti. Una rappresentazione indiretta, appunto, che deriva dal fatto che, nelle tesi bergsoniane, il movimento è affezione del Tutto, dell'Aperto. Eppure, lo stesso Tutto in quanto Aperto non cessa di riunire tutte le sue parti e di dividersi in esse – il movimento, ricorda

³²³ «Un film non è mai fatto con una sola specie d'immagini: per questo chiamiamo montaggio la combinazione delle tre varietà. Il montaggio (sotto uno dei suoi aspetti) è il concatenamento delle immagini-movimento, dunque l'organizzazione delle immagini-percezione, immagini-affezione, immagini-azione. Resta il fatto che un film, almeno nelle sue caratteristiche più semplici, presenta sempre il predominio di un certo tipo d'immagine: si potrà parlare di un montaggio attivo, percettivo, affettivo, a seconda del tipo predominante»; ivi, p. 89.

³²⁴ «[...] l'eroe della *Finestra sul cortile* [...] è ridotto in qualche modo a una situazione ottica pura»; ivi, p. 247.

Deleuze, ha due facce. Nell'immagine-movimento riposa già di per sé la possibilità di un'immagine-tempo, e questa possibilità si apre metaforicamente con il secondo dopoguerra, con l'epoca in cui la realtà ha perso ogni credibilità e in cui il problema della temporalità si affaccia secondo un'altra prospettiva³²⁵.

L'immagine-movimento si rapportava ad un centro di indeterminazione che la riceveva e la prolungava temporalmente: intratteneva con questo centro un legame che Deleuze definisce "senso-motorio", in cui ad una ricezione corrispondeva un'azione – a prescindere che essa fosse immediata, ritardata o anche trattenuta. Nel cinema moderno, che deve confrontarsi con l'indicibile, con macerie, morti e traumi irreparabili, ogni reazione è diventata impossibile – la stessa impossibilità che lega James Stewart alla sedia a rotelle, ad un'immobilità che trova però un altro tipo di movimento al di là del movimento stesso. Lo abbiamo detto, è una situazione ottica pura, ma poteva essere anche sonora o tattile – è una «immagine sensoriale pura»³²⁶, immagine che apre ad una nuova logica, a nuovi schemi.

Non è assenza di movimento, ma è la più alta vetta del movimento – l'impossibilità di una reazione dei personaggi del cinema moderno è un ritorno all'universo acentrato, all'assenza di un centro con il quale il movimento possa intrattenere un legame senso-motorio. È movimento puro perché purificato da ogni determinazione, da ogni riferimento che ne permetta una rappresentazione – la crisi dell'immagine-movimento che apre alla possibilità di un'immagine-tempo³²⁷, un'immagine priva di centratura.

Dove l'immagine-movimento era il piano dell'attualizzazione pura, con l'immagine-tempo entra in scena il tempo nella concezione di Bergson – e, per suo tramite, dello stesso Deleuze. L'immagine-tempo deve essere affrontata, cioè, sul suo specifico piano – quello della virtualità.

3.1 *L'immagine-tempo e il movimento aberrante*

Prima di addentrarci più nello specifico nella lettura deleuziana di Bergson e del suo concetto di virtualità, rimaniamo sul dittico e sulla possibilità di un'immagine-tempo.

³²⁵ «Tale passaggio viene storicizzato da Deleuze, che individua nella seconda guerra mondiale – intesa come momento limite della storia dell'umanità, nel quale crolla ogni possibilità di farsi un'immagine credibile del mondo – lo spartiacque fra due modi di fare cinema che corrispondono a due opposti approcci al problema della temporalità»; Cantone, *Dal segno all'immagine*, p. 63.

³²⁶ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Einaudi, Torino 2017, p. 16.

³²⁷ «[...] la forma del girovagare, la propagazione dei cliché, gli avvenimenti che a malapena riguardano coloro cui capitano, insomma l'allentamento dei legami senso-motori, erano tutti caratteri importanti, ma solo a titolo di condizioni preliminari. Rendevano possibile, ma non costituivano ancora la nuova immagine. Ciò che costituisce quest'ultima è la situazione puramente ottica e sonora che si sostituisce al venir meno di situazioni senso-motorie»; ivi, pp. 5-6.

La crisi dell'immagine-movimento cinematografica aveva dei caratteri molto chiari: i personaggi non camminavano ma girovagavano, le loro azioni li sfioravano appena, come se non gli appartenessero – ogni reazione era compromessa, impossibile. Ci si concentrava in questo modo sullo scarto, su un assorbimento che, piuttosto che estendersi, aumentava invece il proprio carattere intensivo: priva di ogni reazione possibile, la situazione tendeva ad allentare i legami senso-motori con cui l'immagine-movimento si riferiva al suo centro, fino ad estirparli del tutto. Si giungeva dunque ad una situazione ottica o sonora pura, all'immagine sensoriale pura³²⁸.

Il cinema moderno comincia quando i suoi autori tentano di affrontare l'inaffrontabile, di dire l'indicibile: la sua è un'immagine dell'impossibilità di ogni tipo di reazione di fronte a qualcosa di troppo – grande, bello o straziante, poco importa. È l'immagine di un fallimento³²⁹, in cui dei personaggi svuotati vagano in dei tempi morti per degli spazi sconnessi, constatando qualcosa che non riescono a comprendere e compiendo azioni di cui però non sono i veri autori. Sono i personaggi dei film di Federico Fellini, in cui non è lo spettacolo a diventare reale, bensì il reale a trasformarsi in uno spettacolo³³⁰; sono i personaggi di Giancarlo Antonioni, la cui famosa incomunicabilità è in realtà solo la conseguenza di qualcosa di più profondo – della constatazione di qualcosa che non si può spiegare, cui non si può reagire³³¹.

Ma sono anche i film di Godard, in cui gli oggetti e le situazioni vengono raccontate dai personaggi stessi in descrizioni prive di un filo logico – in descrizioni pure, che catturano l'oggetto cui si riferiscono e contemporaneamente lo liberano da qualunque possibile forma, così che l'oggetto sia letteralmente un'immagine, che esso cambi in virtù della sempre nuova descrizione che ne viene fatta³³². E sono i film di Yasujiro Ozu, scopritore delle situazioni ottiche e sonore pure.

³²⁸ «È una rottura dello schema senso-motorio, poiché lo stimolo subito non si risolve in un'azione di risposta, ma va considerato di per sé, e anzi, fa nascere un significato supplementare per tutti gli altri elementi della situazione»; Cantone, *Dal segno all'immagine*, p. 87.

³²⁹ «Essa sperimenta un doppio fallimento, nella sua incapacità di fornire una riflessione adeguata rispetto al movimento ricevuto e nell'impossibilità di selezionare tra tutte le possibilità presenti un'azione che sia coerente e adeguata alla situazione»; ivi, p. 91.

³³⁰ «In Fellini, fin dai primi film, non è solo lo spettacolo che tende a invadere il reale, è il quotidiano che si organizza continuamente in spettacolo ambulante [...]»; Deleuze, *L'immagine-tempo*, p. 8.

³³¹ «[...] i tempi morti di Antonioni non mostrano semplicemente le banalità della vita quotidiana, ma raccolgono le conseguenze o l'effetto di un avvenimento rilevante che viene di per sé *constatato* senza essere spiegato [...]. In Antonioni il metodo della constatazione ha sempre questa funzione di collegare i tempi morti e gli spazi vuoti: trarre tutte le conseguenze da una decisiva esperienza passata, a cose fatte e dopo che tutto è stato detto»; ivi, p. 10.

³³² «[...] il carattere violentemente allucinatorio dell'opera di Godard si afferma in quanto tale, in un'arte della descrizione sempre ripresa e sostitutiva del proprio oggetto»; ivi, pp. 13.

Ozu, con una ripresa fissa e una macchina da presa quasi sempre immobile, riesce a catturare la banalità del quotidiano – del quotidiano, il più delle volte, di case e famiglie giapponesi ordinarie – in tutta la sua naturalezza: il personaggio non fa niente sulla scena ma è sulla scena, non pronuncia una battuta ma *dice* qualcosa³³³. Non è un caso che sia proprio Ozu l'inventore delle immagini sensoriali pure, e la sua insistenza su un certo tipo di immagine – le nature morte.

Le nature morte sono il primo esempio di un'immagine-tempo descritto nell'intera opera. Ozu scopre le immagini sensoriali pure, ma queste non sono direttamente delle immagini-tempo. Piuttosto, esse aprono ad un'immagine-tempo, preparano il terreno affinché il tempo possa manifestarsi. Riprese per un tempo apparentemente infinito – tanto da essere scambiato per un tempo morto, noioso – le nature morte non manifestano altro che la propria purezza, la nostra impossibilità di rapportarle alle varietà di un'immagine-movimento. Le nature morte sono l'esempio di un pensiero altro, un altro modo di guardare al movimento: in qualunque modo appaiano, esse incarnano il divenire – qualcosa che cambia, cresce e muore, e che pure manifesta la propria forma come qualcosa che rimane immutabile. Le nature morte di Ozu sono contemporaneamente il perpetuo movimento nel tempo e l'immutabilità del tempo stesso³³⁴.

È in questo senso, continua Deleuze, che l'immagine-movimento conquista una sua nuova dimensione – diventa essa stessa faccia di un'altra immagine, un'immagine mentale. E questa immagine mentale è già da sé coscienza – una «coscienza-cinepresa» – capace di pensare, poiché è in grado non solo di entrare nelle relazioni tra i personaggi, ma di creare essa stessa delle relazioni tra gli elementi presenti nel piano³³⁵. L'immagine sensoriale pura è l'immagine che si trova di fronte all'intollerabile, e che proprio per questo deve risolversi in un'immagine-tempo.

³³³ «Ozu invece modifica il senso del procedimento, che attesta ora l'assenza di intreccio: l'immagine-azione scompare a vantaggio dell'immagine puramente visiva di ciò che è un personaggio, e dell'immagine sonora di ciò che egli dice, poiché natura e conversazione del tutto banali costituiscono l'essenziale della sceneggiatura»; ivi, p. 18.

³³⁴ «Il vaso di *Tarda primavera* si inserisce fra il sorriso a fior di labbra della figlia e le sue lacrime nascenti. Vi è divenire, cambiamento, passaggio. Ma la forma di ciò che cambia, non cambia, non passa. È il tempo, il tempo in persona, «un frammento di tempo allo stato puro»: un'immagine-tempo diretta, che dà a ciò che cambia la forma immutabile nella quale si produce il cambiamento [...]. La natura morta è il tempo, perché tutto ciò che cambia è nel tempo, ma il tempo stesso non cambia, non potrebbe cambiare se non in un altro tempo, all'infinito»; ivi, pp. 21-22.

³³⁵ «Anche mobile, la cinepresa non si accontenta più ora di seguire il movimento dei personaggi, ora di compiere lei stessa movimenti di cui questi non sono che l'oggetto, ma in tutti i casi subordina la descrizione di uno spazio a funzioni del pensiero. [...] una coscienza-cinepresa che non sarebbe più definita dai movimenti che è in grado di seguire o di compiere, ma dalle relazioni mentali in cui essa è in grado di entrare»; ivi, p. 28.

Il montaggio, come concatenamento di immagini-movimento tipico del cinema classico, forniva una rappresentazione indiretta del tempo mediante il movimento degli elementi del piano. Questo, dice Deleuze, era un movimento riferito ad un centro, un movimento dunque centrato, «normale». Ma il movimento che sorge nel cinema moderno, e che abbiamo appena descritto, si sottrae ad ogni centratura – è in questo senso anormale, «movimento aberrante»³³⁶.

Il tempo come variabile, come numero del movimento, era un tempo confinato al presente, poiché il movimento avveniva in relazione ad un centro e solo in rapporto a questo centro si poteva assumere una prospettiva temporale – tutto il tempo che intercorreva tra la selezione e il prolungamento delle immagini. Ma nel movimento aberrante questa concezione si svela in tutta la sua illusorietà, poiché non esiste presente che non sia legato ad un passato da cui proviene e ad un futuro verso il quale si rivolge. È questo il punto fondamentale dell'opera, uno snodo che Deleuze non a caso rimarca qualche anno dopo la pubblicazione, nella prefazione all'edizione americana. Egli specifica infatti che l'immagine cinematografica rappresenta il presente, ma che, in quanto sistema di rapporto temporale tra i suoi elementi, non si esaurisce mai solamente in ciò che rappresenta – da questo sistema il presente può invece solo essere estratto³³⁷.

Nel movimento acentrato può sorgere un tempo che non sia più subordinato al movimento – esattamente come diceva Bergson, per il quale il Tutto non cessava di cambiare qualitativamente al cambiare delle parti, e a sua volta nelle sue stesse parti si divideva. Allo stesso modo, nel cinema classico, il piano componeva nelle singole inquadrature il montaggio come idea del film, e ogni singola inquadratura doveva manifestare il senso che il montaggio dava al film stesso. Nel cinema moderno, invece, non esiste più alcuna alternativa tra montaggio e piano, il movimento non segue più quest'ordine organico ma diviene, appunto, aberrante: nell'immagine coesistono già elementi di montaggio e piani molteplici, e ogni elemento di montaggio è già in sé un'immagine³³⁸.

³³⁶ «Bisogna poi che il movimento sia normale: solo se soddisfa requisiti di normalità il movimento può subordinare a sé il tempo e farne un numero che lo misura indirettamente. Quel che chiamiamo normalità è l'esistenza di centri [...]. Ora, il movimento aberrante rimette in questione lo statuto del tempo come rappresentazione indiretta o numero del movimento, perché sfugge ai rapporti di numero [...]. Inversamente, quindi, una presentazione diretta del tempo non implica l'arresto del movimento, ma piuttosto la promozione del movimento aberrante»; ivi, pp. 44-45.

³³⁷ «Non è esatto dire che l'immagine cinematografica è al presente. Al presente è solo ciò che l'immagine «rappresenta» ma non l'immagine in è, che non si confonde mai con ciò che rappresenta, al cinema così come in pittura. L'immagine stessa è il sistema dei rapporti tra i suoi elementi, cioè un insieme di rapporti di tempo da cui il presente variabile deriva soltanto»; Deleuze, *Due regimi di folli e altri scritti*, p. 292.

³³⁸ «Malgrado tutti i suoi sforzi [...] la concezione classica faticava a sbarazzarsi dell'idea di una costruzione verticale percorsa nei due sensi, in cui il montaggio agiva su delle immagini-movimento. Nel cinema moderno, è

L'identità di immagine e movimento si compie in relazione ad un centro – movimento centrato, normale. Quando questo centro viene meno, il movimento sopprime i legami senso-motori che con esso intratteneva – movimento aberrante. E in questa aberrazione, continua Deleuze, il tempo riesce a sorgere subordinando a sé il movimento che prima invece lo tratteneva come proprio numero in una rappresentazione indiretta. L'aberrazione assume un valore di per sé, si apre direttamente al tempo come Tutto, Aperto – assoluto divenire. Lo stesso divenire che Ozu mette in scena inquadrando una natura morta: passato e futuro che coesistono in un presente privo di vita.

Ciò che avviene all'interno del cinema moderno, in sostanza, è la rottura, la decostruzione di un pensiero che, ancora una volta, si origina al suo interno. I legami senso-motori che riferivano un movimento al proprio centro prima si allentano, poi si dissolvono: l'immagine diventa movimento aberrante – movimento che occorre in spazi deserti, per azioni prive di significato, di fronte a personaggi insoddisfatti. Il montaggio come Tutto del film non compone più il piano, ma è esso stesso il piano nel medesimo modo il cui il piano è già montaggio: gli elementi del piano non sono più composti in maniera tale da incarnare l'idea del film, bensì sono già essi stessi l'idea del film nel momento in cui la cinepresa è diventata coscienza, e può non solo osservare ma direttamente creare delle relazioni fra di loro.

Proviamo a ricapitolare. L'immagine-movimento è al presente, è l'attualità di un movimento sempre in corso che si rapporta ad un centro, ad un intervallo in cui ad un'azione corrisponde in qualche modo una determinata reazione – o una non-reazione, come nell'immagine-affezione. Essa è in questo senso una prospettiva temporale, un tempo mostrato in maniera indiretta come presente. Ma un presente preso di per sé non avrebbe alcun senso. Ogni presente, dice Deleuze, è preso tra un passato e un futuro dai quali è ossessionato e ai quali rimanda: è proprio di fronte a questo che si trovano i personaggi del cinema moderno, svuotati e privi di reazioni. Sono davanti all'intollerabile, all'indicibile – di fronte alla forza del tempo come potenza del divenire. È questo che l'immagine-tempo deve mostrare – e non rappresentare tramite il montaggio.

Il problema non è più come concatenare le immagini-movimento per rappresentare il tempo, ma mostrare in maniera diretta ciò che non può essere rappresentato o raccontato – la forza del tempo nel piano: il montaggio non scompare, bensì assume una nuova funzione, diventa

stato spesso sottolineato che il montaggio era già nell'immagine, o che le componenti di un'immagine implicavano già il montaggio. Non esiste più alternativa fra montaggio e piano [...]; Deleuze, *L'immagine-tempo*, pp. 50-51.

«mostraggio»³³⁹. E ciò che deve essere mostrato, appunto, è la potenza di un divenire nel quale tutto cambia senza che il divenire stesso cambi. Ozu lo sa, e non a caso inventa un nuovo stile all'interno di uno stile vecchio: camera fissa senza dissolvenze, spazi chiusi, le cosiddette nature morte. Vasi, finestre, oggetti quotidiani nei quali si manifesta la forma immutabile del tempo nel quale sono immersi.

Il montaggio non deve più comporre ma mostrare qualcosa che nel piano c'è già – e può farlo grazie al cinema moderno, in cui la cinepresa è divenuta coscienza. Una coscienza, ovviamente, impersonale – privata dei suoi centri, e dunque solo in questo senso capace di un movimento aberrante. Profondità di campo, falsi raccordi, scavalcamenti: le avanguardie si appropriano di tecniche già scoperte ma mai utilizzate se non per riportare queste aberrazioni di movimento al realismo classico. E, allo stesso tempo, non se ne appropriano per mettere in scena l'immaginario o l'onirico – è la già citata zona di indiscernibilità, in cui il reale è già immaginario e l'immaginario è già reale.

Proviamo a fare un esempio, e facciamolo con uno degli iniziatori del cinema moderno – Orson Welles, al quale Deleuze dedica porzioni estese e concettualmente dense del testo³⁴⁰. Nella sua inespugnabile tenuta, il vecchio imprenditore Charles Foster Kane spira da solo, in mano una sfera di neve e in bocca una parola misteriosa che nessuno riesce a comprendere – “Rosabella”. L'*incipit* di *Quarto potere* è famosissimo, ed imposta l'intero canovaccio del film: ripercorrere la vita del magnate fin dalla sua gioventù e scoprire chi o cosa si nasconde dietro questa Rosabella. Compito ingrato per il giornalista cui viene affidato, un po' meno per gli spettatori – almeno alla seconda visione. Perché proprio all'inizio del film, nel flashback che ci riporta all'infanzia di Kane, avremmo già potuto trovare la risposta.

I genitori del piccolo sono nel salotto della loro casa fatiscante, a colloquio con il banchiere al quale Kane, fresco ereditiero del ricco nonno, verrà affidato per essere istruito nel mondo degli affari – il bambino, ignaro di tutto, sta giocando nella neve, fuori l'uscio di casa, con il suo slittino. Welles fa un campo totale della casa con gli adulti a mezza figura, ma sullo sfondo la finestra è a sua volta un altro quadro nel quale è possibile scorgere il piccolo che si diverte – il buio dello spazio chiuso fa da contraltare alla luce riflessa sulla neve dal di fuori. La profondità di campo – tecnica stilistica rivoluzionaria, per la quale proprio a Welles e a questo

³³⁹ Ivi, p. 50.

³⁴⁰ Pur analizzando ampiamente nell'opera la filmografia di Welles in generale, e *Quarto potere* in particolare, Deleuze non fa mai questo specifico esempio, del quale però mi approprio, ritenendo calzi perfettamente in questa situazione argomentativa.

film il cinema mondiale è tuttora profondo debitore – non è un elemento di montaggio, ma è essa stessa montaggio: il presente – il bambino che gioca – è solo lo sfondo di un passato già lontano – i genitori onesti lavoratori, la casa spoglia – e di un futuro già scritto – il banchiere ben vestito, la futura ricchezza del piccolo.

Il montaggio non monta ma mostra, e il piano è già montaggio, il Tutto del film: la neve su cui gioca il piccolo Kane è la stessa che fuoriuscirà dalla sfera che gli cadrà di mano nel momento in cui morirà, la parola sussurrata dal vecchio Kane all'inizio del film è già il nome della slitta che qualche minuto dopo apparirà nell'inquadratura appena descritta. Un passato ed un futuro che coesistono nel presente, il quale, al contrario, non ne costituisce che lo sfondo, il limite. Un presente che non può essere rappresentato – letteralmente, poiché non c'è nessuno che raccolga gli ultimi momenti del morente, e nessuno che nel film scopra l'origine del nome "Rosabella". Un'immagine-tempo in piena regola, in cui viene mostrata la potenza del divenire sempre attuante e mai attualizzato – la dimensione della pura virtualità del tempo³⁴¹.

Abbiamo fin qui seguito l'argomentazione di Deleuze, anche a discapito di chiarezza in alcuni punti particolarmente intrecciati, per sottolineare come l'immagine-tempo appartenga al piano della pura virtualità: nell'immagine-tempo si mostra il tempo come coesistenza virtuale di presente, passato e futuro – come, appunto, cifra della differenza, potenza del divenire. Dove il primo volume si apriva direttamente con Bergson, il secondo vi arriva in maniera più sottile, eppure inevitabile: il terzo capitolo de *L'immagine-tempo* è il terzo commento a Bergson dell'intero dittico, ed una diretta conseguenza dei primi due capitoli – l'immagine-tempo è una dimensione dell'immagine-movimento come il cinema moderno è una faccia del cinema classico, qualcosa dal quale si origina ma con il quale inaugura una rottura. L'immagine-movimento è attualizzazione di un'immagine-tempo che è pura virtualità.

3.2 *L'attuale e il virtuale*

Prima di proseguire nell'analisi dell'opera, è bene quindi soffermarsi su cosa si debba intendere con il concetto di virtualità, e come questa possa costituire il piano dell'immagine-tempo.

Bergson è un autore fondamentale per l'intero percorso filosofico deleuziano, un vero e proprio maestro il cui pensiero segna Deleuze fin dagli inizi – i primi saggi dedicatigli risalgono

³⁴¹ «L'immagine-tempo diretta è il fantasma che ha sempre ossessionato il cinema, ma per dare un corpo a questo fantasma ci voleva il cinema moderno. Questa immagine è virtuale, in opposizione all'attualità dell'immagine-movimento. Ma se virtuale si oppone ad attuale, non si oppone a reale, al contrario»; *ibidem*.

infatti al 1956. Allo stesso tempo, quantificarne l'importanza in termini di tempo e opere significherebbe automaticamente ridurla.

A questo proposito, mi riservo di prendere in esame la monografia che Deleuze gli dedica esplicitamente, appena un paio di anni prima della pubblicazione di *Differenza e ripetizione*. Apparso nel 1966, *Il bergsonismo* non è un semplice riassunto delle tesi dell'autore esaminato, piuttosto, come si evince anche dal titolo, è il commento e l'analisi di aspetti e concetti fondamentali dell'impianto bergsoniano e, per Deleuze, dell'intero pensiero contemporaneo. Differenza, durata e, appunto, virtualità sono qui descritte in tutta la loro potenza così come in tutti i rischi che una loro scorretta lettura potrebbe far sorgere. Ai fini del presente elaborato, mi concentrerò dunque sulla terza delle cinque parti in cui l'opera è divisa – non un riassunto programmatico, come detto, ma declinazioni differenti del medesimo problema.

Riprendiamo a questo punto le fila del discorso. Deleuze apre il terzo commento a Bergson del dittico con l'analisi del secondo capitolo di *Materia e memoria*, nel quale si indaga appunto il problema del riconoscimento delle immagini, della conservazione del passato. Quest'ultima può avvenire in due modi: o tramite dei «meccanismi motori», oppure in «ricordi indipendenti»³⁴²; Deleuze è ancora più chiaro: siamo di fronte a due forme di riconoscimento, l'una *abituale*, l'altra *attenta*. Nel primo caso, abbiamo un riconoscimento automatico, frutto appunto di abitudine, in cui le immagini che abbiamo accumulato si associano ad altre immagini che le fanno scattare – la mucca, ad esempio, divora l'erba in quanto erbivora e ne ha già mangiata. È un riconoscimento senso-motorio che avviene su un unico piano³⁴³.

La seconda forma di riconoscimento, invece, ha un suo grado di “indipendenza”: nessun automatismo nel vero senso della parola, nessuna abitudine – è una vera e propria impossibilità di prolungare alcunché. Piuttosto, i movimenti si fermano sullo stesso oggetto, ne estraggono delle caratteristiche e le riportano su un piano differente da quello in cui l'oggetto è stato percepito³⁴⁴.

³⁴² «Il passato si conserva sotto due forme distinte: 1° dentro dei meccanismi motori; 2° dentro dei ricordi indipendenti»; Bergson, *Materia e memoria*, p. 63.

³⁴³ «Bergson distingue due specie di «riconoscimento». Il riconoscimento automatico o abituale [...] agisce per prolungamento: la percezione si allunga in movimento d'uso, i movimenti prolungano la percezione per trarne effetti utili [...]. In un certo senso, non smettiamo di allontanarci dal primo oggetto, passiamo da un oggetto a un altro, secondo un movimento orizzontale o secondo associazioni d'immagini, ma restando su un unico e medesimo piano»; Deleuze, *L'immagine-tempo*, p. 53.

³⁴⁴ «La seconda forma di riconoscimento, il riconoscimento attento, è molto diversa. In questo caso rinuncio a prolungare la mia percezione, non posso prolungarla. I miei movimenti, più sottili e di natura diversa, fanno ritorno all'oggetto, ritornano sull'oggetto, per sottolinearne certi contorni ed estrarne «qualche tratto caratteristico» [...]. Al posto di una somma di oggetti distinti su uno stesso piano, ecco che ora l'oggetto resta il medesimo, ma passa per piani differenti»; *ibidem*.

Da un lato, diversi oggetti su un medesimo piano; dall'altro, lo stesso oggetto su piani differenti: da una parte un'immagine senso-motoria dell'oggetto percepito, dall'altra un'immagine sensoriale pura della cosa, una sua descrizione³⁴⁵. Non possiamo esaurire del tutto la portata delle tesi bergsoniane a riguardo, ma ciò che qui ci interessa è il fatto che un'immagine senso-motoria, cioè l'immagine che si costituisce nello scarto del movimento tra azione e reazione, non possa prolungarsi, ma debba entrare in rapporto con un'altra immagine – una “immagine altra”, che vi differisca per natura ma che tuttavia con essa intrattenga uno stretto legame di affinità³⁴⁶.

È un'esigenza profonda, quella di conservare il passato nel presente, di rendere conto, in sostanza, del nostro stesso rapporto con la temporalità. La risposta, ovviamente, è presto fornita. L'immagine sensoriale pura è una descrizione dell'oggetto che ne ha estratto determinati caratteri; questi ultimi si rapportano quindi con immagini affini ma essenzialmente diverse, entrano in un *circuito* con una loro *immagine virtuale*, che instaura un rapporto tra le immagini sensoriali e le immagini di tutta una vasta gamma di sogni, ricordi, pensieri. Sono immagini provenienti dal pensiero stesso e dal tempo³⁴⁷.

È proprio questo che intende Deleuze quando parla di un Tutto come Aperto, di qualcosa che può darsi solo come incessante cambiamento e contemporaneamente essere immutabile: l'apertura di un processo di perpetua differenziazione, in cui tutti i piani, pur attualizzandosi, coesistono con la propria immagine virtuale – la durata stessa è differenziazione. Se la durata è il virtuale, e il virtuale è la differenza, allora il piano del virtuale stesso è il processo del differenziarsi nel senso che è la coesistenza di differenze che si realizzeranno in quanto tali solo attualizzandosi. Il virtuale non potrebbe essere diverso da com'è perché è ciò che agisce solo differenziandosi³⁴⁸. Questo è ciò che vuole sottolineare Deleuze già a partire dal saggio del 1956³⁴⁹, ed è il nucleo della terza parte de *Il bergsonismo* – intitolata, appunto, *La memoria come coesistenza virtuale*.

³⁴⁵ «Nel primo caso avevamo, percepiamo della cosa un'immagine senso-motoria. Nell'altro caso, formiamo della cosa un'immagine ottica (e sonora) pura, facciamo una descrizione»; ivi, p. 54.

³⁴⁶ «È in ogni caso essenziale che i due termini in rapporto differiscano per natura, e tuttavia «si rincorrono l'un l'altro», rinviano l'uno all'altro, si riflettano senza che si possa dire qual è il primo e tendano *al limite* a confondersi, cadendo in uno stesso punto di indiscernibilità»; ivi, p. 55.

³⁴⁷ «Non vi sono più immagini senso-motorie con i loro prolungamenti, ma legami circolari molto più complessi fra immagini ottiche e sonore pure da una parte e immagini provenienti dal tempo e dal pensiero dall'altra, su piani che coesistono tutti [...]»; ivi, p. 56

³⁴⁸ Ronchi, *Gilles Deleuze*, p. 97.

³⁴⁹ «La virtualità si realizza, e cioè si differenzia, attraverso la vita e in una forma vitale; in questo senso è vero che la differenza è vitale. Ma la virtualità ha potuto differenziarsi solo a partire dai gradi che in essa coesistono. La differenziazione non è nient'altro che la separazione di ciò che coesiste nella durata»; G. Deleuze, «La

Ci troviamo qui, insomma, al cospetto del punto nevralgico dell'ontologia del tempo che Bergson intende fondare – un'ontologia che però non è rivolta al presente, il quale ha anzi per Deleuze solamente significato psicologico³⁵⁰. A garantire il vero «salto nell'ontologia» è il passato, elemento che sembra stretto fra due presenti – il presente che è stato e il presente nel quale viene ricordato –, ma dei quali costituisce invece una condizione essenziale: è il passato eterno a differenziarsi in un presente particolare, e non viceversa³⁵¹. Sul fatto che il passato sembri in apparenza semplicemente bloccato fra due presenti torneremo tra poco; intanto, è bene concentrarci su questo punto, il nodo che costituisce la vera rivoluzione bergsoniana: non andiamo dal presente al passato, ma dal passato al presente. Il presente è limite del passato, esso non è altro che un passato infinitamente contratto.

Ciò non significa negare l'esistenza psicologica del passato: se io ricordo un determinato avvenimento, questo stesso ricordo ha certo un significato psicologico in quanto presente nella coscienza. Eppure, esiste anche un ricordo puro, cioè l'atto stesso del ricordare, nel quale cerchiamo qualcosa di determinato tramite qualcosa di indeterminabile. Ossia, c'è solamente la consapevolezza di un ordine, un piano superiore: il passaggio da un presente ad un passato nel quale dobbiamo in qualche modo tentare di collocarci. Il tentativo di ricordare è altro dal ricordo in sé, ma è ricordo puro nella misura in cui è proprio l'atto del ricordare. È, cioè, *quel* determinato ricordo, ma prima che possa divenire tale, prima che si attualizzi – è il momento in cui il ricordo è ancora puramente virtuale³⁵².

Di nuovo, non possiamo spingerci oltre con l'analisi deleuziana di Bergson; allo stesso tempo, è necessario dedicare qualche altra parola alla virtualità in quanto tale, e a come essa possa trovare spazio nel dittico sul cinema.

Le immagini-movimento si concatenano tra di loro mediante legami senso-motori che le rapportano ad un centro, allo scarto tra un'azione e una reazione: in questo modo, i legami permettono il continuo concatenamento e riconcatenamento delle immagini sullo stesso piano, e ciò grazie ad un riconoscimento di tipo automatico, abituale. Quando però questi legami vengono meno risulta impossibile ogni prolungamento, e le immagini non possono più

concezione della differenza in Bergson», in *Il bergsonismo e altri saggi*, D. Borca e P. A. Rovatti (a cura di), Einaudi, Torino 2001, p. 147.

³⁵⁰ «Solo il presente è «psicologico»; ma il passato è ontologia pura [...]»; G. Deleuze, «Il bergsonismo», in *Il bergsonismo e altri saggi*, p. 45.

³⁵¹ «Bergson dice che prima di tutto noi ci ricollochiamo nel passato in generale: in questo modo descrive *il salto nell'ontologia* [...]. Il passato però ci appare come bloccato fra due presenti, il vecchio presente che è stato e il presente attuale rispetto al quale è passato»; ivi, pp. 46-47.

³⁵² Questo il riassunto di un celebre esempio bergsoniano riportato anche da Deleuze; ivi, p. 46.

intrattenere alcuna relazione con le altre immagini sullo stesso piano. Di nuovo, non è assenza di movimento, ma un altro tipo di movimento: l'immagine si concatena con un'altra immagine, alla quale è affine ma con cui intrattiene una differenza essenziale. È la sua immagine virtuale, che con essa coesiste ma con la quale non si identifica: è l'immagine che abbiamo descritto in precedenza, nella quale il reale diviene immaginario e l'immaginario reale senza confondersi del tutto, ma fino al punto di indiscernibilità.

Non è più un'associazione orizzontale, ma un legame circolare più complesso: l'immagine attuale abbandona il proprio piano di pura attualità, ed entra in un circuito con la propria immagine virtuale – il piano della pura virtualità, in cui non c'è alcun centro, nessuna coscienza che non sia puramente virtuale. Il virtuale è il piano della vera potenza del divenire, in cui riposa la condizione stessa di ogni possibile attualizzazione. La virtualità incarna la potenza genetica della Differenza, quel Tutto cui corrisponde sempre e solo un cambiamento qualitativo, e che dunque non può dividersi se non differenziandosi inevitabilmente allo stesso modo – proprio il Dividuale che abbiamo già citato nel primo capitolo. Quello della virtualità, dunque, non è un semplice circuito: infinità di circuiti che legano l'immagine attuale all'infinità di immagini virtuali dalle quali essa si differenzia ma con le quali intrattiene uno stretto rapporto, appunto, di differenziazione.

Urge qualche ulteriore chiarimento. Occorre infatti distinguere nettamente il virtuale dal possibile o dall'irreale: questi ultimi concetti costituiscono le due facce del medesimo fraintendimento, quello di intendere il virtuale come un'astrazione del reale. Il virtuale è reale, ed è reale esattamente come lo è l'attuale, ma lo è solo in quanto processo di attualizzazione come differenziazione³⁵³.

Tentiamo, a questo punto, di trasporre i guadagni di queste ultime pagine all'analisi deleuziana del cinema. L'immagine-movimento, quando è di fronte a qualcosa di troppo doloroso o straziante, vede sparire i legami senso-motori: non c'è più reazione possibile, nessun prolungamento da instaurare sul medesimo piano. Sorge dunque un nuovo tipo di concatenamento, un riconoscimento attento: l'immagine attuale, immobilizzandosi, diventa immagine sensoriale, ed entra così in un circuito con la propria immagine virtuale, con la quale non si identifica ma alla quale rimanda in maniera diretta. Sono immagini-ricordo, immagini-sogno, ossia immagini che presentano il tempo direttamente poiché ne colgono l'essenza, la potenza del divenire nel processo di attualizzazione della virtualità. È l'immagine-tempo con le

³⁵³ Ronchi, *Gilles Deleuze*, pp. 95-96.

sue innumerevoli varietà, perché il circuito si allarga sempre di più, senza un limite che non sia il proprio stesso processo di differenziazione.

Ma, ovviamente, la questione non si chiude qui. Ridefinire come fa Bergson presente e passato significa allo stesso tempo doverne ridisegnare anche il rapporto: com'è possibile relazionarsi al passato dal presente? in che senso il passato è condizione essenziale del presente?

Abbiamo descritto in precedenza un fraintendimento piuttosto frequente riguardo questo tema, e cioè quello che Deleuze definisce come un "blocco" in cui il passato sarebbe preso fra due presenti: il passato nel suo esser-stato-presente, ed il passato in quanto ricordato nel presente attuale. Questa, continua Deleuze, non è altro che un'illusione, la quale suppone che fra ricordo e percezione, fra passato e presente non ci siano che differenze di grado: secondo quest'approccio, il passato si costituirebbe in una successione con il presente, in una memoria intesa come una sorta di contenitore nella quale cerchiamo ciò di cui abbiamo bisogno. Da qui, un passato che si potrebbe costituire solo dopo essere passato, in virtù del presente che è stato e del presente in cui è ricordato³⁵⁴.

Siamo, cioè, di fronte ad una falsa credenza, che fraintende ancora il virtuale come un semplice possibile, dunque un'astrazione del reale. Infatti, ci si dovrebbe chiedere, com'è possibile che il passato si formi dopo esser stato presente, se esso è già passato e non più presente? Perseverare in questa prospettiva significherebbe di fatto avanzare l'ipotesi che il passato si formi da sé stesso, cioè da qualcosa che, per definizione, non è presente. Purtroppo, di nuovo, non possiamo approfondire tale tema in questa sede, ed anzi ci ritroviamo qui a semplificare la questione; eppure, nel momento stesso in cui quello di Bergson diviene il tentativo di fondare un'ontologia del tempo, il problema della formazione del passato è più che pregnante.

Deleuze, anche in questo caso, è chiarissimo: «[...] come potrebbe sopraggiungere un nuovo presente se quello precedente non passasse nello stesso tempo in cui è presente? come potrebbe passare un presente qualunque se non fosse passato *nello stesso tempo* in cui era presente?». Di nuovo, la risposta è presto fornita: «Se non si fosse costituito sin dall'inizio, contemporaneamente al suo essere presente, il passato non si sarebbe mai formato». La tesi è

³⁵⁴ «Il passato però ci appare come bloccato fra due presenti, il vecchio presente che è stato, e il presente attuale rispetto al quale è passato. Di qui nascono due false credenze: crediamo che il passato come tale si costituisce solo dopo essere stato presente, ma crediamo anche che, in qualche modo, esso possa essere ricostituito grazie al nuovo presente di cui è adesso il passato. Questa duplice illusione è il centro di tutte le teorie psicologiche e fisiologiche della memoria. Influenzati da essa si suppone che tra il ricordo e la percezione ci sia solo una differenza di grado»; Deleuze, «Il bergsonismo», p. 48.

fondamentale: non solo il passato si forma nel presente, ma il presente stesso, contemporaneamente al suo esser-presente, è già *il suo passato* – «il passato è <contemporaneo> al presente che esso è *stato*»³⁵⁵.

Ogni presente è presente e contemporaneamente il proprio passato, poiché il passato è la condizione senza la quale il presente non potrebbe nemmeno passare: «[...] ogni presente rinvia a sé stesso come passato»³⁵⁶. Passato e presente non si concatenano più in una successione, ma coesistono su un piano di pura virtualità, in cui il presente non smette mai di passare rispetto ad un passato che non smette mai di essere.

Occorre qui tracciare una breve ricognizione di quanto esposto. L'ontologia del tempo di Bergson si fonda su questi punti cardine: da un lato, la coesistenza virtuale di passato e presente; dall'altro, il fatto che questa coesistenza virtuale sia possibile perché ogni passato si forma nel momento stesso in cui è presente, e ciò che è presente si forma contemporaneamente come il proprio passato. Anzi, in quanto passato contratto al massimo grado, il presente non è altro che un attimo fuggevole che coesiste con tutto il passato, del quale non è che un limite. Proprio questi, dunque, sono gli infiniti circuiti di cui parlavamo prima, cioè il fatto che ad ogni presente si legghi un passato con il quale instaura legami che, a mano a mano che il presente scorre, si allargano sempre di più: questi circuiti costituiscono in tal modo la «totalità della memoria»³⁵⁷.

Presente e passato non sono pertanto momenti successivi, o meglio, possono succedersi sul piano attuale in quanto coesistono virtualmente in questa serie infinita di circuiti – la durata stessa può apparire come successione solo in quanto è già da sé coesistenza virtuale³⁵⁸. In sostanza, dal piano attuale siamo in grado di “saltare” da un circuito all'altro, cioè di passare attraverso un riconoscimento non abituale né orizzontale, dall'immagine attuale dell'oggetto, ad esempio se vogliamo ricordarcelo, ad una sua immagine-ricordo: nell'atto di ricordare, cioè, passiamo dal piano attuale al piano virtuale, e solo una volta che abbiamo effettivamente il ricordo quest'ultimo si attualizza. L'immagine-ricordo è attualizzata, ma questo accade perché

³⁵⁵ Tutte le ultime citazioni si riferiscono alla medesima pagina; *ibidem*.

³⁵⁶ Ivi, p. 49.

³⁵⁷ «È la totalità della memoria, come vedremo, che entra in ciascuno di questi circuiti, poiché la memoria è sempre presente; ma questa memoria, che può essere dilatata indefinitamente grazie alla sua elasticità, riflette sull'oggetto un numero di cose suggerite [...]. Così, dopo aver ricostruito l'oggetto percepito, come un tutto indipendente, ricostruiamo con esso le condizioni sempre più lontane con le quali forma un sistema»; Bergson, *Materia e memoria*, p. 88.

³⁵⁸ «La durata è sì successione reale, ma solo perché, più profondamente, è *coesistenza virtuale*: coesistenza di tutti i livelli, di tutte le tensioni e gradi di contrazione e distensione»; Deleuze, «Il bergsonismo», p. 50.

è il limite del processo nel quale siamo in grado di “saltare” nel piano della virtualità pura, della pura differenziazione.

Un’analisi così breve e riassuntiva certamente non restituisce la complessità e l’importanza delle tesi bergsoniane, né, peraltro, del loro commento ad opera di Deleuze; tuttavia, credo, abbiamo finalmente trovato come riportare questi guadagni all’analisi cinematografica condotta in precedenza. Torniamo dunque a *L’immagine-tempo*.

Quando si trovano di fronte all’inaffrontabile, le immagini-movimento sono impossibilitate a prolungarsi, e vedono venire meno i legami senso-motori con i quali si rapportavano al proprio centro. Le immagini-movimento diventano a questo punto immagini sensoriali pure, il cui movimento è acentrato, aberrante: queste immagini, dunque, si affacciano sul piano virtuale entrando in un circuito con un altro tipo di immagine essenzialmente differente. L’immagine attuale è sensoriale, cioè coglie solo alcuni aspetti del proprio oggetto e, non prolungandoli, li riporta lungo tutti i circuiti e su tutti i piani, tanti quanti sono gli aspetti stessi³⁵⁹. Non più prolungamento di movimento o associazione automatica: è un circuito che l’immagine attuale forma con la propria immagine virtuale. Un circuito che è coesistenza virtuale di tutti gli altri circuiti, un’infinità di piani che si snoda lungo un’asse verticale, e nei quali è possibile passare solo attraverso un “salto” – un movimento aberrante, non legato all’automatismo del riconoscimento associatorio.

Cosa sia questa immagine virtuale, e come intenderla, è un problema non da poco. Sempre nel terzo commento a Bergson, Deleuze parla di immagini-ricordo, immagini-sogno, perfino di immagini-mondo: sono i circuiti sempre più grandi del piano virtuale che si differenzia costantemente. Eppure, ciò che dovrebbe maggiormente interessarci è proprio in che modo quest’immagine virtuale possa formarsi, e in che cosa consista – inaspettatamente, in questo caso è proprio il cinema che può darci una mano. Se lo chiede Deleuze, in maniera più esplicita, all’inizio del quarto capitolo: piuttosto che cercare i circuiti sempre più ampi, verso i quali il cinema classico si è sempre rivolto, non sarebbe stato meglio dirigere l’attenzione al circuito più piccolo³⁶⁰?

³⁵⁹ «A questo o quell’altro aspetto della cosa corrisponde una zona di ricordi, di sogni o di pensieri: ogni volta è un piano o un circuito, sicché la cosa passa per un’infinità di piani o di circuiti che corrispondono ai suoi *strati* o aspetti»; Deleuze, *L’immagine-tempo*, p. 55.

³⁶⁰ «Il cinema non presenta solo delle immagini, le circonda di un mondo. Per questo ha cercato molto presto circuiti sempre più grandi, che unissero un’immagine attuale a immagini-ricordo, immagini-sogno, immagini-mondo [...]. Non bisognava seguire la direzione contraria? Contrarre l’immagine invece di dilatarla. Cercare il circuito più piccolo che funziona come limite interno di tutti gli altri e affianca l’immagine attuale a una specie di doppio immediato, simmetrico, consecutivo o anche simultaneo»; ivi, p. 81.

Tutti i circuiti più ampi devono necessariamente presupporre un circuito più stretto come proprio limite interno, condizione essenziale – il virtuale come un doppio, un riflesso immediato dell'attuale. A questo proposito, in realtà, Bergson aveva già risposto: ogni passato si forma contemporaneamente al presente che è stato, e il presente passa solo rispetto a questo passato che continua ad essere. Il passato era già letteralmente un riflesso – il riflesso non del presente, ma del presente *che è stato*. Il presente succede al passato solo in quanto presente e passato coesistono virtualmente, cioè il passato si forma contemporaneamente al presente *che è*. Il circuito più stretto era già stato definito: il presente è già il proprio passato. Il circuito più stretto è il rapporto di «coalescenza» che si instaura fra l'attuale e il *suo* virtuale³⁶¹.

Bergson non ha mai smesso di porre il problema della reciprocità del presente e del suo passato, dell'immagine attuale e della sua immagine virtuale³⁶². Egli aveva rintracciato proprio in questa coalescenza la possibilità di un'ontologia del tempo, e il tentativo di una sua fondazione continuerà a snodarsi lungo il suo intero percorso filosofico. Purtroppo, come già dichiarato e ricordato più volte, questi temi esulano dai fini dell'elaborato – non possiamo perciò occuparcene se non sorvolandovi brevemente. Eppure, il rapporto di coalescenza tra il presente e il passato che esso è stato, in quanto circuito più stretto, limite interno di tutti gli altri circuiti del piano virtuale, è condizione essenziale di ogni temporalità, di ogni possibile rapportarsi al tempo.

È proprio questo circuito, dunque, a costituire l'immagine-tempo di cui siamo andati fin qui alla ricerca. Un'immagine-tempo non fissa, ma presupposto di ogni possibile immagine che, impossibilitata a prolungarsi, entri nel circuito con la propria immagine virtuale³⁶³. Il circuito più piccolo costituito dall'attuale e dal suo virtuale è il limite interno del piano, zona di indiscernibilità in cui queste due immagini non possono che darsi nel proprio rapporto di coalescenza. Un'immagine, cioè, che non può che darsi come unica, ma che presenta sempre due facce, appunto, tanto indiscernibili quanto irriducibili – poiché devono tendere al limite a confondersi, senza mai identificarsi.

³⁶¹ «Ma è questo circuito ristrettissimo dell'immagine attuale e della *sua* immagine virtuale che sostiene l'insieme e funziona da limite interno [...]. Ma è proprio il cerchio più piccolo che costituisce questo punto di indiscernibilità, cioè la coalescenza tra immagine attuale e immagine virtuale, l'immagine a due facce, attuale e virtuale insieme»; ivi, p. 82.

³⁶² «Ma cos'è questa immagine virtuale in coalescenza con l'attuale? Cos'è un'immagine reciproca? Bergson non ha mai smesso di porre il problema e di cercare la risposta nell'abisso del tempo»; ivi, p. 93.

³⁶³ «Potranno svilupparsi circuiti sempre più vasti, corrispondenti a strati sempre più profondi della realtà e a livelli sempre più interni della memoria o del pensiero. Ma è questo circuito ristrettissimo dell'immagine attuale e della *sua* immagine virtuale che sostiene l'insieme e funziona da limite interno»; ivi, p. 82.

Il presente e il passato coesistono ma non coincidono, sono in un rapporto di coalescenza e di continuo e vicendevole rimando, si formano contemporaneamente come sdoppiamento dell'uno nell'altro. Per questo Deleuze parla prima di un circuito di rispecchiamento, e poi, da un certo punto di vista, si corregge – le facce dello specchio, infatti, sono di norma identiche. Si appropria quindi di un'espressione di Félix Guattari – che ne *L'inconscio macchinico* parlava di un “cristallo di tempo”: il circuito più piccolo è l'immagine come limite interno tra due termini in coalescenza, un rispecchiamento in cui però l'una faccia non deve mai esaurirsi nell'altra – è l'immagine-cristallo³⁶⁴. Descrizione cristallina, immagine che non possiede alcun oggetto se non quello che descrive e crea contemporaneamente e continuamente.

Prima di soffermarci più specificamente, nel prossimo sottoparagrafo, sull'immagine-cristallo, facciamo una breve ricognizione di quanto esposto.

L'immagine-movimento è movimento normale, rapportato al proprio centro mediante legami senso-motori. Quando però l'azione diventa per qualche motivo impossibile, i legami con il proprio centro di riferimento si dissolvono: il movimento diviene aberrante, l'immagine-movimento è già immagine sensoriale pura. Queste non sono che le precondizioni che ci consentono di affacciarci su un'immagine-tempo, un'immagine che, al contrario dell'immagine-movimento, ci presenta il tempo in maniera diretta. Questa presentazione è possibile, dunque, nella misura in cui l'estirpazione dei legami permette un nuovo tipo di movimento, un'altra logica – un pensiero altro, che cioè non si basi su un riconoscimento di tipo automatico. Questo nuovo tipo di riconoscimento non consiste più nell'associazione orizzontale di immagini diverse sul medesimo piano, bensì su un “salto” rivolto al medesimo oggetto su piano diversi.

In questo caso, l'immagine attuale entra in rapporto con il virtuale, cioè con la coesistenza virtuale di tutti gli infiniti piani con i quali rapportarsi. L'immagine può a questo punto entrare in un circuito con immagini-ricordo, immagini-sogno – insomma, con tutta un'infinita gamma di immagini virtuali in grado poi di attualizzarsi. E questo processo non può che avvenire in virtù di un presupposto, cioè di un circuito che in questo impianto occupa il posto di limite interno, condizione essenziale per tutti gli altri. Infatti, solo in quanto ogni immagine presente è già in sé il proprio passato, cioè ogni immagine attuale si forma contemporaneamente alla

³⁶⁴ «L'immagine-cristallo, o la descrizione cristallina, ha effettivamente due facce che non si confondono [...]. Non esiste infatti virtuale che non diventi attuale in rapporto all'attuale, poiché l'attuale diventa virtuale all'interno di questo stesso rapporto: sono un dritto e un rovescio perfettamente reversibili»; ivi, pp. 82-83.

propria immagine virtuale, è possibile il “salto” da un piano ad un altro – il circuito più piccolo, l’attuale e il *suo* virtuale³⁶⁵.

È proprio in questo circuito più stretto, dunque, che trova il proprio fondamento l’intera ontologia del tempo bergsoniana: il presente si rispecchia nella sua immagine virtuale, cioè nel presente che è stato e contemporaneamente nel passato che continuerà ad essere. E questo rispecchiamento non è una semplice biforcazione – casomai, è l’atto stesso di biforcare. È infatti il tempo stesso che, attualizzandosi, sdoppia qualcosa che coesiste virtualmente: di nuovo, il presente come presente che passa e passato che è stato – l’attuale e il *suo* virtuale.

Per fugare ogni dubbio, cioè per evitare di intendere le due facce dell’immagine come coincidenti, Deleuze usa la figura del cristallo, e su questo torneremo. Ma la spiegazione è in realtà piuttosto evidente già dall’esempio riportato in precedenza.

La scena di *Quarto potere* cui ci siamo rivolti in precedenza è infatti già chiara. Nell’inquadratura descritta, la profondità di campo fa coesistere virtualmente – cioè prima che si attualizzino per quello che sono – tutti gli aspetti della vita del defunto Kane: la sua infanzia povera, l’abbandono dei genitori, la sua inaspettata ricchezza, la slitta alla quale ripenserà poco prima di spirare. Tutto il piano è già l’intero film, poiché il montaggio non deve più montare gli elementi, ma solo mostrarli – è divenuto mostraggio. E rispetto al presente, cioè al giornalista che deve indagare sulla vita del magnate ormai morto, questi non sono altro che piani diversi di una stessa immagine – l’immagine della vita di Kane, che si è già sdoppiata in un’altra immagine virtuale, ossia la slitta, che non si attualizzerà mai, poiché nessuno scoprirà che è proprio lei la Rosabella che è il canovaccio dell’intero film³⁶⁶.

L’intero *Quarto potere*, di fatto, non è che già di per sé un enorme cristallo. Il protagonista che deve ricostruire la vita di Kane è infatti impossibilitato a muoversi nel presente, ed anzi ogni suo movimento è subordinato a ciò che gli raccontano gli intervistati – nelle cui dichiarazioni, infatti, non fanno che presentarsi ricordi la cui veridicità non verrà mai provata. L’intero film non è che un grande cristallo in cui il presente deve continuamente sdoppiarsi per

³⁶⁵ «L’immagine deve dunque essere presente e passata, ancora presente e già passato, contemporaneamente, nello stesso tempo. Se non fosse già passata e presente al tempo stesso, il presente non passerebbe mai. Il passato non succede al presente che non è più, coesiste con il presente che è stato. Il presente è l’immagine attuale e il *proprio* passato contemporaneo, è l’immagine virtuale, l’immagine allo specchio»; ivi, p. 93.

³⁶⁶ Molto interessante far notare qui un punto che, purtroppo, non ci è possibile approfondire. Il significato della parola “Rosabella” non si svela a nessun personaggio, ma solo allo spettatore: allo stesso tempo, non sembra potersi propriamente dire che l’immagine si attualizzi del tutto, poiché lo spettatore stesso potrebbe adottare un peculiare punto di vista esterno al proprio essere spettatore, scoprendo dunque, paradossalmente, che nessuno scopre il vero significato del termine.

tentare di scovare nel passato il significato della parola “Rosabella”. E i ricordi suscitati non sono semplici flashback, bensì, come le chiama Deleuze, «falde di passato» – le quali, pur mostrandosi in successione, coesistono virtualmente nell’intera vita del magnate appena deceduto³⁶⁷.

L’immagine-cristallo può manifestarsi secondo le due facce di cui è composta – Deleuze parla di falde di passato come anche di «punte di presente»³⁶⁸. Ciò che però interessa ai fini del nostro elaborato è in cosa effettivamente consista questa immagine-cristallo, e che relazione vi intrattenga il tempo. Rivolghiamoci dunque ad una sua analisi più specifica, proseguendo nel commento deleuziano.

3.3 *L’immagine-cristallo: l’attuale e il suo virtuale*

L’immagine-cristallo è il circuito più stretto, condizione per qualunque altro circuito, limite interno dell’intero piano virtuale. Essa è l’immagine del continuo scambio tra attuale e virtuale, la cui indiscernibilità consiste non in una separazione, quanto più in una profonda indeterminazione in cui l’uno si confonde nell’altro senza perciò sovrapporsi³⁶⁹. E questo, come abbiamo visto, è possibile nella misura in cui l’attuale è tale in quanto è già il suo virtuale – ossia, il presente è tale solo in virtù del passato che è stato e che sempre sarà. Il cristallo è l’immagine che presenta il tempo direttamente, cioè è immagine-tempo e contemporaneamente condizione essenziale per qualunque altra immagine-tempo – per qualunque altra immagine che si affacci sul tempo, come le già citate immagini-ricordo o immagini-sogno.

Come visto, il cristallo ha due facce reversibili, unite ma distinte, le quali costituiscono già in sé due movimenti, l’uno come presente che sfugge, l’altro come passato che è stato – coesistenza virtuale di punte di presente e falde di passato. Dunque, è proprio il cristallo a costituire il fondamento di ogni altra immagine-tempo; anzi, lo stesso cristallo ha la sua varietà di aspetti e strati. Il cinema, in questo senso, non può che aiutarci.

³⁶⁷ «La prima volta poi che apparve nel cinema un’immagine-tempo diretta non fu sotto gli aspetti del presente (anche implicato), ma al contrario sotto la forma di falde di passato, con *Quarto potere* di Welles. Qui, il tempo usciva dai suoi cardini, capovolgeva il rapporto di dipendenza dal movimento, la temporalità si mostrava per sé stessa e per la prima volta, ma sotto forma di una coesistenza di grandi regioni da esplorare»; ivi, p. 123.

³⁶⁸ «Dall’affetto al tempo: si scopre un tempo interno all’avvenimento, fatto della simultaneità di questi tre presenti implicati, di queste punte di presente deattualizzate. È la possibilità di trattare il mondo, la vita o semplicemente una vita, un episodio, come un unico e medesimo avvenimento, che fonda l’implicazione dei presenti»; ivi, p. 118.

³⁶⁹ «Attuale e virtuale attuano un continuo scambio, cosicché i due momenti, sebbene distinti, non sono discernibili, poiché trovano la loro esistenza e definizione soltanto nel reciproco presupporli, nell’essere relativi l’uno all’altro: una virtualità è tale solo in rapporto, in opposizione all’attualità di cui si costituisce come virtuale, e viceversa»; Angelucci, *Deleuze e i concetti del cinema*, p. 26.

A mettere in scena dei cristalli, delle immagini come quelle di Welles, in cui il mostraggio evidenzia la coesistenza di attuale e virtuale, sono in tanti – Deleuze nomina i film di Fellini e di Jean Renoir, ma anche di Max Ophüls e Luchino Visconti, solo per citarne alcuni. Eppure, credo che nessun esempio possa svelarci l'essenza del cristallo così chiaramente come quello tratto da *Europa '51* di Roberto Rossellini – un esempio che Deleuze si porta dietro per tutto il resto dell'opera, e anche nelle successive interviste³⁷⁰.

Ingrid Bergman interpreta qui la moglie di un ricco imprenditore, la cui tranquilla vita borghese viene stravolta dall'improvvisa morte del figlio; distrutta dal lutto, la donna vaga per i quartieri degradati di Roma su consiglio di un cugino comunista, alla disperata ricerca di risposte al proprio senso di colpa. Proprio in questo frangente si colloca l'episodio più volte citato da Deleuze. La Bergman si ritrova all'interno del grande cementificio di Primavalle, e dedica qualche minuto ad osservare silenziosamente macchine e operai alle prese con il lavoro. Una volta tornata a casa, sconvolta, comincia per la prima volta ad incrinarsi in maniera seria il rapporto con il marito, il quale, al termine del film, la farà rinchiudere in una casa di cura.

Soffermiamoci sull'episodio della fabbrica. La protagonista, ricca e annoiata, è frastornata dalla visione del cementificio, ma rimane in silenzio: nel suo esempio, Deleuze le fa dire «ho creduto di vedere dei condannati...». Probabilmente, egli vede il film doppiato in lingua francese, ma anche avendo sotto gli occhi l'edizione italiana non potremmo essere sicuri se la Bergman dica effettivamente così – ella recita in inglese, ed è per questo doppiata perfino nel film originale. Ma, al di là della precisione della battuta, il concetto di fondo è molto chiaro.

Dopo aver osservato il funzionamento del cementificio, la protagonista afferma di aver visto dei condannati. E questo fatto non ha alcuna connotazione ideologica, anzi, va oltre l'ideologia stessa. Poco dopo, in un colloquio con il cugino, la Bergman lo dirà esplicitamente: non importa se si lavora bene o male, è il lavoro stesso ad essere una condanna. Mentre la protagonista guarda la fabbrica guarda una prigione; eppure, ella non paragona la fabbrica ad una prigione, né, osservando il lavoro degli operai, si ricorda del lavoro dei condannati. Il punto è proprio questo: gli operai sono già essi stessi i condannati³⁷¹.

³⁷⁰ «O la borghese di *Europa '51* davanti alla fabbrica: «Mi sembrava di vedere dei condannati...». Credo che sia questa la grande invenzione del neorealismo: non si crede più abbastanza alla possibilità di agire sulle situazioni o di reagire alle situazioni, e tuttavia non si è affatto passivi, si percepisce e si scopre qualcosa di intollerabile, di insopportabile, persino nella vita più quotidiana»; Deleuze, *Pourparler*, p. 74.

³⁷¹ «La protagonista di *Europa '51* vede certi tratti della fabbrica e crede di vedere dei condannati: «ho creduto di vedere dei condannati...» (Si noterà che non evoca un semplice ricordo, la fabbrica non le ricorda una prigione, l'eroina richiama una visione mentale, quasi un'allucinazione). Avrebbe potuto cogliere altri tratti e avere un'altra

La fabbrica non è come una prigione, ma è essa stessa una prigione. Quando la protagonista guarda la fabbrica vede una prigione: di fronte ad un'immagine sensoriale pura – in cui la luce del sole proveniente dalle finestre acceca, e in cui i rulli con cui si stampano i manifesti assordiscono –, il personaggio ha l'immagine mentale di una prigione, e questo è possibile perché, in quel momento, il cementificio e la prigione sono indiscernibili, l'uno è già l'altra e viceversa. Gli operai sono già i condannati.

Rossellini mette qui in scena un'immagine-cristallo chiarissima, in cui all'immagine attuale della fabbrica si lega l'immagine virtuale della prigione. Ma, se vogliamo, l'intero film si presta ad essere interpretato esattamente come il passaggio da un'immagine-movimento ad un'immagine-tempo. La donna è ricca, ha una bella casa, un marito che la ama e un figlio che la cerca – una situazione quotidiana, codificata. Quando però accade qualcosa di straziante, e cioè l'inaspettata morte del bambino, ogni codice viene meno – la casa è più fredda, il marito più distaccato. La donna non sa più come reagire, è immobile nel suo dolore: ci troviamo qui davanti all'estirpazione dei legami senso-motori, in virtù della quale l'immagine movimento diviene acentrata, e il movimento aberrante.

Ed è infatti un movimento aberrante quello che conduce la donna nella periferia romana, movimento cui è estranea anche lei – un movimento che sembra non appartenerele. La mancanza di risposte davanti al lutto, a qualcosa di troppo doloroso, le impedisce qualunque reazione e la obbliga al silenzio: il suo è un girovagare oscillante, allucinato. La stessa visione della fabbrica sembra un'allucinazione, ma non è così: l'immagine sensoriale pura è divenuta immagine-tempo nel momento in cui un riconoscimento attento, non automatico, l'ha fatta entrare in un circuito con la propria immagine virtuale – l'immagine della prigione, immagine che non si vede ma che non si può non sentire. L'immagine virtuale della prigione, potremmo dire, si è cristallizzata nell'immagine attuale della fabbrica e viceversa: prigione e fabbrica, fabbrica e prigione, il circuito più stretto le ha già rese indiscernibili.

Ma il cristallo può avere anche altri aspetti – il marito, ad esempio, vi vede il cominciamento di un crollo psico-fisico, oltre che la fine del proprio matrimonio. È in questa scena che la donna vede incrinarsi per la prima volta il rapporto con lui e con i suoi amici borghesi, incapaci di comprendere le sue ragioni – lei stessa, in un certo senso, ne è incapace. Non è un caso che il

visione: l'entrata degli operai, il fischio della sirena, ho creduto di vedere dei condannati sopravvissuti correre verso bui rifugi...»; Deleuze, *L'immagine-tempo*, pp. 55-56.

film finisca con il suo internamento in una clinica psichiatrica – cosa c'è di più aberrante, di più anormale di questo?

L'immagine-cristallo non è tutto il film, ma è il Tutto del film – è il momento in cui, in un certo senso, il film inizia a finire, in cui, paradossalmente, la protagonista sembra accorgersi della propria impossibilità di un movimento normale e della possibilità di accogliere un movimento aberrante. La fabbrica-prigione non è *Europa '51*, ma *Europa '51* sembra quasi darsi nella scena della fabbrica-prigione: mai esempio è stato, credo, più chiarificatore.

Il cristallo non è il tempo, ma è il circuito più stretto, circuito senza il quale nessuno degli altri circuiti potrebbe darsi³⁷². Il cristallo non è il tempo, ma è ciò senza il quale ogni tempo non potrebbe nemmeno darsi – ne è, in un certo senso, l'essenza. Il tempo è un continuo sdoppiamento, poiché ogni presente è tale in quanto è già passato, e il passato si forma contemporaneamente al presente che esso è stato: il tempo, nel suo svolgersi, si cristallizza – anzi, lo stesso svolgersi del tempo non è altro che un'operazione di cristallizzazione³⁷³.

Bergson aveva rintracciato la fondazione del tempo nella coesistenza virtuale di passato e presente – nel presente come passato infinitamente contratto. Deleuze si spinge un po' più in là, perché Bergson non parla di cristalli³⁷⁴. Il cristallo è un'immagine attuale-virtuale immediata, circuito strettissimo di incessante rimando dell'una all'altra: l'attuale è tale in quanto è già in sé riflesso nel *proprio* virtuale – il cristallo è virtualità pura, sempre attuante e mai attualizzata³⁷⁵. Una profonda ed inscalfibile corrispondenza, dunque, che non si esaurisce mai in una semplice identificazione.

³⁷² «Ma se domandiamo dove la coscienza va a cercare queste immagini-ricordo, queste immagini-sogno o fantasticherie che evoca secondo i propri stati, siamo ricondotti alle pure immagini virtuali di cui queste sono soltanto modi o gradi di attualizzazione [...]. I circuiti più o meno larghi e sempre relativi, tra presente e passato, rinviano da una parte a un piccolo circuito interno tra un presente e il proprio passato, tra un'immagine attuale e la propria immagine virtuale; dall'altra, a circuiti anch'essi virtuali sempre più profondi, che ogni volta mobilitano tutto il passato, ma nei quali i circuiti relativi si immergono o affondano per prendere forma attualmente e riportare il loro provvisorio raccolto»; ivi, p. 95.

³⁷³ «Ciò che costituisce l'immagine-cristallo è l'operazione fondamentale del tempo: dato che il passato non si forma dopo il presente che esso è stato, ma contemporaneamente, il tempo deve in ogni istante sdoppiarsi in presente e passato [...]. Il tempo deve scindersi mentre si pone o si svolge: si scinde in due getti asimmetrici uno dei quali fa passare tutto il presente e l'altro conserva tutto il passato. Il tempo consiste in questa scissione, ed è essa, è esso che si *vede nel cristallo*. L'immagine-cristallo non era il tempo, ma nel cristallo si vede il tempo»; ivi, p. 96.

³⁷⁴ «Si ricorderà che Bergson non parla di cristallo: le sole immagini che richiama sono ottiche, acustiche o magnetiche»; ivi, p. 93

³⁷⁵ «Pura virtualità, essa non deve attualizzarsi, poiché è strettamente correlativa all'immagine attuale con la quale forma il circuito più piccolo, che serve da base o da punta a tutti gli altri. Essa è l'immagine virtuale che corrisponde a tale immagine attuale, invece di attualizzarsi, di doversi attualizzare in un'altra immagine attuale. È un circuito attuale-virtuale sul posto, e non un'attualizzazione del virtuale in funzione di un attuale in spostamento. È un'immagine-cristallo e non un'immagine organica»; ivi, p. 94.

La scena del dialogo tra gli adulti con il piccolo Kane che gioca nella neve presenta in maniera diretta l'intero *Quarto potere*, la sequenza della fabbrica-prigione incarna tutto il senso di *Europa '51* – il cristallo, allo stesso modo, presenta direttamente, incarna il tempo. Eppure, nessuno dei due episodi esaurisce del tutto il film. Il cristallo è l'operazione di riflessione, di biforcazione del tempo – è di fatto il suo processo di differenziazione, che però, come tale, non lo esaurisce.

Nel cristallo si vede il tempo, ma non è esso stesso il tempo – Deleuze è chiarissimo. Il cristallo è la fondazione del tempo che con il tempo non si identifica. Il circuito attuale-virtuale manifesta il processo di eterna differenziazione della virtualità pura, ma il tempo non è questo stesso circuito. Il tempo, continua Deleuze, si manifesta nel cristallo, e lo fa come uno zampillio. Ma lo zampillio stesso è movimento aberrante, privo di centro, come un liquido che tenti di fuoriuscire da una fessura in un contenitore in cui è tenuto sotto pressione – non si può sapere con esattezza né con quanta forza il getto uscirà, né in quale direzione si dirigerà. Il cristallo è proprio questo: una piccola fessura nell'eterno differenziarsi del tempo non-cronologico, in cui quest'ultimo si fonda per permettere che il presente stesso, in quanto già sdoppiato nel proprio passato, esista. Il cristallo, insomma, è l'operazione fondamentale del tempo nel senso che è il processo di *costituzione della temporalità*.

Per Bergson, tutto è immagine, e ciò significa che avere una percezione vuol dire avere un'immagine-percezione, e che tale immagine-percezione si prolunga in un'immagine-azione secondo lo schema che abbiamo descritto in precedenza. Ma il riconoscimento automatico non è il solo riconoscimento possibile, allo stesso modo in cui noi non siamo capaci solamente di percezioni o azioni. Nel momento in cui ho un sogno, ovvero un'immagine-sogno, entra infatti in scena un altro tipo di riconoscimento – quello che Deleuze definisce riconoscimento attento.

Tale riconoscimento riposa la propria condizione di possibilità nel fatto che siamo in grado di compiere un “salto”, cioè di passare dal piano attuale ad un piano, per così dire, inattuale – cioè il piano della virtualità pura, né possibile né irrealizzabile. E siamo in grado di compiere questo “salto” in quanto il piano virtuale coesiste con il piano attuale, cioè il passato coesiste virtualmente con il presente. Anzi, dobbiamo spingerci ancora più in là: tutto il passato coesiste con il presente perché ogni passato coesiste con il presente che è stato.

Questo è il circuito più piccolo, l'attuale e il suo virtuale: l'immagine-cristallo è la cristallizzazione del tempo in immagine – il processo di costituzione della temporalità come

differenziazione in un cristallo, immagine le cui due facce indiscernibili si trovano in un perpetuo e reciproco scambio pur senza identificarsi.

La fabbrica-prigione è un cristallo di tempo, immagine in cui il tempo si costituisce come differenziazione tra due momenti che si rimandano continuamente l'un l'altro pur non sovrapponendosi: la fabbrica è già prigione, ad essere guardata non è l'immagine della fabbrica in quanto tale, bensì la fabbrica in quanto immagine cristallina che presenta l'indiscernibilità tra ciò che viene osservato e ciò che viene pensato. Dobbiamo spendere qualche altra parola in proposito.

Il cristallo è infatti il circuito minimo per ogni altra varietà di immagine-tempo. La protagonista di *Europa '51* non sta sognando o ricordando una prigione, ma il lavoro è già una condanna. Il suo è un pensiero, poiché sta pensando alla prigione, ma non un pensiero automatico, associativo – nessuna logica di riconoscimento abituale, poiché non c'è nessun paragone tra la fabbrica e la prigione. La fabbrica è già prigione perché la prigione è la sua immagine virtuale, sorta nello stesso momento di quella attuale alla quale rimanda. La visione della fabbrica implica da sé il pensiero della prigione poiché tra le due immagini sussiste un circuito di rimando strettissimo – nell'immagine attuale della fabbrica si è già cristallizzata l'immagine virtuale della prigione.

È proprio in questo senso, dunque, che il cristallo è il circuito minimo, limite interno di tutti gli altri infiniti circuiti: il cristallo è il limite poiché è la soglia del piano della pura virtualità, condizione per la quale è possibile “saltare” su tutti i circuiti del piano. Nel cristallo si costituisce la temporalità, ma esso è condizione essenziale di ogni pensiero – un pensiero altro, che sorga ancora una volta all'interno di qualcosa di codificato per decostruirlo dall'interno. Deleuze, in sostanza, sta radicalizzando le intuizioni bergsoniane: l'ontologia del tempo non è certo un'operazione di soggettivizzazione del tempo, quanto piuttosto un processo di temporalizzazione della soggettività stessa – di una soggettività, in questo senso, impersonale, virtuale, e quindi essenzialmente temporale³⁷⁶.

Pur nella brevità e nella limitatezza che questa sede impone, abbiamo dunque cercato di mostrare come il processo di costituzione della temporalità assuma un ruolo fondamentale nell'intero pensiero deleuziano, e come questo ruolo possa essere assunto grazie al ricorso ad uno specifico tipo di immagine. Quest'immagine è il cristallo, espressione del processo di

³⁷⁶ «Spesso il bergsonismo è stato ridotto all'idea che la durata sarebbe soggettiva e costituirebbe la nostra vita interiore [...]: la sola soggettività è il tempo, il tempo non-cronologico colto nella sua fondazione, e siamo noi a essere interni al tempo, non viceversa»; ivi, p. 97.

differenziazione del tempo in una temporalità soggettivizzata ma impersonale, punto di indiscernibilità tra l'attuale e il suo virtuale – cioè, soglia del piano della pura virtualità, condizione di ogni pensiero non meccanico, caratterizzato da un movimento sciolto da ogni centratura, e proprio per questo aberrante.

Di nuovo, immagine, movimento e temporalità – concetti fondamentali, grazie ai quali siamo riusciti a delimitare un inaspettato terreno comune nel quale tentare di operare un confronto ardito. Un confronto complesso e problematico, ma, credo, non così forzato alla luce di quanto finora esposto – e di questi guadagni tireremo le somme nelle conclusioni. Mi riservo ora di fare solamente un ultimo appunto, riguardante ovviamente il cinema.

È infatti proprio grazie al cinema che siamo riusciti a comprendere bene in che modo intendere l'immagine-movimento di Bergson, e come ritrovarvi la possibilità di un'immagine-tempo. Allo stesso modo, terminare la trattazione del pensiero cinematografico in questo modo ce ne farebbe perdere l'importanza fondamentale che lo stesso Deleuze gli attesta.

Il dittico sul cinema, come detto in precedenza, può essere inteso come la *summa* dell'intera opera deleuziana. Il cinema non ha infatti nella trattazione un ruolo meramente ancillare, né offre un semplice sostegno – o una fucina di esempi – con cui rafforzare l'impianto teoretico di Deleuze. Di fatto, è proprio quest'ultimo ad aver già fornito una confutazione a questa lettura.

Rendere la temporalità una soggettività virtuale, infatti, è il problema che Deleuze condivide con il cinema moderno, con il Neorealismo e Rossellini, con la *Nouvelle Vague* e Godard. Ma il cinema, in un certo senso, occupa un posto privilegiato rispetto alla filosofia: esso, infatti, è in grado di mostrare direttamente i propri concetti – le immagini cinematografiche sono già pensieri in sé. La soggettività virtuale è non la soggettivizzazione del tempo, bensì la temporalizzazione della soggettività – il fatto che la soggettività sia la temporalità stessa, poiché è in essa che riposa la condizione essenziale per tutti i pensieri. La soggettività non è il risultato del processo di differenziazione, ma è il processo stesso³⁷⁷. E questa soggettività impersonale, puramente virtuale in quanto in grado di creare relazioni di pensiero, era proprio ciò che aveva scoperto, pur in maniera embrionale, il genio di Hitchcock: la coscienza-cinepresa, la cifra del cinema moderno.

Non possiamo qui dilungarci ulteriormente sull'analisi deleuziana a riguardo, ma abbiamo ampiamente sottolineato, credo, come il cinema possa essere considerato pratica di pensiero

³⁷⁷ «Il soggetto non è dato prima o anteriormente al processo. Il soggetto è il processo stesso»; Ronchi, *Gilles Deleuze*, p. 98.

autonoma, creatrice di concetti specifici a sé stanti. La macchina da presa può compiere movimenti aberranti, cioè staccarsi dal punto di vista di un personaggio del piano e assumere la prospettiva del piano stesso – percezione diffusa, coscienza impersonale. La cinepresa crea relazioni tra elementi cui poi personaggi o spettatori si rivolgono – crea mostrando e mostra creando, in una descrizione pura che sfugge ad ogni attualizzazione poiché non si riduce mai ad un punto di vista piuttosto che ad un altro. La macchina da presa si svincola dallo sguardo e diviene tutti gli sguardi – potenza stessa del vedere: possiamo a questo punto comprendere bene in che senso «il cervello è lo schermo»³⁷⁸.

Circuito minimo di ogni soggettività, dunque, è il cristallo – un’immagine in sé nel senso bergsoniano, cui il cinema arriva ma che non solo il cinema può presentare. Proprio per questo ho scelto di aprire questo secondo capitolo con una citazione tratta dal mondo della letteratura.

Nel suo celebre *Lolita*, Vladimir Nabokov si cimenta nella scabrosa storia del professor Humbert Humbert e della sua morbosa passione per la dodicenne Dolores – la Lolita del titolo, ovviamente. Riassumere un romanzo così famoso in poche righe sarebbe fin troppo ingeneroso, ma la breve citazione riportata coglie un punto a mio avviso nevralgico per la nostra trattazione.

Il romanzo viene pubblicato tra molte diffidenze e avversità nel 1955, proprio a Parigi – il nostro riferimento potrebbe in questo senso apparire anacronistico. Eppure, credo che Nabokov riesca a centrare perfettamente cosa Deleuze, trent’anni dopo, avrebbe inteso con l’immagine-cristallo. Perché, d’altronde, Humbert Humbert descrive la vita della sfortunata dirimpettaia di Charlotte e Dolores Haze tramite una successione di immagini. Ma i sandali, i paesaggi lacustri e i problemi con l’alcol non sono altro che aspetti, strati diversi del medesimo cristallo: un’immagine in cui la vita della povera Jean Farlow non è altro che il riflesso cristallizzato del tumore che la ucciderà a soli trentatré anni.

³⁷⁸ Questo il titolo di una celebre intervista che Deleuze rilascia a *Cahiers du cinéma* nel febbraio 1986; Deleuze, *Due regimi di folli e altri scritti*, pp. 232-240.

Conclusioni

«Mi bastò guardarlo [...], anche se Les era già tornato a sedersi sul suo secchio;
col gelido candore del lago tutt'intorno a quella macchiolina che era un uomo,
l'unica traccia di una presenza umana in tutta la natura, come la croce di un
analfabeta su un foglio di carta. Ecco, se non tutta la storia, tutto il quadro.
Solo raramente, alla fine del nostro secolo, la vita offre una visione
così pura e pacifica come questa: un uomo solitario seduto sopra
un secchio, che attraverso quaranta centimetri di ghiaccio pesca
in un lago le cui acque si rinnovano continuamente
in cima a un'arcadica montagna dell'America»
P. Roth, *La macchia umana*³⁷⁹

1. Immagine, movimento, temporalità

Terminata l'esposizione principale dei temi fin qui affrontati, e consci della densità e della complessità della lettura, ci riserviamo in queste conclusioni di ricapitolare i guadagni occorsi e di dispiegarli, svolgendone gli snodi più problematici alla luce del confronto fra le prospettive teoretiche di Husserl e di Deleuze in merito al loro pensiero sull'immagine e sulla temporalità.

1.1 L'immagine del movimento, l'immagine-movimento

Questo sottoparagrafo, come emerge anche dal titolo, è esplicitamente rivolto a tirare le somme di quanto esposto nel primo capitolo dell'elaborato, ed in particolare a chiarificare il nodo concettuale per cui Bergson e Deleuze definiscono l'illusione del movimento come un'immagine del movimento – preferendo dunque eliminare il genitivo per sottolineare il piano di assoluta identità dell'immagine e del movimento. Andiamo però con ordine, e procediamo in primo luogo ad operare una breve sintesi del capitolo in esame.

Punto di partenza del nostro elaborato sono state le lezioni che nel semestre invernale 1904/05 Husserl dedica alla coscienza d'immagine, specifico vissuto nel quale si apprende un oggetto, appunto, in immagine. Ci siamo nello specifico soffermati sul fatto che essa venga definita come coscienza di un contrasto, cioè coscienza dello scarto che occorre fra quei suoi momenti – il *Bildding*, il *Bildobjekt* e il *Bildsujet* – che, per quanto irriducibili, garantiscono l'unitarietà della coscienza d'immagine stessa. Quest'ultima è infatti un vissuto composto da due atti parziali, l'uno di percezione – rivolto al *Bildding* in quanto cosa fisica –, l'altro di fantasia – riferito al *Bildobjekt* e al *Bildsujet*.

³⁷⁹ P. Roth, *La macchia umana*, Einaudi, Torino 2014, pp. 394-395.

Ci siamo quindi occupati in particolare di quest'ultimo vissuto in quanto caratterizzato da una doppia oggettualità, cioè da una costitutiva apertura per la quale è possibile focalizzarci su uno dei due momenti senza che l'altro, perciò, scompaia. Questa doppia oggettualità rimarca sostanzialmente la coesistenza di oggetto e soggetto-immagine, cioè una coappartenenza che non si risolve mai in un'identificazione: di fatto, l'apprensione dell'immagine è sempre apprensione non dei singoli momenti, bensì del loro indistricabile rapporto.

Per Husserl questo rapporto si configura come una rappresentazione per somiglianza, ma di questa tesi abbiamo svelato l'insostenibilità teoretica nella misura in cui la relazione di somiglianza presuppone già un contenuto esperito, e non può quindi costituire una condizione della sua percepibilità. Ci siamo a questo punto rivolti ad un'altra citazione husserliana, la quale ammette la possibilità che possano esistere altri modi di raffigurazione pur senza approfondirli. Intuizione fondamentale, che ci ha permesso di prendere in esame Ejzenštejn e le sue idee sul montaggio.

A partire da un confronto fra le loro concezioni del ritratto, siamo riusciti a scovare nei due autori dei non scontati punti di contatto. Se infatti Husserl vedeva nel ritratto un rapporto di riferimento di un oggetto rappresentante ad un soggetto rappresentato, il cineasta sovietico radicalizzava questa intuizione: nel ritratto non si ritrae una persona, ma della persona intesa si ritrae un determinato aspetto, quello che si vuole meglio veicolare mediante l'utilizzo degli strumenti e dei metodi propri della tecnica artistica in questione. Questo primo confronto non oppone certo i due autori affrontati, ma ne rivela piuttosto un punto comune fondamentale, sviluppato in maniera diversa a seconda delle differenti prospettive – puramente teoretica per Husserl, eminentemente tecnica e pratica per Ejzenštejn.

Anche per quest'ultimo, infatti, l'immagine si compone di propri momenti interni indissolubilmente intrecciati, che si manifestano dunque nel loro rapporto di costante e reciproco rimando. Questi momenti sono la rappresentazione – l'avvenimento preso nella sua tipicità – e l'immagine – il senso, l'idea che sottende quell'avvenimento e tutte le sue possibili declinazioni. E dietro questo rapporto c'è sempre un autore con il suo determinato atteggiamento, un artista che unisce i termini in una generalizzazione, cioè un processo di carattere metaforico mediante il quale egli può mettere in scena emozioni, concetti, idee – insomma, tutto ciò che di un avvenimento sembra irrepresentabile, e che invece, una volta colto nella sua essenza, può essere incorporato in una rappresentazione che ne veicoli più adeguatamente il senso. Un senso che si dà, appunto, in un'immagine.

Questa generalizzazione, continua Ejzenštejn, non è altro che un rapporto di montaggio, cioè un legame che è espressione di un fenomeno originario che egli, allo stesso modo, definisce Montaggio. Tale fenomeno è la possibilità della nostra coscienza di creare il movimento a partire da due momenti di per sé immobili, eppure tutt'altro che statici – anzi, la tecnica di montaggio permette proprio di unificare due momenti irriducibili in una coesistenza che ne esprima meglio il rapporto, sprigionandone cioè l'intrinseca dinamicità.

Siamo di fronte al grande guadagno di questo capitolo, cioè al fatto che la coscienza possa creare il movimento a partire da due momenti immobili non fantasticando o semplicemente immaginando. I momenti sono immobili perché non sono in movimento, ma sono essi stessi il proprio movimento: portano con sé il movimento con il quale appaiono, ospitano sempre in sé il processo del proprio farsi. E questo trascende inevitabilmente la questione estetica cui Ejzenštejn si rivolge in prima battuta, poiché quando egli parla di un'immagine del movimento non sta dicendo che ci creiamo un'immagine del movimento a partire da qualcosa che in movimento non è. Piuttosto, egli evidenzia come l'immagine, in quanto composta da momenti intrinseci, sia già da sé il proprio stesso movimento. Anche il cinema vi attinge, ma la questione estetica è già superata: questo fenomeno si radica nell'essenza stessa della coscienza.

La breve esposizione del pensiero ejzenštejniano è stata particolarmente fruttuosa per il nostro confronto con Husserl. Anche nella coscienza d'immagine, infatti, si scovano dei momenti altrettanto intrecciati: il rapporto tra i momenti dell'immagine, tra il *Bildobjekt* e il *Bildsujet*, è infatti una doppia oggettualità come incessante rimando dell'uno all'altro, per cui l'uno può essere inteso senza che l'altro scompaia del tutto. E questo è possibile perché l'uno è appreso nell'altro e viceversa. Credo che, in sostanza, Husserl e Ejzenštejn parlino della stessa cosa: i momenti dell'immagine stanno in un rapporto di movimento, in cui il primo momento può riferirsi al secondo, e in cui il secondo può darsi nel primo, poiché ad essere appreso nel vissuto è il loro incessante movimento di scambio, e non uno solo dei due termini. Non siamo così lontani dal piano deleuziano di assoluta identità dell'immagine-movimento, seppur su una linea metodologica e teoretica decisamente opposta.

Deleuze ha infatti un'idea dell'immagine non così dissimile: quest'ultima incarna certo la possibilità del pensiero di accartocciarsi su sé stesso, fossilizzandosi in un non-pensiero statico e dogmatico – l'Immagine del pensiero denunciata in *Differenza e ripetizione* –, ma essa può anche costituire il tentativo di decostruire il non-pensiero dall'interno, attraverso un pensiero altro. Questa è proprio l'operazione di Francis Bacon, i cui quadri non facevano altro che

mettere in scena questo tentativo della Figura di divenire-Immagine, l'operazione mediante la quale poter rappresentare l'irrappresentabile, cioè mettere in forma la fuga dalla forma stessa – il movimento deformemente deforme, sempre in atto e mai concluso. Ma questo è anche il nucleo fondamentale dell'intera operazione deleuziana sul cinema, nella quale l'immagine cinematografica è il concetto specifico con il quale il cinema stesso pensa in quanto pratica di pensiero autonoma.

L'immagine-movimento prende certo le mosse dalle tesi bergsoniane sul movimento, ma è molto di più, poiché il piano di assoluta identità dell'immagine e del movimento viene rinvenuto da Deleuze proprio nell'immagine cinematografica. Quest'ultima non si esaurisce infatti nei singoli fotogrammi, ma costituisce un'immagine intermedia che può sorgere solo una volta che quei fotogrammi vengano proiettati ad alta velocità. In tal senso, l'immagine cinematografica è movimento poiché nel movimento si crea e come movimento si manifesta – poiché essa non sarebbe visibile se non fosse proiettata, cioè se non si desse già come movimento.

Arriviamo quindi al nucleo dell'argomentazione deleuziana. L'immagine-movimento è un'immagine cui il movimento appartiene essenzialmente – essa, cioè, incarna il piano di pura immanenza. L'immagine è già movimento e il movimento è già immagine – è solo una questione di nomi. Siamo infatti in grado di definire i movimenti come immagini solo nel momento in cui il perpetuo movimento incontra un centro cui riferirsi, sul quale rifrangersi e nel quale determinarsi: è solo in questo senso, afferma Deleuze, che possiamo chiamare immagini i movimenti già occorsi.

Questo tipo di approccio non potrebbe essere più diverso da quello di Husserl, i cui intenti sono rivolti alla chiarificazione dei vissuti coscienziali: l'indagine della coscienza d'immagine, dunque, è da intendersi in senso puramente epistemologico – cosa apprendiamo quando guardiamo un'immagine? Al contrario, Deleuze riprende il tentativo bergsoniano di superare il dualismo che ha da sempre caratterizzato la metafisica occidentale – quello tra l'approccio idealistico e quello realistico –, e lo fa cercando di scovare il piano d'immanenza proprio nell'immagine-movimento. Una volta delimitati gli impianti speculativi dei due autori, di fatto radicalmente opposti, possiamo dunque occuparci di segnalare alcuni snodi che, in riferimento al tema dell'immagine, credo non si debbano sottovalutare.

L'immagine husserliana è costituita infatti da momenti intrinseci, cioè è già in sé movimento e come movimento viene appresa, poiché la coscienza d'immagine è apprensione del rapporto tra i momenti. Il che significa, cioè, che questo movimento di rimando dell'un momento

all'altro è in realtà sempre in corso, poiché nell'apprensione ci si può riferire sia al *Bildobjekt* che al *Bildsujet* senza che l'uno scompaia mentre ci si sofferma sull'altro e viceversa.

Eppure, nell'unico confronto diretto con l'impianto fenomenologico husserliano all'interno de *L'immagine-movimento*, Deleuze è molto chiaro: Husserl non si occupa di cinema³⁸⁰. Husserl, effettivamente, non tratta mai esplicitamente del cinema – una sorta di mancanza che altri fenomenologi, come Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty, proveranno a colmare. Eppure, quest'affermazione non è del tutto esatta.

Nelle lezioni sulla coscienza d'immagine Husserl fa infatti un pur minimo riferimento al «cinematografo» nella misura in cui anche nel caso di un'immagine in movimento l'unità dei momenti, e quindi del vissuto stesso, è conservata³⁸¹. Egli certamente non se ne occupa in senso stretto – lo paragona addirittura allo stroboscopio –, ma è anche vero che questa citazione fa parte di un'aggiunta datata 2 ottobre 1898: alla pari di Bergson, Husserl non aveva ancora scoperto tutte le potenzialità del mezzo cinematografico.

Eppure, al di là di un approccio puramente filologico, l'interpretazione condotta nel primo capitolo ha svelato come in realtà Husserl abbia già ben presente che l'immagine è composta di momenti, e, pur senza approfondire la portata di questa intuizione, che il rimando tra tali momenti è un rapporto indissolubilmente intrecciato, in cui l'uno non può essere appreso se non nella sua coesistenza con l'altro. L'integrazione con il pensiero ejzenštejniano, in questo senso, si è rivelata fondamentale.

Husserl non fa riferimento al cinema, certo; ma se il cinema sorge a partire dal fenomeno originario descritto da Ejzenštejn – cioè la possibilità della coscienza di creare il movimento a partire da due momenti immobili –, allora Husserl, pur in maniera indiretta, ne parla: in un certo senso, e forzandone i termini, nella scoperta dei momenti interni all'immagine e nel loro rapporto di reciproco rimando nella doppia oggettualità, potremmo rinvenire i germi proprio di quel fenomeno originario, di quel principio costitutivo che Ejzenštejn definisce Montaggio.

Quest'ultimo, come detto, parla di estetica – cinematografica, pittorica, letteraria. Ma il principio cui perviene riposa in realtà nell'essenza stessa della coscienza e nella sua possibilità

³⁸⁰ «Quanto a Husserl, per quello che ne sappiamo, non fa assolutamente riferimento al cinema»; Deleuze, *L'immagine-movimento*, p. 75

³⁸¹ «Und wenn das Bild ein bewegliches ist, wie etwa im Stroboskop, im Kinematographen, so wird doch die Einheit des präsentativen und dem entsprechend des repräsentativen Zusammenhangs [...] gewahrt»; *Hua* XXIII, p. 61 [73-74].

di cogliere la realtà³⁸². Egli parla di un'immagine del movimento, eppure, alla luce di quanto esposto, non mi sembra che quest'ultima possa essere assimilata all'illusione cui fanno invece riferimento Bergson e Deleuze.

È infatti vero che a comporre un'immagine si perviene grazie all'utilizzo della tecnica di montaggio, ma, allo stesso tempo, nel momento in cui tale tecnica riposa su un principio costitutivo della coscienza, non credo sia così forzato affermare che, se ogni immagine in quanto tale è composta da momenti intrinseci che si rimandano reciprocamente, allora ogni fenomeno appreso in immagine vede già all'opera un certo tipo di montaggio.

Allo stesso modo, nel momento in cui l'immagine si presenta come l'apprensione del rapporto di coesistenza tra i suoi momenti – il *Bildobjekt* e il *Bildsujet* –, allora essa è apprensione di movimento, ossia: ogni apprensione in immagine è apprensione del movimento interno ai suoi momenti. Anche per Husserl, cioè, ogni immagine è *immagine del movimento*. E lo è in un senso del tutto differente da quello illusorio con cui la intendevano Bergson e Deleuze.

Il genitivo in questione può certo essere inteso come un genitivo oggettivo – poiché ogni immagine si dà come movimento, cioè come processo del proprio farsi, incessante scambio fra i suoi momenti. Ma nel momento in cui ogni immagine presenta dei momenti che si rimandano continuamente e reciprocamente, allora ogni immagine è già in sé movimento. Husserl, in questo senso, partecipa pienamente della prospettiva di Ejzenštejn, e allo stesso modo quest'ultimo non sembra così distante dall'approccio husserliano a questo tema: l'immagine del movimento è l'immagine che si dà costitutivamente come movimento che occorre tra i propri momenti.

Questo, ovviamente, ci spinge verso il prossimo sottoparagrafo: se infatti ogni immagine è in sé movimento, allora ogni immagine ha una sua temporalità. Una temporalità frutto della sua fruizione percettiva, certo, ma anche una temporalità intrinseca all'immagine stessa, essenzialmente appartenente ai suoi momenti: ciò cui Deleuze si riferisce come il tempo in quanto variabile del movimento.

È in questo senso importante sottolineare come, pur nei loro differenti approcci, si possa rinvenire una prima, sottile analogia tra la trattazione della coscienza d'immagine husserliana

³⁸² «Da questo punto di vista è rilevante il fatto che il *principio del cinema* non è altro che una riproduzione in termini di pellicola, metraggio, inquadratura e ritmo di proiezione, di un processo indispensabile e profondamente originario che caratterizza in generale la coscienza fin dai suoi primi passi nell'assimilazione della realtà»; Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, p. 144.

e l'analisi dell'immagine cinematografica deleuziana. Dove infatti la prima, grazie all'intercessione di Ejzenštejn, si è svelata come l'immagine del movimento, cioè l'immagine del movimento che occorre fra i suoi momenti costitutivi, la seconda è l'immagine-movimento come espressione del piano di assoluta identità tra l'immagine e il movimento.

L'immagine del movimento husserliana e ejzenštejniana non è un'illusione: ogni immagine è infatti già in sé movimento, in quanto apprendendo un'immagine se ne apprende l'intrinseco movimento. Negli intenti husserliani – e anche ejzenštejniani, se si pensa che egli cita anche la scienza eidetica³⁸³ – l'immagine del movimento è già immagine-movimento, un'immagine cui appartiene essenzialmente il movimento che in essa si apprende.

Dispiegando quindi il reciproco rimando dell'approccio husserliano e ejzenštejniano, e provando a radicalizzarne le intuizioni, potremmo spingerci fino a dire che, nel momento in cui il rapporto tra i momenti dell'immagine riposa sul fenomeno originario con cui la coscienza apprende la realtà, questi stessi momenti sono in grado di offrirci un'ultima ridefinizione del loro rapporto. Se infatti il contrasto che tra essi occorre manifesta il fatto che nell'oggetto artefatto si apprende inevitabilmente uno scorcio del soggetto inteso, e non il soggetto referente esterno, allora in qualche modo è questo stesso scarto – rapporto di movimento – a *creare* ciò che nei momenti può essere appreso. Lo scarto, essenza fenomenologica della coscienza d'immagine e possibilità di operarvi, crea lo scorcio del soggetto-immagine che intendiamo perché vi si riferisce nell'artefatto, e allo stesso tempo crea l'artefatto che appare poiché ad esso ci riferiamo sempre in relazione allo scorcio del soggetto inteso.

Se infatti ogni immagine è già il movimento che occorre tra i propri momenti, e come tale rapporto di movimento si manifesta, ogni immagine è già, in un certo senso, costitutivamente montata: ma questo non significa che ogni immagine crea ciò che in essa viene intesa? Se ciò che viene appreso nell'immagine è direttamente creato dal rapporto di movimento, non potremmo affermare che è lo scarto stesso ad accogliere in sé tutto ciò che nell'immagine può essere inteso? E, spingendoci ancora un po' oltre, non potremmo a questo punto riportare l'immagine come scarto ad una *potenza genetica*, potenza creatrice di tutto ciò che in essa può manifestarsi, allo stesso modo in cui lo era l'immagine nel dittico deleuziano sul cinema?

Ovviamente, Husserl e Deleuze operano su piani e approcci totalmente differenti, per cui un confronto più approfondito rimane pressoché impossibile; eppure, credo che i punti di contatto rilevati in questa analisi non debbano passare inosservati. L'immagine è immagine-movimento,

³⁸³ «Mi riferisco alla cosiddetta eidetica»; *ivi*, p. 144.

e in quanto tale essa crea ciò che vi si intende: se per uno lo è come presentificazione in senso esclusivamente epistemologico, per l'altro lo è, mantenendo il parallelo con Bergson, in un'ottica squisitamente ontologica. Le somiglianze, proprio per questa radicale ed incolmabile differenza di prospettive, si fermano ovviamente qui – almeno per quanto riguarda l'immagine. Proviamo ora infatti a rivolgerci al secondo capitolo, e a come entrambi i pensatori concepiscano il problema della temporalità.

1.2 Costituire la temporalità, cristallizzare il tempo

Come già dichiarato, dunque, anche il secondo capitolo si è snodato lungo le due differenti declinazioni che gli autori offrono del medesimo problema. Prima di dispiegarne i guadagni, procediamo quindi ad una breve sintesi di quanto esposto.

Pur dovendo rendere conto dei profondi problemi filologici e concettuali che le *Lezioni* sulla coscienza interna del tempo portano inevitabilmente con sé, ci siamo rivolti ad un'ostensione descrittiva delle più brillanti intuizioni husserliane qui presentate. Innanzitutto, abbiamo cercato di inquadrare la questione illuminandone il metodo – la messa fuori causa del tempo obbiettivo – e lo scopo – ricercare l'origine della temporalità sul piano coscienziale. Prendendo le mosse dalla teoria delle associazioni originarie di Brentano, ma centrandone – a suo dire – ben più efficacemente i profitti, Husserl scova il terreno adatto a fondare le proprie indagini nei caratteri d'atto – cioè, nella necessità che la temporalità dell'oggetto temporale possa costituirsi sul piano coscienziale nella misura in cui l'atto con cui la si apprende sia a sua volta temporale.

Lo abbiamo detto più volte, e vale la pena ricordarlo ancora: la percezione di una durata equivale alla durata di una percezione – e questo causa un altro problema da sviscerare. Perché percepire una durata significa percepire qualcosa che non può che darsi in una successione di momenti che sono ora e che già non sono più. La percezione di un oggetto temporale è, ci dice Husserl, percezione di un «ora» che è sempre correlata ad un non-più e ad un non-ancora che le appartengono essenzialmente: percepire una durata, cioè, significa apprendere un rimando continuo di «ora» e «non-ora».

Questo è a sua volta possibile solo in virtù di due momenti fondamentali della coscienza del tempo: la ritenzione, cioè il trattenimento di ciò che è appena stato, e la protensione, ossia la tensione verso ciò che deve ancora essere. Ritenzione e protensione sono i momenti costitutivi, i due versanti – slanciati l'uno verso il passato, l'altro verso il futuro – della coscienza del tempo in quanto campo temporale, ossia flusso di apprensioni con il quale facciamo esperienza del tempo, grazie al quale è possibile originare la temporalità stessa sul piano coscienziale.

Ci siamo dunque rivolti ad una descrizione del campo temporale originario, e cioè proprio a come quest'ultimo sia in grado di originare coscienzialmente la temporalità. A questo proposito, Husserl è costretto a rivedere lo schema contenuto apprensionale - apprensione esposto nelle *Ricerche*, rendendo cioè la percezione un atto costituente, e non più un semplice coglimento istantaneo. Nel famigerato esempio della melodia siamo in grado di apprendere i suoni che scorrono via in successione, e allo stesso tempo di riportarli ad un'oggettualità unica: ciò è possibile proprio grazie ai momenti ritenzionali e protensionali del campo, i quali sono in grado, appunto, di aprire la coscienza all'oggettualità intesa e di trattenere quest'ultima in quanto unitaria, e contemporaneamente di aprire la medesima oggettualità intesa a tutti i suoi nuovi punti-«ora» in fase di decorso e di conservare la coscienza che si riconosce allo stesso modo come flusso unitario.

Ritenzione e protensione permettono quella che abbiamo anche qui definito la doppia oggettualità del campo, cioè il medesimo processo mediante il quale la coscienza costituisce la propria oggettualità e si auto-costituisce in quanto unitaria. La doppia oggettualità permette l'unitarietà del vissuto temporale, di quel campo che dell'«ora» attuale intende anche il «non-ora» ritenzionale e protensionale, e allo stesso tempo l'unitarietà della stessa coscienza in quanto unità dei momenti costituenti originari dell'oggettualità temporale.

La questione non è però ancora totalmente risolta, poiché questo processo di costituzione può avvenire solo nella misura in cui dell'oggetto trascendente che deve essere appreso si hanno sempre nuove impressioni originarie. Ci siamo a questo punto soffermati sull'impressione originaria in quanto momento del più puro «ora» con il quale l'oggettualità si dà alla coscienza, sorgente di ogni temporalità, e dunque punto d'origine della stessa coscienza del tempo.

In realtà, abbiamo visto come l'impressione originaria non potrebbe nemmeno darsi come coscienza del più puro «ora» se quest'ultimo non fosse allo stesso tempo *questo* determinato «ora» in *questo* determinato momento – se, cioè, non fosse individualizzato. L'impressione originaria, in sostanza, non potrebbe sussistere se l'«ora» di cui è coscienza non si individualizzasse in un altro momento, il posto temporale originario, anch'esso di carattere impressionale ma che con l'impressione originaria non si identifica.

L'«ora» temporalmente posto, in quanto temporalmente determinato, diventa già un «non-ora», e ciò significa che l'impressione originaria stessa – che abbiamo definito sempiterno rinnovarsi della coscienza – origina il campo ma non è esterna ad esso, poiché in quanto coscienza essa è sempre coscienza-di, cioè di per sé temporalmente estesa. L'impressione

originaria è, cioè, punto d'origine di un processo che necessita di un altro momento per essere portato a termine, e al quale è irriducibile. Essa, cioè, non pone la propria differenza, bensì ne presuppone già una – ed è per questo che l'abbiamo infine definita come il sempiterno differenziarsi della coscienza stessa.

Quello dell'impressione originaria e del posto temporale originario è il momento dell'apprensione temporale che, per Husserl, consente l'oggettivazione temporale – il momento nel quale l'oggettualità viene individualizzata in quanto *questa* determinata oggettualità appresa in *questo* determinato momento. L'oggettivazione temporale è cioè la componente del vissuto temporale che permette di mantenere l'identità oggettuale del contenuto appreso anche nel *continuum* ritenzionale, e dunque di averne poi una presentificazione intuitiva.

In sostanza, ascoltando il decorrere delle note di una melodia, siamo in grado di ricordarci in seguito di ciò che abbiamo udito proprio in virtù del fatto che il campo temporale ha appreso quei determinati suoni in quel particolare ordine come una certa melodia. Il problema qui in esame è cruciale: per Husserl, in pratica, è possibile che nell'apprensione temporale ci sia qualcosa di extratemporale, dei contenuti che intendono delle qualità dell'oggetto sulle quali il tempo non influisce per nulla. Non ci soffermeremo nuovamente su questo tema, ma è importante comprendere la necessità che nel campo qualcosa si mantenga stabile pur nel continuo decorrere dei punti-«ora» appresi – il tempo è rigido, dice Husserl, eppure il tempo fluisce.

Grazie ai guadagni del primo capitolo, dunque, siamo stati in grado di orientare la nostra interpretazione lungo dei passaggi argomentativi tanto ostici quanto fertili. Le presentificazioni – in questo caso, la rimemorazione e l'aspettazione – ci offrono la loro oggettualità in immagine, e questo implica che nella coscienza debba essere in qualche modo conservata l'identità dell'oggettualità appresa.

A tal proposito, Husserl denota le immagini presentate da ricordo e aspettazione in un senso peculiare – nelle occorrenze cui abbiamo fatto riferimento pone addirittura il termine tra virgolette. E ciò accade, a mio avviso, perché queste stesse presentificazioni ci offrono non un'immagine che rappresenti la percezione di ciò che vogliamo ricordare, bensì l'oggettualità stessa in quanto immagine di sé – non rappresentano la percezione ma il percepito. Di fatto, non mi sembra così forzato spingerci fino a definire gli stessi atti presentificanti come immagini, ed in particolare come immagini di quella determinata oggettualità la cui identità è stata conservata nel momento ritenzionale del campo pur nel *continuum* delle sue fasi di

decorso. Questo è possibile, continua Husserl, in quanto la sfera della ritenzione è costitutivamente e in larghissima parte vuota, e allo stesso tempo questa vuotezza sembra poter essere considerata non tanto un'assenza di contenuti, quanto più una loro profonda indeterminabilità.

La ritenzione – così come anche la protensione, della quale però Husserl si occupa qui in maniera meno approfondita – è un orizzonte oscuro, in cui «ora» e «non-ora» si mediano costantemente e si rimandano incessantemente l'un l'altro. Questo orizzonte è una dimensione di fusione dell'un momento nell'altro, ed il volerla determinare vorrebbe dire automaticamente porla come oggetto di un atto presentificante, poiché avremmo in quel caso un «non-ora» nell'«ora» – ne avremmo, cioè, un'immagine.

Non possiamo addentrarci di nuovo all'interno delle complesse argomentazioni occorse già in precedenza, ma ad emergere anche in questa breve sintesi è che non solo le presentificazioni sono già da sé immagini, ma che la stessa oggettualità non possa che essere appresa allo stesso tempo come incessante *movimento* dei suoi punti-«ora» che decorrono e come *immagine* che ne conserva la struttura specifica, l'identità oggettuale che rimane stabile nel *continuum* ritenzionale. Anzi, sembra proprio che in un certo senso il movimento nel quale l'oggettualità si dà alla coscienza riesca a conservarsi nel campo temporale riflettendosi in quella che sarà poi una sua propria immagine.

Tirate riassuntivamente le somme della nostra analisi del testo husserliano, rivolgiamoci dunque a Deleuze e alla crisi dell'immagine-movimento che chiudeva il primo dei due volumi sul cinema. Questa crisi, apertasi rappresentativamente con il cinema del secondo dopoguerra, prevedeva un'immagine che andasse al di là del movimento. Le tre varietà dell'immagine-movimento – l'immagine-percezione, l'immagine-azione, l'immagine-affezione – si configuravano infatti come i modi con i quali il movimento si rapportava al suo centro, all'ostacolo alla sua perpetua dispersione.

Questo movimento, sostiene Deleuze, è un movimento normale, centrato. Nel cinema moderno, però, questi legami vengono meno, e il movimento perde il suo centro: di fronte a qualcosa di troppo grande o troppo doloroso si perde ogni possibilità di reazione, e ci si ritrova immobili. Un'immobilità al di là del movimento, e non un'assenza di movimento. L'immagine-movimento privata della propria possibilità di prolungare in azioni le percezioni ricevute è un'immagine che ha un altro tipo di movimento, oltre il movimento stesso – ciò che Deleuze identifica nell'immagine sensoriale pura.

In quest'ultima non è più possibile alcuna percezione, alcuna azione – l'affezione stessa non si estende, ma aumenta il proprio carattere intensivo, e la sua tendenza all'assorbimento giunge ad un livello tale da conoscere un essenziale svuotamento. Nessuna percezione, nessuna azione, nessuna affezione: i personaggi del cinema moderno vagano per tempi morti, lungo spazi sconnessi, compiendo azioni che non gli appartengono. Il loro movimento perde il centro, e diviene anormale, aberrante.

Su queste prerogative riposa per Deleuze la possibilità di un'immagine-tempo, un'immagine che vada al di là del movimento nel senso che presenti il tempo in maniera diretta, senza renderlo una variabile del movimento stesso: il movimento diviene aberrante nella misura in cui non è più possibile riferirlo a dei centri che lo determinino, in cui non è più possibile passare da una percezione ad un'azione sul medesimo piano. L'immagine sensoriale pura rompe ogni legame senso-motorio, cioè decostruisce dal suo interno la logica del riconoscimento per affacciarsi su un'altra logica, un'altra immagine. E questa è un'immagine mentale, priva di reazione, immobile eppure intrinsecamente dinamica – l'immagine-tempo, in cui il tempo è presentato direttamente, cioè come coesistenza virtuale di presente, passato e futuro.

Deleuze riprende a questo proposito il secondo capitolo di *Materia e memoria* e le due forme di riconoscimento che Bergson vi espone: ad un riconoscimento automatico, per associazioni, si oppone infatti un riconoscimento attento, che prevede non più oggetti diversi sul medesimo piano, ma il medesimo oggetto su piani diversi. Il movimento aberrante descritto in precedenza non è altro che il "salto" che siamo in grado di compiere per passare dal piano attuale al piano virtuale.

L'impossibilità di reazione che segnava la crisi dell'immagine-movimento necessitava di andare oltre il movimento, e nel movimento aberrante trovava la possibilità di concatenarsi con un altro tipo di immagine, essenzialmente diversa – l'immagine pensante che abbiamo già citato. E tramite quest'ultima, l'immagine sensoriale pura era in grado di accedere a tutta una vasta gamma di immagini – immagini-sogno, immagini-ricordo, ecc. – che provengono dal pensiero, e cioè dal tempo come potenza del divenire. A questi piani è infatti possibile accedere in quanto tutti virtualmente coesistenti, legati in circuiti sempre più ampi nei quali siamo poi in grado di porci: il virtuale è proprio la coesistenza di differenze che si danno come tali solo attualizzandosi – solo in quel processo di differenziazione che è la durata stessa.

L'immagine mentale di cui parla Deleuze è l'immagine-tempo, e l'immagine-tempo è il piano della pura virtualità, coesistenza virtuale di tutti gli infiniti circuiti lungo i quali

un'immagine può darsi e nei quali siamo in grado di sostare. Di nuovo, non possiamo qui esaurire i complessi vicoli argomentativi in cui Deleuze ci ha immerso, eppure non possiamo esimerci dal sottolineare un aspetto fondamentale: per Bergson siamo in grado di “saltare” dal presente al passato poiché quest'ultimo coesiste virtualmente con il presente, il quale anzi non ne costituisce che un punto limite.

Il presente è un passato infinitamente contratto, che nel passato non si esaurirà mai ma con il quale tenderà al limite a confondersi – c'è tra di essi una differenza di natura, non di grado. E si può ritrovare tutto ciò nell'analisi deleuziana del cinema nel momento in cui le avanguardie e i loro autori mettono i propri personaggi di fronte all'indicibile, in una situazione sensoriale pura che li costringe in qualche modo ad elevarsi al di sopra del loro contesto: il momento in cui, cioè, l'immagine-movimento cessa di essere al presente, e si apre alla sua propria temporalità – alla possibilità che essa ha di mostrare l'irrappresentabile.

L'immagine si apre così al divenire – al pensiero, al tempo – affacciandosi sul piano virtuale, incarnando essa stessa la potenza genetica della Differenza. E questa apertura è possibile solo in virtù della coesistenza virtuale di presente e passato, anzi, più precisamente, solo in virtù del fatto che il passato si forma contemporaneamente al presente che è stato. Il tempo come incessante differenziazione non è infatti altro che l'attualizzazione di un rapporto di coalescenza virtuale tra il presente e il passato che esso è già: il presente, cioè, è già in sé il suo passato nello stesso modo in cui il passato è già il presente che esso è stato. Il presente, dicevamo, non è altro che un passato infinitamente contratto, come il passato è un presente infinitamente dilatato.

Deleuze riporta le rivoluzionarie tesi bergsoniane al cinema, e lo fa con la consapevolezza che il presente sia il riflesso del passato che già è e che sempre sarà, e il passato il riflesso del presente che esso è stato: egli sottolinea infatti come questo rapporto di coalescenza non possa ridursi ad una semplice identificazione, e che anzi la coesistenza virtuale si presenti già in un certo senso come le due facce reversibili ma irriducibili nelle quali si dà l'immagine-tempo.

Non a caso, per rimanere nell'ambito del riflesso, egli evoca una figura particolarmente vivida – quella del cristallo. Proprio qui, a mio avviso, possono essere riscontrate le sottili analogie che lo legano alla concezione husserliana del tempo. Nell'immagine-cristallo – come abbiamo visto anche grazie all'esempio di *Europa '51* – il tempo si dà già come sdoppiamento, ci riporta alla zona di indiscernibilità tra attuale e virtuale, tra passato e presente. La Bergman vede e sente la fabbrica, e allo stesso modo pensa alla prigione proprio perché gli operai sono

già i condannati, cioè nell'immagine attuale della fabbrica si è già cristallizzata l'immagine virtuale della prigione.

I circuiti sempre più ampi che coesistono nel piano virtuale non sarebbero tali, dice Deleuze, se non possedessero come proprio limite interno un circuito più stretto – l'immagine-cristallo, condizione essenziale di tutti gli altri circuiti. Ogni presente è già il proprio passato, e il passato è già il presente che è stato – nell'attuale si è già cristallizzato il proprio virtuale, i due piani costituiscono le due facce indiscernibili del cristallo.

Proprio in questo senso, credo, emerge la radicale comunanza che lega i testi dei due autori esaminati: da un lato, per Husserl la temporalità non può che costituirsi nell'incessante movimento con cui l'oggettualità temporale si dà, ma che deve allo stesso modo riflettersi in una *sua* immagine che ne conservi la stabilità nel flusso; dall'altro, per Deleuze il tempo come incessante differenziazione, attualizzazione di differenze virtualmente coesistenti, non può che darsi temporalmente nel cristallo, cioè nel presente che si cristallizza come il passato *che è stato*.

In sostanza, sia Husserl che Deleuze affrontano il medesimo problema: la questione di come il tempo possa darsi sul piano immanente, di come possa originarsi la temporalità – stesso problema, prospettive e declinazioni differenti.

Infatti, il campo temporale può originarsi per Husserl solo finché si producano sempre nuove impressioni originarie dell'oggettualità appresa, e allo stesso tempo ogni impressione originaria, in quanto coscienza del più puro «ora», deve sempre essere accompagnata dal momento del posto temporale originario che ne individualizza il contenuto – essa è cioè già in sé temporale. In questo processo di individualizzazione dell'«ora», però, dell'oggettualità si apprende qualcosa che permane stabile pur nel fluire dei sempre nuovi contenuti che ne vengono appresi. Quella che Husserl chiama struttura specifica dell'oggetto è in realtà una serie di sue qualità extratemporali, sulle quali cioè il carattere temporale non influisce per nulla: il campo le apprende nel suo momento di oggettivazione temporale, e consente in tal modo che l'identità oggettuale conservi una certa rigidità anche nel decorrere ritenzionale.

Di fatto, all'interno del più puro ed irrefrenabile movimento che caratterizza il campo, è possibile che si formi qualcosa che vi rimanga stabile – ossia, ciò che nelle nostre analisi del testo husserliano abbiamo tentato di riportare ad un'immagine. Rintracciare questa stabilità in un'immagine non significa però ammettere che gli atti presentificanti ci offrano un'immagine dell'oggettualità appresa, bensì che questi stessi atti siano già da sé immagini che presentano

una determinata oggettualità. Questo è però possibile solo nella misura in cui della determinata oggettualità appresa, cioè costituita originariamente nel campo, si apprende già un'immagine – quelle qualità che pur dandosi temporalmente sono extratemporali.

Insomma, all'interno del campo – anzi, più nello specifico, in quella che Husserl definisce la sfera in larga parte vuota della coscienza ritenzionale – si conserva l'identità dell'oggettualità appresa come sua immagine: l'oggettualità temporale si riflette immediatamente in una sua propria immagine. Un'operazione immediata, ma non istantanea: il momento di oggettivazione temporale prevede sempre un'individualizzazione del contenuto appreso, e solo in tal modo si può parlare di un'impressione originaria. Emergono qui chiaramente, credo, le analogie con Deleuze cui avevamo già accennato.

Infatti, si può dire che l'oggettualità, per poter essere appresa nel presente, deve necessariamente essere già passata – l'atto costituente deve inevitabilmente conoscere una continua mediazione di «ora» e «non-ora». L'impressione originaria è tale solo in quanto è già essa stessa passata, individualizzata dal posto temporale originario – cioè modificata ritenzionalmente. Lo stesso Husserl, proprio in chiusura del § 31, dopo aver esposto il rapporto tra questi due momenti, afferma: «ogni tempo percepito è percepito come passato che termina nel presente. E il presente è un punto-limite»³⁸⁴. Ogni coscienza è coscienza-di, cioè qualcosa, per essere presente, deve già essere passato – presente e passato, nel campo temporale, sono già in un rapporto di radicale coesistenza del quale però il presente non occupa che lo sfondo, il limite.

Deleuze, nei suoi commenti a Bergson, non sembra dire qualcosa di così dissimile – d'altronde, il presente non è altro che il grado più contratto del passato. Anzi, ciò equivale a dire che il presente è tale solo in quanto coesiste virtualmente con tutto il passato, e questo è possibile solo in virtù del circuito più stretto, del limite interno dell'infinità di circuiti che compongono il piano della pura virtualità. Nell'immagine-cristallo non si presenta infatti una semplice coesistenza di piano attuale e piano virtuale, bensì si esprime il rapporto di coalescenza che lega indissolubilmente l'attuale e il suo virtuale: ossia, si manifesta il fatto che ogni presente sia già il suo proprio passato, e che il passato continuerà ad essere il presente che è stato.

³⁸⁴ «Jede wahrgenommene Zeit ist wahrgenommen als Vergangenheit, die in Gegenwart terminiert. Und Gegenwart ist ein Grenzpunkt»; *Hua X*, p. [97].

Avviandoci al termine di queste conclusioni, proviamo finalmente a tracciare ancor più esplicitamente le analogie che abbiamo rinvenuto nella nostra analisi.

Da un lato, Husserl affronta il problema della temporalità nel senso di una costituzione originaria, nella quale l'oggettualità si dà già nel campo temporale come movimento di rimando di «ora» e «non-ora»: in questo decorrere, però, l'oggettualità deve allo stesso tempo mantenere la propria identità, e questo accade grazie all'apprensione di qualità extratemporali – cioè, direi, in una sorta di *rispecchiamento* dell'oggettualità nella sua propria immagine.

Dall'altro, Deleuze pone al nucleo della questione l'immagine-cristallo, cioè il pertugio nel quale è possibile scorgere il tempo come cifra del divenire, il circuito in cui inevitabilmente se ne manifesta l'azione biforcante: ogni presente è già la propria immagine nel momento in cui esso si forma contemporaneamente al passato che sempre sarà. In sostanza, il loro rapporto di coalescenza manifesta che nell'attuale si è già *cristallizzato* il suo proprio virtuale.

Stesso problema, come più volte dichiarato e, spero, dimostrato, ma prospettive radicalmente differenti – in questo senso, le scelte terminologiche operate non sono certo casuali.

Husserl non parla di rispecchiamento, ma il suo obiettivo – quella critica della ragione della quale i *Lineamenti* costituivano il primo gradino – è abbastanza evidente: l'oggettualità deve essere conservata esattamente com'essa si presenta alla coscienza, deve rispecchiarsi in una sua propria immagine che ne manifesti le qualità extratemporali, permanenti nel fluire del tempo. Quella husserliana, come già accennato, è la costante ricerca di scientificità e certezza – la sua radicale tensione verso la verità³⁸⁵. In questo caso, verità dell'oggettualità appresa, che deve mantenersi anche nei suoi necessari adombramenti nel *continuum* ritenzionale: essa, cioè, deve mantenersi stabile in un'immagine sulla quale il carattere temporale non influisce per nulla – ciò che, dunque, potremmo definire un'*immagine-senza-tempo*.

Deleuze è invece più esplicito. Le facce dell'immagine devono essere reversibili ma non identiche, tanto indiscernibili quanto irriducibili: insomma, originare la temporalità significa in questo senso privare il movimento di ogni suo centro e di ogni sua possibile determinazione, e allo stesso tempo incrinare la perpetua dispersione affinché possa manifestarsi. Egli, come abbiamo già detto, parla prima di un rispecchiamento, poi si corregge: nel cristallo il movimento può diffondersi restando unitario, e allo stesso modo differenziarsi in ogni sua faccia. Il cristallo

³⁸⁵ «Ma tutto questo vuol dire, infine, che la verità si fa nella *presenza temporale*, presentificando il passato e il ricordo nel presente e muovendosi verso l'avvenire: per questo la struttura della temporalità è essenziale all'evidenza che è presenza e per questo il presente si pone tra l'infinito del passato e l'infinito dell'avvenire [...]»; E. Paci, *Tempo e verità nella fenomenologia di Husserl*, Laterza, Bari 1961, p. 54. Per un ulteriore approfondimento sullo stretto legame tra verità e temporalità nel pensiero husserliano, rimando all'interessante testo qui segnalato.

è già di per sé l'immagine di un continuo sdoppiamento in differenze che virtualmente coesistono, in cui la luce cioè può rifrangersi, disperdersi, affievolirsi, ecc., senza perciò perdere la propria organicità in quanto fascio luminoso unitario – il cristallo, insomma, prevede già in sé una sorta di movimento aberrante. L'obiettivo deleuziano è talmente opposto rispetto a quello husserliano da costituirne in un certo qual modo la controparte speculare: non a caso, uno dei capitoli fondamentali de *L'immagine-tempo* è intitolato proprio *Le potenze del falso*³⁸⁶. L'immagine-cristallo deleuziana è in questo senso *immagine-tempo* – immagine del tempo come potenza del divenire.

Abbiamo anche qui tracciato un percorso comune nei due autori a partire dalla medesima questione – il problema dell'origine della temporalità –, e lungo due prospettive totalmente differenti – la costituzione dell'oggettualità preposta alla verità, il cristallo di tempo come potenza genetica della Differenza. Due linee d'indagine, quelle di Husserl e Deleuze, che si sono manifestate in tutta la propria radicale opposizione, nella quale però sono emersi degli inaspettati punti di contatto – delle congiunture di non poco conto, che percorrono organicamente i temi affrontati in questo elaborato.

Entrambi gli autori esaminati scoprono infatti il rapporto di movimento che lega i momenti costitutivi dell'immagine, e lo fanno riconoscendo all'immagine stessa una sua propria temporalità – il tempo che intercorre tra i momenti che coesistono ma che non si identificano, che nel loro tendere l'uno verso l'altro sono sempre distinti ma mai divisi. Deleuze la definisce immagine-movimento, cioè un'immagine che offre una rappresentazione indiretta del tempo – di un tempo come variabile di un movimento centrato, determinato. Husserl, però, non è meno rigoroso: l'immagine ha nel suo carattere di figuratività una caratteristica peculiare, cioè quella di essere un «non-ora» nell'«ora». In questo senso, l'analisi delle *Lezioni* ha ben chiarito come il costante rimando di movimento tra «ora» e «non-ora» che costituisce l'unitarietà del campo temporale trovi proprio in un'immagine la sua determinazione.

Eppure, questa determinazione riposa la propria condizione di possibilità in quello che abbiamo riconosciuto come il puro ed indeterminabile movimento – per Husserl la sfera vuota della ritenzione in cui «ora» e «non-ora» si fondono costantemente, per Deleuze il movimento aberrante privo di centri. È proprio qui che si inserisce, dunque, la questione che abbiamo posto al centro del secondo capitolo: come si origina la temporalità sul piano immanente?

³⁸⁶ Deleuze, *L'immagine-tempo*, pp. 148-181.

Tale domanda si snoda per entrambi lungo il piano di essenziale coappartenenza di «ora» e «non ora», di reciproco rimando tra presente e passato, in cui l'uno si media costantemente con l'altro. Anzi, l'uno è già l'altro, ma non lo è nel senso di un'identificazione fissa. Il presente è già il suo passato, ma lo è perché il passato si forma contemporaneamente al presente che è stato.

Eppure, sia per Husserl che per Deleuze tale contemporaneità non implica un'istantaneità, bensì essa va intesa come il fatto che l'origine della temporalità sia essa stessa temporale – un problema di riflesso del presente nel passato che sempre sarà. E questo riflesso non può che avvenire in immagine, o meglio, nell'immagine che è presupposta da tutte le altre – il riflesso dell'oggettualità nella sua propria immagine che permette l'origine del campo temporale husserliano, il riflesso dell'attuale nel suo virtuale che si pone come soglia del piano virtuale deleuziano.

Aveva perfettamente ragione Ejzenštejn quando poneva i temi dell'immagine e del tempo come fondamento della possibilità della coscienza stessa di cogliere la realtà. I capitoli dell'elaborato, seguendo dunque questo solco, non vogliono porsi come due problemi separati, bensì come lo stesso problema declinato lungo due direttrici differenti – parafrasando i guadagni qui occorsi, come due facce reversibili ma irriducibili della medesima questione.

Indagare come la coscienza possa rapportarsi alla realtà è il terreno comune nel quale si muovono i due pensatori qui in esame, i quali però avrebbero già in quest'ultima frase qualcosa da ridire – entrambi, come abbiamo dimostrato, hanno concezioni estremamente differenti della coscienza e della realtà. Eppure, il presente lavoro ha evidenziato, spero, una congiuntura non indifferente: entrambe le loro analisi, di fatto, pervengono al medesimo punto – l'indissolubile intreccio tra immagine, movimento e temporalità.

Che lo si prenda da un lato come dall'altro, quest'ultimo si presenta sempre come un incessante e vicendevole rimando dell'un termine all'altro, un rapporto di essenziale coappartenenza che i due riportano a prospettive tanto opposte quanto speculari – quella che abbiamo determinato in Husserl come la coesistenza in un'immagine-senza-tempo, e quella che Deleuze definisce come la coalescenza in un'immagine-tempo.

Appendice iconografica



Figura 1: V. Serov, *Ritratto di Marija Ermolova*



Figura 2: I. Repin, *Ritratto dell'autore Lev Tolstoj*



Figura 1.4: Dettaglio, *"Ripresa totalmente dal basso"*



Figura 1.3: Dettaglio, *"Ripresa parzialmente dal basso"*



Figura 1.2: Dettaglio, *"Ripresa di fronte"*



Figura 1.1: Dettaglio, *"Ripresa dall'alto"*

Bibliografia

Bibliografia primaria:

- H. Bergson, *Materia e memoria*, A. Pessina (a cura di), Laterza, Bari 2009.
- G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1971.
- G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995.
- G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, D. Borca e P. A. Rovatti (a cura di), Einaudi, Torino 2001.
- G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Einaudi, Torino 2016.
- G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017.
- S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, P. Montani (a cura di), Marsilio, Venezia 1992.
- S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, P. Montani (a cura di), Marsilio, Venezia 2023.
- E. Husserl, *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*, in *Husserliana*, Bd. II, W. Biemel (hrsg.), Martinus Nijhoff, Den Haag 1958 [trad. it. in: E. Husserl, *L'idea della fenomenologia*, E. Franzini (a cura di), Mondadori, Milano 1995].
- E. Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, *Husserliana*, Bd. XXIII, E. Marbach (hrsg.), Martinus Nijhoff, Den Haag 1980, pp. 1-108 [trad. it. in: E. Husserl, *Fantasia e immagine*, C. Rozzoni (a cura di), Rubbettino, Soveria Mannelli 2017, pp. 3-128].
- E. Husserl, *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893-1912)*, in *Husserliana*, Bd. XXXVIII, T. Vongehr e R. Giuliani (hrsg.), Springer, Dordrecht 2004, pp. 3-120 [trad. it. in: E. Husserl, *Percezione e attenzione*, A. Scanziani e P. Spinicci (a cura di), Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2016].
- E. Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtsein: (1893-1917)*, in *Husserliana*, Bd. X, R. Boehm (hrsg.), Martinus Nijhoff, Den Haag 1966 [trad. it. in: E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1893-1917)*, A. Marini (a cura di), Franco Angeli Editore, Milano 1992].

Bibliografia secondaria:

- D. Angelucci, *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata 2012.
- M. Averchi, «Io puro, unità di coscienza e temporalità fenomenologica tra *Ricerche Logiche e Idee I*», in *Attualità della fenomenologia*, C. De Martino (a cura di), Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, pp. 137-191.
- R. Bernet, I. Kern, E. Marbach, *Edmund Husserl. Un'introduzione alla fenomenologia*, PGreco Edizioni, Milano 2021.
- G. Biondi, «Husserl e l'immaginazione nelle *Ricerche Logiche*», in *Imago in phantasia depicta*, L. Formigari, G. Casertano e I. Cubeddu (a cura di), Carocci, Roma 1999, pp. 373-393.

- C. Calì, *Husserl e l'immagine*, Aesthetica, Palermo 2002.
- J. B. Brough, «The emergence of an absolute consciousness in Husserl's early writings on time-consciousness», in *Man and World*, Vol. 5 (1972) Springer, Dordrecht, pp. 298-326.
- F. Buongiorno, *La linea del tempo. Coscienza, percezione, memoria tra Bergson e Husserl*, Inschibboleth Edizioni, Roma 2018.
- D. Cantone, *Dal segno all'immagine. Saggio su Gilles Deleuze*, Meltemi Editore, Milano 2022.
- F. Casetti, «L'immagine del montaggio», in *Teoria generale del montaggio*, P. Montani (a cura di), Marsilio, Venezia 2023, pp. IX-XXV.
- A. Costa, *Viaggio sulla luna. Voyage dans la lune (Georges Méliès, 1902)*, Mimesis, Milano-Udine 2013.
- G. Deleuze, *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, D. Borca (a cura di), Einaudi, Torino 2007.
- G. Deleuze, *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, D. Borca (a cura di), Einaudi, Torino 2010.
- G. Deleuze, *Pourparler (1972-1990)*, Quodlibet, Macerata 2022.
- N. De Warren, *Husserl e la promessa del tempo: la soggettività nella fenomenologia trascendentale*, ETS, Pisa 2017.
- N. De Warren, «Lo sguardo di Pamina. Immagine e immaginazione nella fenomenologia husserliana», in *Attualità della fenomenologia*, C. Di Martino (a cura di), Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, pp. 194-228.
- S. M. Ejzenštejn, *Memorie*, SE, Milano 2000.
- C. Ferencz-Flatz, «Gibt es perzeptive Phantasie? Als-ob-Bewusstsein, Widerstreit und Neutralität in Husserls Aufzeichnungen zur Bildbetrachtung», in *Husserl Studies*, Vol. 25 (2009), Springer, Den Haag, pp. 235-253.
- V. Ghiron, *La teoria dell'immaginazione di Edmund Husserl. Fantasia e coscienza figurale nella «fenomenologia descrittiva»*, Marsilio, Venezia 2001.
- E. Husserl, «Persönliche Aufzeichnungen», W. Biemel (hrsg.), in *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 16, Nr. 3 (Mar. 1956), International Phenomenological Society, Wiley, pp. 293-302.
- R. Ingarden, «Edith Stein on her activity as an assistant to Edmund Husserl», in *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 23, Nr. 2 (1962), International Phenomenological Society, pp. 155-175.
- T. Kortooms, *Phenomenology of time. Edmund Husserl's Analysis of Time-Consciousness*, Springer, Dordrecht 2002.
- B. P. Marosan, «Levels of the absolute in Husserl», in *Continental Philosophy Review*, Vol. 55 (2022), Springer, Dordrecht, pp. 137-158.
- V. Nabokov, *Lolita*, Adelphi, Milano 2021.
- P. Natorp, *Forma e materia dello spazio. Dialogo con Edmund Husserl*, N. Argentieri (a cura di), Bibliopolis, Napoli 2008.
- E. Paci, *Tempo e verità nella fenomenologia di Husserl*, Laterza, Bari 1961.
- R. Ronchi, *Gilles Deleuze. Credere nel reale*, Feltrinelli, Milano 2015.
- P. Roth, *La macchia umana*, Einaudi, Torino 2014.

- K. Schuhmann, *Husserl-Chronik. Denk- und Lebensweg Edmund Husserls*, Martinus Nijhoff, Den Haag 1977.
- C. Sini, *Introduzione alla fenomenologia*, ShaKe Edizioni, Milano 2012.
- R. Sokolowski, *The formation of Husserl's concept of Constitution*, Springer, Dordrecht 1970.
- N. Soueltzis, *Protention in Husserl's Phenomenology*, Springer, Cham 2021.
- P. Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno. La filosofia dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- L. Vanzago, «Husserl e la doppia vita dell'immaginazione», in *Paradigmi. Rivista di critica filosofica*, Vol. 3 (2009), Franco Angeli Editore, Milano, pp. 13-28.

Appendice iconografica:

Figura 1: V. Serov, *Ritratto di Marija Ermolova*, 1905 – Galleria Tret'jakov, Mosca.

Figura 2: I. Repin, *Ritratto dell'autore Lev Tolstoj*, 1912 – Casa Museo Penaty, Repino.