

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA

**DOTTORATO IN FILOSOFIA DELLA COMUNICAZIONE E
DELLO SPETTACOLO: TEORIA E STORIA DEI LINGUAGGI
(CICLO XXIII – L-ART/06)**

PENSARE LE IMMAGINI.

**IL CINEMA NELLA FILOSOFIA FRANCESE
CONTEMPORANEA**

Coordinatore del Dottorato:
Prof. Roberto De Gaetano

Supervisore:
Prof. Roberto De Gaetano

Candidato
Andrea Inzerillo

Anno Accademico 2009/2010

INTRODUZIONE	2
CAPITOLO 1	
GILLES DELEUZE E IL PENSIERO FENOMENOLOGICO DELL'IMMAGINE	7
1. L'IMMAGINE COME ATTO	12
2. IMMANENZA E <i>BILDERTHEORIE</i>	18
3. IMMAGINI NEL MONDO: TUTTO È FUORI	24
4. SARTRE E LA TRASCENDENZA DELL'EGO	34
5. CINEMA E FILOSOFIA TRASCENDENTALE	46
CAPITOLO 2	
BERGSON E IL PIANO D'IMMANENZA DELLE IMMAGINI	53
1. BERGSON E IL CINEMA	53
2. PERCEZIONE	63
3. MOVIMENTO	78
4. TEMPO	93
CAPITOLO 3	
JACQUES RANCIÈRE E LA FILOSOFIA	106
1. RANCIÈRE E DELEUZE	106
2. IL CINEMA NELLA FILOSOFIA DI RANCIÈRE	124
3. POLITICHE DELL'ESTETICA	150
4. ESTETICHE DELLA POLITICA, DISACCORDO E DEMOCRAZIA.	176
CONCLUSIONI	207
BIBLIOGRAFIA	212

Introduzione

Occuparsi di quella che, con una brutta e contestabile espressione, si definisce filosofia del cinema, analizzarne gli sviluppi, le caratteristiche, le condizioni di possibilità significa misurarsi con una serie di questioni che oltrepassano di molto l'ambito ristretto che dovrebbe riguardare solo i rapporti specifici tra il cinema e la filosofia, ma anche quell'insieme di considerazioni filosofiche sull'arte che va sotto il nome di *estetica*, mentre sembra avere invece a che fare sotto diversi aspetti con la filosofia *tout court*. Si tratta di compiere due movimenti, per essere precisi: quello che dalla filosofia va verso il cinema *in quanto cinema*, perché altrimenti non si capisce di cosa staremmo parlando; e quello che dal cinema torna verso la filosofia in generale: perché altrimenti non si vedrebbe l'interesse del primo movimento.

Interessarsi alle questioni che il cinema mette in campo per la riflessione filosofica significa innanzitutto, ed è un punto che proveremo a non dimenticare mai nel corso delle varie analisi che avremo modo di fare, interrogarsi sul significato stesso di questa interrogazione: perché, in che modi, con che esiti il cinema interpella la filosofia? Che tipo di questioni le offre? Domande che sarà bene non dimenticare, sotto pena di incorrere in petizioni di principio tali per cui la filosofia sarebbe necessariamente, di per sé e senza

altre spiegazioni, l'interlocutore privilegiato di qualunque altra disciplina: come se la filosofia fosse una meta-disciplina atta a emettere i suoi giudizi su qualunque argomento. Si tratta di un pregiudizio di cui molti autori interessati al rapporto tra cinema e filosofia non sono riusciti a liberarsi, talvolta anche in maniera incosciente – intendo: non colpevole (altri invece, come Alain Badiou, concepiscono e rivendicano un ruolo privilegiato della filosofia per cui ogni altra disciplina si rivolgerebbe ad essa come sua destinazione quasi naturale); questa domanda di fondo è per noi *fondamentale*, e dunque rappresenterà uno dei punti che attraverseranno l'intero percorso che ci apprestiamo a fare.

Proviamo a fissare un altro punto, anch'esso punto preliminare e ricorrente di tutta la discussione (e questa è anche una notazione metodologica: ci troveremo a ripercorrere più volte gli stessi argomenti, nel tentativo di mostrarne il legame inestricabile, nella convinzione che le questioni che proveremo a delineare non riguarderanno un ambito specifico senza avere ripercussioni su questioni filosofiche di interesse assai più generale. È come se ci interrogassimo sul problema del cominciamento in filosofia, e il nostro scopo è quello di provare a mostrare ciò che qui preannunciamo già: che è indifferente il punto da cui si comincia, o l'argomento che si sceglie, se le questioni messe in campo saranno questioni che, abbordate da un lato o dall'altro, da una prospettiva etica o estetica o politica, riguardano temi su cui la filosofia si è interrogata da sempre). Interessarsi al cinema in rapporto alla filosofia del Novecento significa, né più né meno, interessarsi alla problematica dell'immagine: questione che, com'è noto, nasce con la filosofia

e non smette di interrogarla. Ci inseriamo dunque all'interno delle questioni che le filosofie dell'immagine si sono poste, e proviamo a vedere che cosa succede quando, rispetto all'immagine in sé, accade qualcosa di epocale: l'invenzione dell'immagine-movimento. Questa è dunque la nostra intenzione: capire cosa il cinema dica di nuovo, di diverso, di particolare (oppure no: e rispetto all'una o all'altra delle soluzioni bisognerà trarre delle conclusioni) dal punto di vista di una filosofia dell'immagine. Il che pone già almeno due altri punti che riguardano le modalità con le quali porteremo avanti il nostro discorso:

il primo riguarda il fatto che ci concentreremo sulla filosofia del Novecento, perché è evidentemente solo con l'apparire del cinema, alla fine dell'Ottocento, che la filosofia si è potuta interrogare su questa strana innovazione tecnico-spirituale;

il secondo riguarda una limitazione geografica, e cioè il fatto che ci concentreremo prevalentemente sullo sviluppo della filosofia dell'immagine all'interno della filosofia francese del Novecento, arrivando dunque contemporaneamente a delineare una (imprecisa, lacunosa) storia della filosofia dell'immagine nella filosofia francese contemporanea. Le ragioni di questa scelta sono evidenti: è in Francia che nasce, a inizio Novecento, il più interessante e innovativo dibattito filosofico sull'immagine, che oppone due tradizioni che segneranno gli sviluppi di tutto il pensiero filosofico del secolo: il bergsonismo e la fenomenologia. Ci interesseremo in particolare alla derivazione francese della scuola fenomenologica – che ha una storia distinta

da quella tedesca –, concentrandoci su quello che può essere considerato il suo iniziatore, e cioè Jean-Paul Sartre, che ai temi dei rapporti tra immagine e immaginazione ha dedicato grande attenzione. È rifacendosi alla filosofia di Bergson che Gilles Deleuze ha pensato e scritto quelli che ad oggi rimangono i libri più importanti mai scritti da un filosofo sul cinema. Ed è in confronto con queste due tradizioni, e con la filosofia di Deleuze, che proveremo ad analizzare quanto di più attuale succede oggi nel dibattito filosofico francese, rispetto alla questione dell'immagine. Se a Jacques Rancière sarà dedicata la seconda parte del nostro lavoro è perché la quantità e la qualità della sua riflessione sull'immagine cinematografica lo fanno risaltare rispetto a tanti altri filosofi contemporanei.

Filosofia dell'immagine, dunque. Bisognerà vedere anche che cosa si intende con questa espressione: e se non si tratterà piuttosto di fare una filosofia delle immagini – secondo una notazione che riprendiamo da Georges Didi-Huberman. Dichiariamo fin da subito però che l'impostazione che qui adottiamo sarà interessata più alle questioni ontologiche che a quelle gnoseologiche cui apre una filosofia delle immagini: e che dunque ci interrogheremo in maniera accurata sulle questioni che proprio le immagini cinematografiche in quanto tali possono offrire. Questo significa ricollegarsi alla domanda iniziale: cosa dice il cinema, in quanto cinema, alle annose questioni di una filosofia delle immagini? Nel tentare di far fronte a questa domanda non dimenticheremo certamente i due aspetti di cui essa è composta: se di certo non potremo fare a meno di confrontarci col *fatto* che i filosofi

scrivono di cinema, non smetteremo di interrogare incessantemente le ragioni di *diritto* che li spingono a farlo. Non sappiamo se questa possa essere un'indicazione metodologica estendibile e/o sufficiente: ma spesso gli approcci al cinema più interessanti (e si contano veramente sulle dita di una mano) derivano da una forte connessione tra il diritto ed il fatto, tra le motivazioni che spingono i filosofi a cercare nel cinema degli spunti per andare avanti nel proprio percorso filosofico e le effettive concrezioni di questo interesse.

Perché se è vero che cinema e filosofia possono incontrarsi in un certo punto, sembra che questo debba essere un punto di tangenza che non prevede alcuna invasione di campo, né da parte dell'una né da parte dell'altra. È solo così che forse si possono constatare dei risultati reali per i quali l'incontro stesso tra le due discipline acquista un senso particolare. Da differenti impostazioni filosofiche risulteranno dunque differenti concezioni di ciò che è il cinema (per continuare con le domande ontologiche). Proveremo a mostrare le motivazioni che spingono un filosofo, o una certa tradizione, a considerare più il cinema per l'aspetto spaziale o per quello temporale, ad esempio, e che cosa questo significhi.

Da questo punto di vista, e da ultimo, proveremo a trarre delle conclusioni che riguardano più direttamente la politica.

Capitolo 1

Gilles Deleuze e il pensiero fenomenologico dell'immagine

*Non sarà un corso di cinema: sarà in tutto
e per tutto un corso di filosofia, vi avverto.*

Gilles Deleuze

Nel quarto capitolo dell'*Immagine-movimento*, Deleuze comincia a delineare quella che potrebbe definirsi una storia della filosofia dell'immagine cinematografica. Scopo principale di questa storia è essenzialmente quello di mettere in evidenza come il pensiero dell'immagine cinematografica sia debitore di un ordine di problemi ben più ampio, che riguarda non solo la questione dell'immagine in generale (e dunque al di là della limitazione al campo del cinema) ma più in generale il rapporto tra immagini e cose, soggetti e oggetti, percezioni e azioni, in breve: tutto quell'ambito che va dai problemi che sono oggetto della psicologia alla funzione dell'immaginazione all'interno di una teoria della conoscenza, o rispetto al ruolo della percezione, e così via.

Si tratta di questioni che hanno accompagnato da sempre la riflessione filosofica ma che alla fine dell'Ottocento sembrano riproporsi con particolare insistenza, accompagnate anche da una serie di cambiamenti epocali in ambito scientifico che comporteranno un mutamento di paradigma non indifferente nelle scienze più vicine alla filosofia. È in questo ambiente che trova le sue radici, ad esempio, il pensiero fenomenologico, nelle sue relazioni con la psicologia empirica della scuola di Franz Brentano e in un costante confronto con essa. Rispetto alle tematiche dell'immagine e dell'immaginazione, la fenomenologia (anche nelle sue derivazioni più eterodosse) non potrà fare a meno di prendere le distanze dalla psicologia, definendo rigorosamente i propri compiti rispetto a quest'ultima e ridefinendo di conseguenza anche i confini propri della psicologia (sarà un motivo ricorrente negli scritti di Husserl). Se ciò è dovuto da un lato a ragioni storiche, e cioè le condizioni specifiche nelle quali nasce il pensiero fenomenologico, dall'altro l'impostazione fenomenologica presenta costitutivamente queste caratteristiche, nella misura in cui la sua ontologia è indissociabile da una gnoseologia che dovrebbe forse essere considerata come primaria (la fenomenologia come teoria della conoscenza, innanzitutto, e pertanto come pensiero in cui è centrale la chiarificazione del rapporto tra soggetto percipiente e oggetto percepito). Negli stessi anni, in Francia, un altro filosofo si misurava con gli stessi problemi, arrivando a soluzioni del tutto distinte da quelle della fenomenologia: Henri Bergson. Fenomenologia e bergsonismo si trovano dunque, tra fine Ottocento e inizio Novecento, a fronteggiare una

crisi cui né l'idealismo né il materialismo riuscivano a fornire delle risposte. “Il fallait à tout prix surmonter cette dualité de l'image et du mouvement, de la conscience et de la chose. Et, à la même époque, deux auteurs très différents allaient entreprendre cette tâche, Bergson et Husserl”¹, scrive Deleuze. Contemporaneamente, a Parigi, avveniva la nascita ufficiale del cinematografo: nell'aprile del 1895 i fratelli Lumière proiettavano pubblicamente nell'anfiteatro della Sorbona il loro primo film, *La sortie des usines Lumière*. La nascita del cinema veniva a complicare la considerazione “classica” delle immagini tramite un'innovazione che avrebbe avuto non poche conseguenze: l'immissione del movimento all'interno dell'immagine. Le cose non sarebbero state più le stesse. Si trattava di rivedere la concezione di quei problemi *anche* alla luce di un'innovazione tecnica come quella comportata dalla nascita del cinema: se è vero che la tecnica poteva dire qualcosa di nuovo anche sul funzionamento di una cosa assai comune come, ad esempio, la percezione. Il cinema poteva così rimettere in questione le domande che occupavano la filosofia di quegli anni; o forse si deve pensare il contrario, e cioè che è grazie a quel tipo di questioni, a quell'aria del tempo, che si sono create le condizioni nelle quali un'invenzione tecnica come quella del cinema è potuta nascere? Arriveremo forse alla fine del nostro percorso a poter rispondere a una domanda come questa; oppure scopriremo, via via, che una simile interrogazione è in fin dei conti secondaria. Più interessante è invece capire che tipo di reazioni avvengono in filosofia a un evento come quello della

¹ G. Deleuze, *IM* 83.

nascita del cinema, e se questo ha delle implicazioni anche su questioni che fuoriescono dall'ambito dell'estetica – nel quale verrebbe subito in mente di “catalogare” il pensiero filosofico del cinema – e possono riguardare questioni di ordine teoretico (o persino oltre: il nostro intento è infatti quello di andare oltre qualunque tipo di partizione schematica). Nella considerazione degli effetti che il cinema ha sul pensiero filosofico che gli è contemporaneo bisognerà fare attenzione non solo (e forse non tanto) a quanto di esplicito i filosofi scriveranno su di esso (vedremo infatti che in questo consiste l'operazione di rilettura di Bergson operata da Deleuze; ma vedremo anche che è assai più interessante il Sartre che si disinteressa delle immagini cinematografiche rispetto a quello degli scritti giovanili dedicati al cinema), bensì anche a quegli scritti che indirettamente arrivano a concernerlo, o che hanno ricadute interessanti per una presa in considerazione di esso. Proveremo dunque a partire, seguendo in qualche modo l'itinerario proposto da Deleuze, da un interrogativo fondamentale: in che modo il cinema entra nella considerazione di filosofi come Sartre o Bergson? Per quale motivo questi si trovano a *pensare il cinema*?

Sui rapporti tra la fenomenologia di Sartre e il cinema si è ormai scritto tanto, e da diversi punti di vista. Se da un punto di vista biografico la passione di Sartre per il cinema è acclarata da molteplici interviste, resoconti, e dalle splendide narrazioni di Simone de Beauvoir, non sembra d'altra parte che tale passione possa trovare riscontro nella considerazione teorica del filosofo. Si è

soliti anzi individuare una distanza considerevole tra la filosofia di Sartre e una sua possibile applicazione al cinema, e non è forse un caso se questa conclusione definitiva sui rapporti tra i due venga spesso riassunta sbrigativamente facendo riferimento ad alcune (poche) righe di Deleuze tratte dall'*Immagine-movimento*:

On remarquera que Sartre encore, bien plus tard, quand il fait l'inventaire et l'analyse de toutes sortes d'images dans *L'imaginaire*, ne cite pas l'image cinématographique².

La questione è evidentemente più complessa, e merita di essere discussa ancora una volta. Per farlo ci troveremo, con Deleuze, a citare due Sartre diversi, cominciando effettivamente da quello dell'*Immaginario*, per vedere quali siano la sua concezione dei rapporti tra immagini e immaginazione e i suoi debiti con la filosofia di Husserl tali per cui, parlando di Sartre, ci arrogheremo il diritto di parlare di *pensiero fenomenologico dell'immagine* (senza badare troppo alle differenze, dunque); continuando però poi con un Sartre che è meno frequente ricollegare a tematiche estetiche, e cioè quello della *Trascendenza dell'ego*, che ci permetterà di ampliare lo spettro di indagine per arrivare a comprendere un punto di vista che lega il cinema alla considerazione del trascendentale, aprendo anche ad un'impostazione kantiana. La decisione di non partire, nella nostra indagine, da una definizione più o meno costrittiva di "immagine" deriva dal tentativo di non sottomettere i differenti pensieri che andremo analizzando ad una griglia – più o meno rigida – cui adattare le varie

² Deleuze, *IM* 84.

concezioni. Questa è un'operazione che si potrà fare semmai alla fine, ma che in generale si addice maggiormente a un dizionario o ad un'antologia come quella che noi *non* stiamo per fare; si capisce invece che nell'affrontare le argomentazioni dei vari filosofi potremo trarre delle conclusioni circa le loro concezioni di "immagine", rispetto alle quali valuteremo via via se (e perché) l'immagine cinematografica sia stata presa in considerazione oppure no.

1. L'immagine come atto

Se prendiamo i due scritti giovanili di Sartre che facevano parte di una stessa tesi³, pubblicati poi separatamente col titolo di *L'immaginazione* e *L'immaginario*, ci troviamo subito ad avere a che fare con una definizione molto chiara e ribadita costantemente nel corso delle pagine:

- l'immagine è un certo tipo di coscienza. L'immagine è un atto e non una cosa. L'immagine è coscienza di qualche cosa⁴;

³ Scrive Nestore Pirillo nell'introduzione a Jean-Paul Sartre, *L'immaginazione*, tr. it. a cura di N. Pirillo, Bompiani, Milano 2007: "Dopo circa un decennio, su invito del suo antico professore, Sartre riprendeva i materiali della tesi e scriveva per Alcan un testo in due parti col titolo *L'Image*. L'editore accetterà soltanto la «parte critica» pubblicata col titolo *L'Imagination*. La seconda parte «assai più originale» che Sartre qui promette di pubblicare e «in cui riprendeva alle radici il problema dell'immaginazione» verrà edita nel 1940 col titolo *L'Imaginaire*", p. XII; cfr. anche l'introduzione di Raoul Kirchmayr in Jean-Paul Sartre, *L'immaginario – Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, tr. it. a cura di R. Kirchmayr, Einaudi, Torino 2007, p. XIII.

⁴ Sartre, *L'immaginazione* cit., p. 150.

- la parola «immagine» può designare soltanto il rapporto tra la coscienza e l'oggetto⁵.

La prima definizione appartiene alle conclusioni del primo testo, ed è dunque una affermazione riassuntiva di un percorso che Sartre compie all'interno della storia della filosofia e della psicologia circa il rapporto tra immagini e immaginazione. Tale affermazione manifesta clamorosamente la sua dipendenza nei confronti della filosofia di Husserl, come avremo modo di vedere per evidenziare non tanto le analogie e le differenze tra i due filosofi, quanto l'impostazione comune che ci permetterà di parlare di un pensiero fenomenologico dell'immagine. La seconda appartiene invece alle prime pagine dello scritto sull'*Immaginario*, ed è dunque un modo di ricominciare da dove si era lasciato: ma con un distacco, anche terminologico, maggiore, e una diversa finalità: se *L'immaginazione* sembra avere un obiettivo storico-filosofico, è nell'*Immaginario* che Sartre potrà avanzare con più libertà una propria tesi di *psicologia fenomenologica dell'immaginazione*.

L'essenziale è comune alle due tesi: l'immagine è un atto, l'immagine è un rapporto. È questo l'aspetto importante che va sottolineato dietro l'assenza del cinema dall'inventario delle immagini di Sartre. Cosa significa affermare che l'immagine è un atto o un rapporto? Come può questa tesi rendere conto di tutte quelle immagini fisiche che, per l'appunto, definiamo immagini? Come possono un quadro o una fotografia essere considerate un atto o un rapporto?

⁵ Sartre, *L'immaginario* cit., p. 14.

Sono tutte domande che una considerazione fenomenologica, per costituzione e metodo, non può né intende permettersi di eludere. L'entusiasmo di Sartre nei confronti della fenomenologia consisteva precisamente in questo: essa permetteva di occuparsi di una qualunque delle cose del mondo, senza lasciare come residuo una voragine insuperabile tra sé e il mondo. Si poteva finalmente fare filosofia con un cocktail, come scrive in uno dei suoi ricordi Simone de Beauvoir⁶. Per far questo bastava riferirsi a quella che era stata la vera scoperta di Husserl, l'idea fondamentale che avrebbe fondato il metodo fenomenologico: la nozione di *intenzionalità*, e cioè “la necessità per la coscienza di esistere come coscienza d'altro da sé”⁷. Se ogni coscienza è coscienza di qualche cosa, si ha allora che non esiste la possibilità di un mondo senza una coscienza che ad esso si riferisca, e viceversa: “la coscienza e il mondo sono dati nello stesso momento: per sua stessa essenza, il

⁶ Sull'entusiasmo che dovette provocare in Sartre la scoperta della fenomenologia, cfr. le splendide pagine di Simone de Beauvoir in *La force de l'âge*, Gallimard, Paris 1960: “Raymond Aron passait l'année à l'Institut français de Berlin et [...] il étudiait Husserl. Quand il vint à Paris, il en parla à Sartre. [...] Aron désigna son verre: « Tu vois, mon petit camarade, si tu es phénoménologue, tu peux parler de ce cocktail, et c'est de la philosophie!» Sartre en pâlit d'émotion, ou presque; c'était exactement ce qu'il souhaitait depuis des années: parler des choses, telles qu'il les touchait, et que ce fût de la philosophie. Aron le convainquit que la phénoménologie répondait exactement à ses préoccupations: dépasser l'opposition de l'idéalisme et du réalisme, affirmer à la fois la souveraineté de la conscience et la présence du monde, tel qu'il se donne à nous. Il acheta, boulevard Saint-Michel, l'ouvrage de Levinas sur Husserl, et il était si pressé de se renseigner que, tout en marchant, il feuilletait le livre dont il n'avait même pas coupé les pages. [...] Sartre décida de l'étudier sérieusement et, à l'instigation d'Aron, il fit les démarches nécessaires pour prendre l'année suivante, à l'Institut français de Berlin, la succession de son petit camarade”, pp. 156-7.

⁷ Cfr. Jean-Paul Sartre, *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità*, in Id., *Che cos'è la letteratura?*, tr. it., Il saggiatore, Milano 1960, p. 280. Questo piccolo articolomanifesto, di straordinaria carica vitale, fu pubblicato nel 1939 ma redatto nel 1934, ed è dunque coevo a *La trascendenza dell'Ego*, come nota Raoul Kirchmayr a p. VIII della sua introduzione all'*Immaginario* cit.

mondo è, insieme, esterno alla coscienza e relativo ad essa”⁸. Il passaggio successivo è dunque consequenziale: le immagini sono oggetti particolari nella misura in cui vedo in esse qualcosa che oltrepassa la loro fisicità e rimanda a qualcos’altro, che è assente. A differenza degli oggetti di percezione, che si presentano qui e ora come presenti e in maniera immediata ad una coscienza percettiva, le immagini presuppongono una modifica fondamentale: l’innescare di una coscienza immaginativa, normalmente non in atto, che presentifica un oggetto assente. A sua volta, la coscienza immaginativa che è in opera nell’immaginazione *sic et simpliciter* (quando cioè penso a qualcosa senza bisogno della presenza di un oggetto qui e ora: a come sarei bello con quell’acconciatura, a cosa sarebbe potuto succedere se Napoleone non avesse perso la battaglia di Waterloo e così via) si distingue dalla coscienza figurale, che è quella specifica modalità della coscienza che mi permette di vedere in un oggetto fisico qualcos’altro (la coscienza che mi consente di superare la percezione della tela verso l’oggetto inteso dal quadro). Si tratta della differenza tra *Phantasie* e *Bildbewußtsein*, alla quale Husserl ha dedicato una serie di lezioni universitarie che rappresentano alcune tra le pagine più chiare e precise del filosofo di Prossnitz (e che Sartre però non poteva conoscere⁹). Applicata agli esempi sartriani suonerebbe così: la *Phantasie* di Pierre, la coscienza immaginativa che ne ho quando lo penso a Parigi nella sua casa di Rue d’Ulm, si distingue essenzialmente dalla *Bildbewußtsein* che è in atto quando lo riconosco in una fotografia. Ciò che accomuna coscienza immaginativa e

⁸ J.-P. Sartre, Un’idea fondamentale della fenomenologia cit., p. 279.

⁹ Cfr. ancora l’introduzione di Raoul Kirchmayr a *L’immaginario* cit., p. X.

coscienza figurale è il rimando a un oggetto assente (Pierre) la cui apprensione passa tramite un “*rappresentante analogico*”¹⁰ dell’oggetto cui miro. Nell’immagine abbiamo dunque in atto una coscienza che fa riferimento a un oggetto assente tramite un *analogon*, che si dà in un supporto fisico nel caso dell’immagine esterna (la tela del quadro, la carta della fotografia: ciò che Husserl chiama *Bildding*, l’aspetto materiale dell’immagine, insomma), o che è solamente psichico nel caso dell’immagine mentale. La differenza tra i due tipi di immagine risiede anche nella modalità di riferimento all’oggetto assente, direbbe Husserl, che è *più diretta* (più immediata) nel caso dell’atto immaginativo, nel quale dunque l’*analogon* è solamente fittizio, e *più indiretta* nel caso della coscienza figurale, che è mediata appunto dall’immagine che appare in un oggetto fisico. Ma in entrambi i casi è la coscienza ad operare l’essenziale, preciserebbe Sartre: l’immagine è l’atto che compie queste operazioni, ed è in questo senso che si può definire l’immagine “fotografia-di-Pierre” un atto, nella misura in cui se la coscienza figurale non fosse innescata percepiremmo solamente un oggetto di carta e non avrebbe luogo il rimando all’oggetto inteso cui l’*analogon* mira; non prenderemmo quell’oggetto per un’immagine, bensì appunto per un oggetto tra gli altri. E se Husserl insisterà sulla distinzione tra *immaginazione* e *coscienza figurale* in funzione della presenza dell’oggetto che esse ci mettono davanti (e dunque sul riferimento più o meno diretto all’oggetto inteso, in funzione dell’intervento o meno di un’immagine mediatrice), per Sartre questa distinzione verrà a scemare nella misura in cui se

¹⁰ Sartre, *L’immaginario* cit., p. 34.

è vero che si distinguono per ragioni evidenti (la presenza o meno di un oggetto fisico), l'*analogon* di cui entrambe si servono sarà il vero oggetto della coscienza immaginante e ci porterà in entrambi i casi *direttamente* in presenza dell'oggetto assente¹¹.

La coscienza immaginativa che ho di Pierre non è coscienza dell'immagine di Pierre. Pierre è colto direttamente, la mia attenzione non è diretta su un'immagine, ma su un oggetto¹².

Questo è vero, per Sartre, tanto nel caso della *schlichte Phantasievorstellung* di Pierre, e cioè quando mi limito a immaginare Pierre in tale o talaltro luogo, quanto nel caso della coscienza figurale, ossia quando vedo Pierre in un quadro o in un'immagine: in entrambi i casi sono riportato direttamente all'unico oggetto inteso, che è Pierre. Queste piccole divergenze tra Husserl e Sartre hanno un senso particolare rispetto al peso che ciascuno dei due filosofi assegna all'immaginazione all'interno degli atti intuitivi; possiamo qui anticipare che, a differenza di Husserl, per Sartre essa non sarà subordinata alla percezione e anzi avrà un'importanza decisiva rispetto alle questioni che riguardano la libertà, che cominceranno ad essere abbozzate già nelle conclusioni del suo *Immaginario* e che rappresentano un ponte diretto verso le tematiche trattate più estesamente nell'*Essere e il nulla*. Può valere la pena

¹¹ Anche nel caso di un'immagine fisica vengo subito rimandato all'oggetto intenzionato: "Non dobbiamo credere che io pensi il quadro «come immagine di Pierre». Questa è una coscienza riflessiva che rivela la funzione del quadro nella mia coscienza presente. [...] Ma nell'atteggiamento immaginante [...] il quadro *dà* Pierre", e cioè presenta Pierre immediatamente all'intuizione; cfr. *ivi*, p. 40.

¹² *Ivi*, p. 14.

approfondire alcune distinzioni riguardanti le modalità di presentificazione dell'oggetto assente, e dunque esaminare brevemente i diversi atti immaginativi distinti da Husserl, perché da una simile ricerca potremo trarre conclusioni importanti circa la diversa concezione di "immagine" che i due filosofi portano avanti come varianti all'interno di quello che proveremo a delineare come un unico pensiero fenomenologico.

2. Immanenza e *Bildertheorie*

Nell'enucleare quelle che sono per Sartre le caratteristiche dell'immagine bisogna tenere presenti alcune considerazioni di carattere storico-filosofico. Non è un caso se nell'esame dell'immagine uno dei nemici più temuti tanto dal Sartre dell'*Immaginario* quanto già dall'Husserl delle *Ricerche logiche* sia quell'errore che va sotto il nome di *illusione di immanenza*, contro il quale l'uno e l'altro spenderanno diverse pagine delle proprie trattazioni. Nell'articolo-manifesto di Sartre sull'intenzionalità non ad altro ci si riferisce sotto il nome di *filosofia alimentare*, contro la quale la fenomenologia e la sua teoria della coscienza rappresentavano finalmente una valida opposizione. L'errore più comune nella considerazione dell'immagine consiste infatti secondo Sartre nel pensare

che l'immagine [sia] nella coscienza, e che l'oggetto dell'immagine [sia] nell'immagine. Ci raffiguravamo la coscienza come un luogo popolato di piccoli simulacri, e questi simulacri erano le immagini. Senza alcun

dubbio, l'origine di questa illusione va cercata nella nostra abitudine a pensare nello spazio e in termini di spazio. La chiameremo illusione d'immanenza¹³.

Per comprendere la genesi e il senso di questo errore bisognerebbe far riferimento a una lunga tradizione, la cui analisi ci allontanerebbe dal nostro obiettivo, ma che riassumeremo qui brevemente al fine di affrontare anche la distinzione husserliana tra una fantasia *pura* e una fantasia che funziona tramite immagini, mettendo a confronto così i rapporti di questa concezione con quella sartriana. Se gli attori dei rispettivi contrasti saranno per Husserl e per Sartre differenti, l'errore imputato agli avversari è sempre lo stesso e verrà combattuto con armi molto simili dai due filosofi. L'illusione d'immanenza dell'immagine alla coscienza è figlia diretta di quella concezione che vede nell'immagine la copia sbiadita di una sensazione; idea che nasce col concetto di *aisthesis asthenès* nella *Retorica* di Aristotele, e che assume nel corso dei secoli morfologie differenti rimanendo sostanzialmente la stessa pur passando per continue trasformazioni: Sartre la sintetizza nelle prime pagine dell'*Immaginario* con i nomi di Hume e Berkeley, avendo come obiettivo polemico diretto la psicologia francese a lui contemporanea.

La polemica di Sartre risente così degli echi di quella analoga che ha caratterizzato la fine dell'Ottocento e che è stata diretta responsabile della nascita della fenomenologia husserliana¹⁴. Fare riferimento ad essa significherebbe

¹³ *Ivi*, p. 11.

¹⁴ Uno strumento fondamentale per ricostruire gli anni della formazione del pensiero fenomenologico circa queste tematiche è lo studio di Valeria Ghiron, *La teoria*

comprendere la posta in gioco di affermazioni che altrimenti risulterebbero enigmatiche: per quale motivo si dovrebbe pensare che l'immagine si trovi *nella* coscienza, o che l'oggetto stia *nell'*immagine? Siamo pensando al dibattito, che coinvolse gli allievi della scuola di Franz Brentano, intorno alla cosiddetta *Bildtheorie* di Kazimierz Twardowski, il quale aveva sostenuto nel suo *Zur Lehre vom Inhalt und Gegenstand der Vorstellungen* del 1894 l'idea per cui tra l'atto (perceptivo, ad esempio) e l'oggetto intenzionato era necessario inserire un terzo elemento, chiamato *contenuto*, che aveva per l'appunto forma di immagine. La *Bildtheorie* era a sua volta una reazione nei confronti della teoria dell'in-esistenza intenzionale dei fenomeni psichici predicata dalla psicologia di Franz Brentano, maestro di Twardowski e di Husserl stesso, per il quale i fenomeni psichici, a differenza di quelli fisici, avrebbero avuto un'esistenza all'interno della coscienza¹⁵. Husserl prenderà le distanze da Brentano in maniera esplicita nel § 11 della *Quinta Ricerca logica* facendo tesoro dell'insegnamento di Twardowski, senza per questo sposare interamente la soluzione della *Bildtheorie* ma sostituendola con l'idea che esistono dei contenuti (o *vissuti*) che sono immanenti alla coscienza, e che presentano

dell'immaginazione di Edmund Husserl. *Fantasia e coscienza figurale nella «fenomenologia descrittiva»*, Marsilio, Venezia 2001.

¹⁵ Scrive Brentano in *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, I, Meiner, Hamburg 1955, pp. 124-125 (trad. it. pp. 154-155): “Ogni fenomeno psichico è caratterizzato da ciò che gli scolastici medievali chiamarono l'in-esistenza intenzionale (ovvero mentale) di un oggetto, e che noi, anche se con espressioni non del tutto prive di ambiguità, vorremmo definire il riferimento a un contenuto, la direzione verso un oggetto (che non va inteso come una realtà), ovvero l'oggettività immanente. *Ogni fenomeno psichico contiene in sé qualcosa come oggetto, anche se non ciascuno nello stesso modo.* Nella presentazione qualcosa è presentato, nel giudizio qualcosa viene o accettato o rifiutato, nell'amore qualcosa viene amato, nell'odio odiato, nel desiderio desiderato, ecc. Tale in-esistenza intenzionale caratterizza esclusivamente i fenomeni psichici. Nessun fenomeno fisico mostra qualcosa di simile. Di conseguenza *possiamo definire psichici quei fenomeni che contengono intenzionalmente in sé un oggetto*”, corsivi miei.

l'oggetto alla coscienza, il quale invece dal canto suo non è immanente alla coscienza (Husserl scrive che l'oggetto è *real* ma non *reell*). I vissuti intenzionali a loro volta non sono piccole copie in immagine dell'oggetto che starebbero nella coscienza come un oggetto in un cassetto, bensì una materia che in sé non è niente, ma ha una funzione strumentale che permette il riferimento all'oggetto intenzionato. Se in questo modo Husserl potrà spiegare il funzionamento degli atti intenzionali in generale, alcuni residui della *Bildtheorie* sopravvivranno nella trattazione specifica degli atti immaginativi presentata nella *Quinta* e nella *Sesta Ricerca logica*.

Come funzionano gli atti immaginativi, in generale? Essi sembrano riferirsi all'oggetto inteso tramite un'immagine, e cioè secondo lo stesso funzionamento che per Twardowski caratterizza qualunque atto intenzionale. Ma una semplice analisi descrittiva mostra che in realtà non tutti gli atti immaginativi funzionano così. Cosa succede quando immagino Pierre? Ho un'immagine di Pierre, o mi riferisco direttamente a lui? Conosciamo già la risposta di Sartre: quando immagino Pierre lo colgo direttamente, senza riferirmi ad una sua immagine. Sarebbe un errore pensare che ogni volta che è in atto l'immaginazione sia necessaria la mediazione di un'immagine. Husserl si poneva esplicitamente queste domande nel § 26 di *Phantasie und Bildbewußtsein*, il resoconto della terza parte delle lezioni tenute nel semestre invernale 1904/05 presso l'Università di Gottinga:

Come appare l'immagine di fantasia, dunque? Appare effettivamente nella maniera di un'immagine? Si costituisce effettivamente nella fantasia un *Bildobjekt* tramite il quale viene intuito un *Bildsujet*? Devo confessare che a questo riguardo continuo a essere preda di seri dubbi¹⁶.

Le immagini di fantasia sembrano avere una forma diversa da quella delle immagini fisiche. Se queste ultime hanno una struttura tripartita, componendosi di 1) una *Bildding*, e cioè il supporto fisico dell'immagine, 2) un *Bildobjekt* che sarebbe ciò che effettivamente percepiamo (i colori del quadro, le linee che compongono l'immagine fotografica e così via) e che rimanda a 3) un *Bildsujet* (l'oggetto inteso tale per cui di fronte all'immagine di Pierre diciamo: è Pierre), nell'immagine mentale, oltre all'assenza della cosa fisica, mancherà anche un *Bildobjekt* nel quale dovremmo leggere il rimando al soggetto dell'immagine. Ma anche all'interno degli atti immaginativi che non hanno a che fare con immagini fisiche bisognerà operare una distinzione tra due casi:

1) la *rappresentazione di fantasia semplice*, e 2) *quella che usa una mediazione di un'immagine*. Nella seconda la rappresentazione si riferisce mediatamente all'oggetto, ossia tramite una rappresentazione d'immagine, in modo che in questo caso si costituisce una coscienza d'immagine, così come nel caso della funzione d'immagine fisica. Ciò non accade nella rappresentazione di fantasia semplice¹⁷.

¹⁶ Edmund Husserl, *Phantasie und Bildbewußtsein*, in Id., *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. Texte aus dem Nachlass (1898-1925), hrsg. von E. Marbach, *Husserliana – Edmund Husserl Gesammelte Werke*, Band XXIII, Martinus Nijhoff, Den Haag/Dordrecht-Boston-Lancaster 1982, p. 55. Ove non diversamente indicato, tutte le traduzioni di qui in avanti si intendono mie.

¹⁷ *Ivi*, § 41, p. 84.

Le precisazioni che Husserl compie in queste lezioni rappresentano uno sviluppo della teoria delle immagini presentata nelle *Ricerche Logiche*. La rappresentazione immaginativa tramite immagini si avvicina molto al caso della coscienza figurale (anche se l'immagine che presenta è inattuale e non realmente presente), e da entrambe bisogna dunque distinguere la *schlichte Phantasievorstellung*. Per non dilungarci oltre e andare anzi all'essenziale, riassumiamo ancora una volta il fulcro delle operazioni cui abbiamo accennato: la *Bildertheorie* serve a Husserl come tramite per superare l'illusione d'immanenza cui Brentano aveva confinato la teoria dell'intenzionalità. Il superamento della *Bildertheorie*, i cui residui sono ancora tangibili nelle *Ricerche Logiche*, avviene a partire dalle lezioni di Gottinga con la distinzione tra una rappresentazione immaginativa pura e una rappresentazione immaginativa per mezzo di immagini. Se per Husserl la prima avvicina gli atti immaginativi alla purezza della percezione¹⁸, che mira direttamente all'oggetto senza nessuna mediazione anche solo fittizia, abbiamo già visto come per Sartre anche il caso delle immagini fisiche non si distingue – sotto questo rispetto – da quello degli atti immaginativi in generale, che pure funzionano tramite immagini. In un caso come nell'altro ciò che conta è il funzionamento della coscienza immaginativa, che comporta un riferimento intuitivo diretto nei confronti dell'oggetto inteso. E mentre per Husserl è importante stabilire una gerarchia degli atti intuitivi, in cui la cima della piramide è rappresentata dall'atto

¹⁸ *Ivi*, § 42, p. 85: “L'apparizione di fantasia, l'apparizione di fantasia semplice, libera da ogni carattere d'immagine costruito sopra di sé, si riferisce al suo oggetto in maniera altrettanto diretta della percezione”.

percettivo al quale l'atto immaginativo si può solo avvicinare (costituendosi come una *quasi-percezione*), per Sartre il rapporto tra percezione e immaginazione si porrà in termini diversi. L'importanza dell'atto immaginativo risiede nella sua posizionalità, in ciò che lo contraddistingue in quanto atto; e se Sartre come Husserl definirà l'atto immaginativo in confronto continuo con quello percettivo, il rapporto tra percezione e immaginazione arriverà a capovolgersi nella considerazione del filosofo francese per le implicazioni che quest'ultima sembra presentare da una prospettiva che ha a che fare col trascendentale oltre che con l'esistenziale.

3. Immagini nel mondo: tutto è fuori

Anche in Sartre è dunque presente una forma debole di *Bildtheorie*:

La coscienza trascendente di un albero in immagine pone l'albero. Ma lo pone *in immagine*, cioè in un certo modo che non è quello della coscienza percettiva.

L'immaginazione presentifica il suo oggetto in immagine, in un modo che si distingue subito da quello della percezione. Sartre focalizza la sua attenzione sul fenomeno dell'immagine mentale, che ha effettivamente un ruolo di preminenza in una trattazione che prende ad oggetto lo studio dell'immaginario: essa è ontologicamente *prima* rispetto a un'immagine esterna che si definisce tale solo per analogia. L'immagine ha dunque la caratteristica

peculiare di denunciare fin da subito il proprio statuto¹⁹, dice Sartre, distinguendosi così radicalmente dall'oggetto di percezione.

È necessario che l'immagine, considerata in se stessa, racchiuda nella sua natura intima un elemento di distinzione radicale [*dall'oggetto di percezione*]. Un'indagine riflessiva ci permetterà di rintracciare questo elemento nell'atto con cui la coscienza immaginativa pone il proprio oggetto²⁰.

Se la percezione pone il proprio oggetto come esistente, mettendomi davanti a un oggetto presente qui ed ora e al quale attribuisco uno statuto di realtà, l'immaginazione pone invece il proprio oggetto in una di queste quattro forme: come inesistente, o come assente, o come esistente altrove, o ancora può sospendere la credenza e cioè non porre il suo oggetto come esistente²¹. L'immaginazione opera dunque tramite una presentificazione di un oggetto assente, in essa l'intenzione è diretta nei confronti di un oggetto che non c'è, oppure che non esiste. Non è però la posizione di esistenza dell'oggetto inteso a costituire l'essenziale dell'intenzionalità dell'immagine: essa è in atto anche laddove il rimando sia diretto verso qualcosa di inesistente (è il caso di tutte le "finzioni", dice Sartre, riprendendo non a caso l'esempio dell'incisione di Dürer *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, più volte trattato da Husserl²²). Ciò che è

¹⁹ Cfr. anche Husserl, *Phantasie und Bildbewußtsein* cit., p. 26: "das Bild fühlt sich unmittelbar als Bild"; "l'immagine si avverte immediatamente come immagine".

²⁰ Sartre, *L'immaginario* cit., p. 22.

²¹ "La caratteristica di Pierre [...] è [...] di essere «intuitivo-assente», dato come assente all'intuizione. In questo senso possiamo dire che l'immagine implica un certo nulla. [...] Per quanto viva, forte, emozionante sia un'immagine, essa dà il suo oggetto come non essente", *ivi*, pp. 24-5.

²² Si cfr. per esempio il § 111 di *Idee I*.

più importante sottolineare è allora la modalità in cui l'oggetto inteso si dà, che definisce il funzionamento essenziale dell'immagine, come Sartre sottolinea in questa prima formulazione:

l'immagine è un atto che mira nella sua corporeità a un oggetto assente o inesistente, attraverso un contenuto fisico o psichico che non si dà in proprio, ma a titolo di «*rappresentante analogico*» dell'oggetto mirato²³.

Il contenuto fisico o psichico dell'immagine che permette il rimando all'oggetto inteso non ha un'esistenza reale, come quella che si predica di tutti gli oggetti di percezione. Lo statuto di questo *rappresentante analogico* è quello di un *irreale*; Husserl, a sua volta, lo definiva *inattuale*, per designarne la discontinuità con il campo percettivo circostante. Vale dunque dell'immagine mentale quanto Husserl affermava del *Bildobjekt* nel caso dell'immagine fisica, e cioè che esso non esiste realmente né all'interno né all'esterno della coscienza²⁴. Il darsi di un oggetto in immagine è quindi un darsi paradossale: l'immagine è la presenza intuitiva di un oggetto assente²⁵.

²³ Sartre, *L'immaginario* cit., p. 34.

²⁴ Cfr. Husserl, *Phantasie und Bildbewußtsein* cit., § 10, p. 22: "il Bildobjekt non esiste realmente, il che non significa solamente che esso non ha alcuna esistenza al di fuori della mia coscienza, ma anche che esso non ne ha una all'interno della mia coscienza, esso non ha affatto alcuna esistenza". Nella stessa p. 22 il medesimo concetto viene ripetuto per tre volte.

²⁵ "L'oggetto si dà, assente, attraverso una presenza", *ivi* p. 132. Husserl utilizza termini diversi per dire una stessa cosa: "l'apparizione di un *non-ora* in un *ora*" ("Wir haben Erscheinung eines Nicht-Jetzt *im Jetzt!*"), cfr. *Phantasie und Bildbewußtsein* cit., p. 47.

Non dimentichiamo che nell'immagine mentale ci troviamo *in presenza* del cavallo. Solo che questo cavallo possiede al tempo stesso una specie di nulla. [...] Attraverso l'*analogon* il cavallo stesso appare alla coscienza²⁶.

La paradossalità dell'oggetto in immagine risiede dunque in questa intuitività-assente che lo contraddistingue, e che fa sì che esso si presenti come appartenente a uno spazio e ad un tempo propri, radicalmente separati dal piano sul quale si danno *in carne ed ossa* gli oggetti percettivi, che appartengono allo spazio infinito di tutti i possibili oggetti di percezione, e che, a differenza dei primi, “indirizza[no] originariamente una richiesta alla realtà, secondo l'espressione di Husserl (*Seinsanspruch*)”²⁷. L'irrealtà dell'immagine è dunque figlia diretta della teoria husserliana dei vissuti intenzionali, ma non solo: essa sarà conseguenza anche del carattere proprio dell'atto immaginativo, che è per Sartre un atto *nullificante*. È questo carattere d'atto a rendere irriducibili immaginazione e percezione:

All'esistenza di un oggetto per la coscienza corrisponde notoriamente una *tesi* o posizione d'esistenza. Ora, la tesi della coscienza immaginativa è radicalmente diversa dalla tesi di una coscienza realizzante. [...] Il tipo di esistenza dell'oggetto immaginato *in quanto prodotto in immagine [image]* differisce per natura dal tipo di esistenza dell'oggetto colto come reale. [...] In quanto *mi appare in immagine*, quel Pierre che è presente a Londra *mi appare assente*. Quest'assenza di principio, questo nulla essenziale dell'oggetto in immagine [image], basta per differenziarla dagli oggetti di percezione²⁸.

²⁶ Sartre, *L'immaginario* cit., pp. 128-9.

²⁷ *Ivi*, p. 223.

²⁸ *Ivi*, p. 269

Le conseguenze del carattere nullificante della coscienza sono plurime. In esso Sartre ravvisa una condizione estremamente positiva, che permette alla coscienza immaginativa di staccarsi dalla determinatezza del reale e fa pertanto di essa una coscienza libera. Ed è proprio la libertà dell'uomo a permettere che la coscienza possa, rimanendo nel mondo, percepire il reale. Sartre ravvisa nell'atto di negazione del mondo la possibilità stessa di cogliere questo mondo in un atto sintetico, e affida così all'immaginazione lo statuto di condizione trascendentale di ogni atto della coscienza²⁹ (prendendo così le distanze dalla visione di Husserl, per il quale l'immaginazione era una forma secondaria di atto intuitivo, una *quasi-percezione*). Ma se le considerazioni riguardanti il ruolo dell'immaginazione rappresentano un capitolo che andrebbe approfondito di per sé, a noi interessa più direttamente tornare alla teoria delle immagini presentata da Sartre, perché il nostro obiettivo è quello di comprendere le ragioni di quella che Kirchmayr ha definito una "cesura dell'immagine"³⁰, ovvero la forclusione del cinema dalla filosofia delle immagini di Sartre.

Abbiamo sottolineato come Sartre focalizzi il suo interesse sulle immagini mentali, ma sappiamo anche che quanto detto delle immagini mentali vale allo stesso modo per tutte le altre immagini. Se l'interrogazione sartriana comincia

²⁹ "Invece di apparire come una caratteristica *di fatto* della coscienza, l'immaginazione si svela come una condizione essenziale e trascendentale della coscienza. Concepire una coscienza che non immagini è tanto assurdo quanto concepire una coscienza che non possa effettuare il *cogito*", *ivi*, p. 281. Torneremo più avanti sui rapporti tra coscienza e *cogito*, a proposito dell'analisi della *Trascendenza dell'Ego*.

³⁰ È il titolo dell'introduzione di Kirchmayr all'*Immaginario* cit.

retoricamente con un'inchiesta da portare avanti³¹, già poche pagine dopo si assume l'impossibilità di parlare di due mondi separati:

L'immagine mentale non va studiata a parte. Non esistono un mondo di immagini e un mondo di oggetti. [...] I due mondi, quello immaginario e quello reale, sono costituiti dai medesimi oggetti. Cambiano solamente i modi di raggruppare e interpretare questi oggetti. A definire il mondo immaginario così come l'universo reale, è un atteggiamento della coscienza. Dunque studieremo in successione le seguenti coscienze: guardare un ritratto di Pierre, un disegno schematico, un cantante di varietà che imita Maurice Chevalier, vedere un viso tra le fiamme, «avere» un'immagine ipnagogica, «avere» un'immagine mentale. Elevandoci così dall'immagine che attinge la sua materia dalla percezione a quella che la prende tra gli oggetti del senso interno, potremo descrivere e fissare, attraverso le sue variazioni, una delle due grandi funzioni della coscienza: la funzione «immagine» o immaginazione³².

Se non si può distinguere tra un mondo immaginario e un mondo di immagini fisiche, allora bisognerà ammettere che

immagini mentali, caricature, fotografie sono altrettante specie di uno stesso genere, e noi possiamo fin da ora provare a definire ciò che hanno

³¹ “Esistono nel mondo esterno oggetti chiamati anch'essi immagini (ritratti, riflessi in uno specchio, imitazioni ecc.). Si tratta di una semplice omonimia, oppure l'atteggiamento della nostra coscienza di fronte a tali oggetti è simile a quello che essa assume nel fenomeno dell'«immagine mentale?»”, Sartre, *L'immaginario* cit., p. 29.

³² “L'immagine mentale non va studiata a parte. Non esistono un mondo di immagini e un mondo di oggetti. [...] I due mondi, quello immaginario e quello reale, sono costituiti dai medesimi oggetti. Cambiano solamente i modi di raggruppare e interpretare questi oggetti. A definire il mondo immaginario così come l'universo reale, è un atteggiamento della coscienza. Dunque studieremo in successione le seguenti coscienze: guardare un ritratto di Pierre, un disegno schematico, un cantante di varietà che imita Maurice Chevalier, vedere un viso tra le fiamme, «avere» un'immagine ipnagogica, «avere» un'immagine mentale. Elevandoci così dall'immagine che attinge la sua materia dalla percezione a quella che la prende tra gli oggetti del senso interno, potremo descrivere e fissare, attraverso le sue variazioni, una delle due grandi funzioni della coscienza: la funzione «immagine» o immaginazione”, *ivi*, p. 34.

in comune tra loro. In questi casi diversi, si tratta sempre di *rendersi presente* un oggetto. Questo oggetto non c'è, e noi sappiamo che non c'è. Dunque, in primo luogo troviamo un'intenzione diretta su un oggetto assente³³.

Da questo breve elenco di immagini fisiche è esclusa l'immagine cinematografica. È a questa parte dell'*Immaginario*, e cioè il secondo capitolo intitolato *La famiglia dell'immagine*, che ci si riferisce solitamente quando si denuncia l'assenza del cinema dalla filosofia delle immagini di Sartre. Il funzionamento dell'immagine in esso individuato è sempre il medesimo, e consiste in un rapporto tra l'atto e un oggetto assente, lo abbiamo ripetuto diverse volte. Questo tipo di considerazione di ciò che un'immagine è rischia di entrare in crisi non solo nella considerazione delle differenze specifiche tra le diverse immagini fisiche, ma più in generale per quelle immagini *sui generis* che sono le opere d'arte (o per quella modalità di sguardo *sui generis* su qualunque tipo d'immagine che va sotto il nome di atteggiamento estetico). Sia Husserl³⁴ che Sartre³⁵ dichiarano esplicitamente di disinteressarsi a una simile problematica, in quanto non esemplificativa del funzionamento "normale" delle immagini. E tuttavia è evidente che dovremo tenerla in considerazione, non fosse altro che per una cautela metodologica basilare, che ci impedisce di adottare una teoria per poi applicarla indifferentemente a qualunque oggetto.

³³ *Ivi*, p. 33.

³⁴ "Quando fantastichiamo viviamo negli eventi fantastici, il *come* del rappresentarsi interno in immagine fuoriesce dall'ambito del nostro interesse", *PhB*, § 17, p. 38.

³⁵ "Non vogliamo affrontare in questo luogo il problema dell'opera d'arte nel suo complesso. Benché esso sia strettamente dipendente dal problema dell'Immaginario, dovremmo scrivere un'opera apposita per trattarlo", *L'immaginario* cit., pp. 281-2

È il principio in base al quale non abbiamo voluto fornire alcuna definizione preliminare di “immagine”, e stiamo provando a comprendere invece come le immagini si possano definire, tenendo in particolare considerazione il caso dell’immagine cinematografica. Piegare la teoria fenomenologica delle immagini, per come l’abbiamo presentata fin qui, fino a comprendere le immagini del cinema, significherebbe operare una forzatura quanto meno irragionevole. D’altra parte, che il caso delle immagini cinematografiche ponga un problema a tale teoria, come sostenuto da diversi studiosi³⁶, non significa che la teoria sia di per sé inaccettabile. Può significare, piuttosto, che l’immagine cinematografica apre un nuovo campo di problemi, rispetto ai quali gli strumenti fenomenologici potrebbero rivelarsi insufficienti. Ciò vorrebbe dire che potremmo aver bisogno di fornirci di altri strumenti; oppure che gli strumenti che abbiamo approntato fin qui, ritenendoli i più adeguati, non siano in realtà i migliori per affrontare la nuova problematica dell’immagine cinematografica da un punto di vista fenomenologico. Proviamo ancora una volta a riassumere il percorso fin qui compiuto, per vedere quali siano i punti centrali che abbiamo toccato.

³⁶ L’argomento è ormai un luogo comune della letteratura filosofica; per citare solo qualche esempio recente, cfr. R. Kirchmayr, *Estetica pulsionale. Merleau-Ponty con Lyotard*, in «aut aut», n. 338, aprile-giugno 2008, p. 99: “La fenomenologia è un metodo e uno stile di pensiero che, concepito in modo rigoroso e ortodosso, risulta inadatto a pensare il cinema”; o ancora Katia Rossi, *L’estetica di Gilles Deleuze*, Pendragon, Bologna 2005, pp. 212-3: “In ragione del privilegio accordato alla percezione naturale ed espresso dalla formula «ogni coscienza è coscienza di qualche cosa» del soggetto nell’orizzonte del mondo, la fenomenologia risulta incapace di comprendere la percezione cinematografica. La percezione naturale introduce infatti delle soste, implica dei punti di riferimento fissi o dei punti di vista separati, mentre la percezione cinematografica opera continuamente con un unico movimento le cui soste fanno parte integrante dell’immagine, essendo *una vibrazione in sé*”, brano tratto dal capitolo 3 intitolato “Il cinema quale arte eminentemente anti-fenomenologica”; e così via.

Contro ogni forma di illusione di immanenza, il punto di forza della teoria fenomenologica consiste in una conquista che ha conseguenze anche sulla teoria delle immagini; essa è riassunta efficacemente da Sartre nella semplice affermazione: *tutto è fuori*³⁷. Non solo le immagini non sono sensazioni rinascenti, ma neanche si trovano dentro la coscienza. Le immagini sono fuori dalla coscienza e ogni immagine è anzi coscienza di qualche cosa. Se l'immagine è coscienza, è chiaro che essa non potrà essere *in* una coscienza. Le caratteristiche delle immagini saranno dunque caratteristiche degli atti immaginativi, e viceversa, immagini ed atti immaginativi essendo per Sartre la stessa cosa. Quanto affermato da Sartre per le immagini mentali varrà anche per le immagini fisiche, dunque. Ciò che è importante sottolineare però, pena la mancata comprensione dell'operazione fenomenologica, è che, considerando l'immagine come *atto*, Sartre pone l'accento sul primo dei due termini del rapporto soggetto-oggetto. L'essenziale che qui vogliamo mantenere è che se è vero che la fenomenologia si interessa degli oggetti in senso lato, è però evidente che essa lo fa solamente *in quanto* essi sono da noi percepiti, immaginati, e così via. Il discorso fenomenologico dovrà sempre necessariamente spostarsi dal piano dell'oggetto a quello del soggetto, dalla cosa all'atto che intende la cosa. Questo, che è un fulcro del pensiero fenomenologico, non viene meno nel caso dell'immagine. Il che equivale a dire che da una prospettiva fenomenologica la problematica dell'immagine non è concepibile al di fuori di una relazione intenzionale: lo si è assunto per ipotesi.

³⁷ Cfr. Sartre, *Un'idea fondamentale...* cit., p. 281.

Il significato profondo di questa ipotesi va ben al di là della problematica dell'immagine, e comporta per ogni atto della coscienza la presupposizione di una coesistenza già sempre data di soggetto e oggetto, che è appunto ciò che altre prospettive (come quella di Bergson) mettono in questione, e cioè indagano quanto a condizioni di possibilità. Non si tratta qui di opporre sterilmente due prospettive, come si rischia di fare ricorrendo a slogan filosofici; la questione non è certo quella di negare l'esistenza di un soggetto percipiente o immaginante, o di eliminare senza spiegazioni il ruolo della coscienza, ma piuttosto quello di interrogare il ruolo del soggetto, vedere quale sia la sua genesi o la sua formazione, che cosa significhi assegnargli una funzione piuttosto che un'altra, e che cosa significhi affermare ad esempio che esso sembra costituirsi *nelle* immagini piuttosto che presupporle come qualcosa di dato come altro da sé. Fare ciò non significa “opporre dei concetti gli uni agli altri per sapere quale sia il migliore, [bensì] confrontare i campi di problemi ai quali rispondono, per scoprire sotto quali forze i problemi si trasformano ed esigono essi stessi la costituzione di nuovi concetti”³⁸. Una tale considerazione, come è evidente, implicherà dunque una diversa definizione di immagine (e non solo). Per far questo può essere più utile riferirsi a un testo di Sartre che con l'estetica o con la problematica dell'immagine ha poco a che fare, e che invece rappresenta un confronto diretto con Husserl e con Kant.

³⁸ G. Deleuze, *Réponse à une question sur le sujet*, in Id., *Due regimi di folli*, Einaudi, Torino 2010, traduzione mia.

4. Sartre e la trascendenza dell'Ego

L'ultimo scritto di Gilles Deleuze sembra fornirci una pista più fruttuosa di quella battuta finora. È un breve articolo in cui Deleuze riprende alcuni concetti chiave della sua filosofia, e s'intitola *L'immanenza: una vita...*³⁹. L'articolo comincia con la nozione di "campo trascendentale", che Sartre presenta nel suo scritto sulla *Trascendenza dell'Ego* del 1936. Si tratta di una nozione fondamentale: per il pensiero di Deleuze, in generale, e per una considerazione produttiva del rapporto tra la filosofia di Sartre e il cinema – è il punto che proveremo a sostenere nel prossimo paragrafo. Il concetto di campo trascendentale è declinato da Sartre in opposizione alla fondazione del trascendentale su un polo egologico sostenuta da Kant, con la teoria dell'*appercezione trascendentale* o *Io penso* a partire dal § 16 della Dottrina trascendentale degli Elementi della *Critica della Ragion Pura*, e ripresa anche da Husserl con l'idea della necessità della presenza *formale* di un Ego per la definizione della coscienza, presentata in *Idee I* del 1913 (c'è un terzo obiettivo polemico, che a noi interessa meno, e cioè quello psicologismo che sosteneva l'idea della presenza *materiale* di un Io in ogni coscienza di questa o quest'altra cosa – ancora una volta, quella che Sartre chiamava la *filosofia alimentare*). Non è un caso che i testi sartriani che stiamo trattando si richiamino tutti, per designare uno stesso scenario teorico in cui trascendentale,

³⁹ G. Deleuze, *L'immanenza: una vita...*, in Id., *Due regimi di folli*, Einaudi, Torino 2010, pp. 320-324.

immagine/immaginazione ed etica si legano inscindibilmente⁴⁰.

La tesi che Sartre intende sostenere è affermata con chiarezza fin dalla prima pagina del suo testo:

Noi vorremmo mostrare qui che l'Ego non è né formalmente, né materialmente *nella* coscienza: è fuori, *nel mondo*; è un essere del mondo come l'Ego dell'altro⁴¹.

Tutto è fuori, dunque: anche quell'Io che si pretende garante dell'unità dei vari atti della coscienza. La descrizione fenomenologica permette infatti di risalire fino al principio che identifica la coscienza assoluta come principio trascendentale, mostrando come l'idea stessa di un Ego trascendentale sia incompatibile con l'impostazione fenomenologica. Sartre lo affermerà in due momenti distinti, il primo di carattere storico-filosofico a cui si collega un secondo di tipo analitico-descrittivo (fenomenologico in senso stretto). Nel primo momento si analizzano le ragioni di chi ha difeso l'idea di un ego trascendentale, che corrispondono al bisogno di un principio che possa ricondurre ad unità il flusso indistinto delle coscienze, qualcosa come un polo che individualizzi i pensieri e le percezioni che altrimenti rischierebbero di rimanere senza centro. Ma la fenomenologia, dice Sartre, non ha bisogno di

⁴⁰ A ragione Massimo Barale sottolinea nel suo *Filosofia come esperienza trascendentale*, Le Monnier, Firenze 1977, come l'articolo di Sartre *Un'idea fondamentale della fenomenologia...* cit. e *La trascendenza dell'Ego* vadano letti assieme. A questi due aggiungiamo gli scritti sull'immaginazione a completare uno stesso panorama teorico.

⁴¹ Jean-Paul Sartre, *La trascendenza dell'Ego. Una descrizione fenomenologica*, tr. it. a cura di Rocco Ronchi, EGEA, Milano 1992, p. 17.

questo: è il principio stesso dell'intenzionalità che garantisce l'unificazione delle coscienze, in ogni loro atto, nell'oggetto trascendente che intenzionano. “Grazie all'intenzionalità [la coscienza] si trascende, si unifica sfuggendo a se stessa”⁴². La coscienza, che è sempre coscienza di un oggetto trascendente, è anche sempre contemporaneamente coscienza (non posizionale) di sé: e la sua esistenza risiede esattamente nell'esser coscienza di sé. È per questo che la sua unificazione è garantita in ogni atto⁴³, ed è per la garanzia autosufficiente e costantemente ripetuta della sua esistenza che Sartre può affermare che la coscienza è *un assoluto*. La coscienza è anche *interiorità* assoluta, ossia non ha niente al suo interno (“tutto è chiaro e lucido nella coscienza”⁴⁴), ma solo qualcosa di esterno che essa, *con un medesimo atto*, pone e contemporaneamente coglie. È la coscienza ad essere garanzia degli oggetti (che sono opachi), e a trovarsi contemporaneamente garantita in essi (in questo senso si può parlare di compresenza e contemporaneità ontologica di coscienza e mondo). È evidente come, assunto alla lettera, il concetto stesso di intenzionalità della coscienza

⁴² *Ivi*, p. 22; e cfr. anche *Un'idea fondamentale della fenomenologia...* cit., p. 280: “la coscienza altro non è se non il fuori di se stessa ed è questa fuga assoluta, questo rifiuto di essere sostanza, che la fanno coscienza”.

⁴³ Anche per quanto riguarda l'unità del flusso delle coscienze *nel tempo*, ossia la questione della memoria e della storia. Sartre accenna solamente la questione facendo riferimento a Husserl e alla soluzione già riscontrata da questi nelle sue *Lezioni sulla coscienza interna del tempo*, nelle quali non si fa mai riferimento a un potere sintetico dell'Io, bensì al gioco di intenzionalità longitudinali e trasversali – cfr. a questo proposito soprattutto il § 39 delle *Lezioni*.

⁴⁴ *Ivi*, p. 24.

rende il ruolo unificante e individualizzante dell'Io totalmente inutile. È la coscienza, anzi, che rende possibile l'unità e la personalità del mio Io. L'Io trascendentale non ha perciò ragione d'essere.⁴⁵

Se il primo passaggio di Sartre è volto a dimostrare la *superfluità* dell'Ego trascendentale, e a introdurre l'idea che anziché essere l'Ego a costituire la coscienza sia vero piuttosto il contrario, ciò non è ancora sufficiente: perché un secondo passaggio intende dimostrare non già la superfluità di questa tesi, quanto piuttosto la sua *dannosità*. Per una coscienza che è concepita come pura interiorità, come assoluta trasparenza, la posizione dell'Io (che pure non si può sbrigativamente liquidare) risulta assai problematica: non può infatti essere oggetto della coscienza, perché l'Io è per definizione interiore; e nemmeno può essere qualcosa *della* coscienza, perché essa, come abbiamo visto, non ne ha bisogno. Bisogna capire piuttosto che cosa sia l'Io *per* la coscienza, in rapporto ad essa. Sta di fatto che qualcosa come un Io trascendentale comporterebbe, secondo Sartre, un appesantimento della coscienza, che finirebbe col dilaniarla: bisognerebbe concepirlo infatti, in qualche modo, come un *abitante* della coscienza, che si insinuerebbe in essa come un *centro d'opacità*; germe di opacità che lacererebbe irrimediabilmente la chiarezza, la spontaneità e la traslucidità della coscienza – innalzando l'Io al rango di assoluto. Ma questo significherebbe postulare qualcosa di infondato, come dimostra l'analisi fenomenologica; e dunque,

⁴⁵ *Ivi*, pp. 23-24.

tutti i risultati della fenomenologia minacciano di crollare se l'Io non è, allo stesso titolo del mondo, un esistente relativo, vale a dire un oggetto *per* la coscienza.⁴⁶

Il secondo momento dell'analisi di Sartre è dunque necessario per comprendere la genesi di questo concetto di Io che pure non sembra comparire a livello della coscienza trascendentale. Sartre propone un esperimento: proviamo a pensare a un'esperienza concreta tentando di ricostruirne la genesi; poniamo, *le pagine che stavo leggendo poco fa, il tram che provavo a raggiungere*. Bisogna comprendere se le condizioni di possibilità di questa esperienza necessitino di un riferimento all'Io, oppure se quest'Io, che pure innegabilmente compare, lo fa solo in un secondo momento – e su un piano differente.

Quando corro dietro a un tram, quando guardo l'ora, quando mi immergo nella contemplazione di un ritratto, non c'è Io. C'è coscienza *del tram-che-deve-essere-raggiunto* ecc., e coscienza non posizionale della coscienza. In realtà io sono allora sprofondato nel mondo degli oggetti, sono loro che costituiscono l'unità delle mie coscienze, che si presentano con dei valori, delle qualità attrattive e repulsive, ma quanto a *me*, io sono sparito, mi sono annientato. Non c'è posto per *me* a questo livello e questo non è il frutto del caso, di una momentanea mancanza di attenzione, ma consegue dalla struttura stessa della coscienza.⁴⁷

In maniera più sintetica e con formulazione alternativa, è quanto Sartre afferma quando scrive che non si dà Io sul piano irriflesso della coscienza.

⁴⁶ *Ivi*, p. 25.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 29-30.

Operare una distinzione tra la *coscienza irriflessa*, ovvero la coscienza diretta nei confronti dell'oggetto e che solo in maniera non posizionale è coscienza di sé (la coscienza del *tram-che-deve-essere-raggiunto*), e la *coscienza riflessa*, che invece opera una riflessione sull'atto di intenzionare il *tram-che-deve* ecc., e dunque pone la coscienza stessa come suo oggetto⁴⁸, permette di constatare come solo su questo piano, sul piano di un atto riflessivo, noi vediamo comparire l'Io: su un piano cioè che attiene al *fatto* di quest'esperienza concreta e non al *diritto*, se è possibile esprimersi in questi termini.

È solo nella coscienza riflessa, o coscienza di secondo grado, che trovo (sempre) la presenza di un Io: il *cogito*⁴⁹ è l'esempio più evidente di questa coscienza che prende se stessa ad oggetto, riflettendo sui suoi propri atti (il *cogito* essendo un'azione, sottolinea Sartre). Ma questo tipo di coscienza va distinto accuratamente dalla coscienza irriflessa, o coscienza di primo grado, che è quella diretta nei confronti dell'oggetto e nella quale, come abbiamo visto, l'ego non appare: e che per questo viene definita da Sartre coscienza *impersonale* o *pre-personale*.

“Non sarebbe allora proprio l'atto riflessivo che farebbe nascere il Me nella coscienza riflessa?”⁵⁰: questo *Me* che appare solamente nella coscienza di secondo grado si dimostra così essere un oggetto trascendente che, come tutti

⁴⁸ Per quanto nel far ciò essa non possa raggiungere “la “coscienza stessa nel suo fungere attuale”, bensì solo una cosa, l'Io (così come guardandomi allo specchio posso vedere il mio occhio ma non il mio sguardo: cfr. l'introduzione di R. Ronchi alla *Trascendenza dell'Ego* cit., p. 6).

⁴⁹ Il *cogito* rimane comunque certo, perché nell'atto riflessivo la coscienza si coglie (a differenza di tutti gli altri oggetti) *ohne Abschattungen*; e il cogito è inoltre unità indissolubile della coscienza riflettente e della coscienza riflessa, scrive Sartre.

⁵⁰ *Ivi*, p. 27.

gli altri, andrà sottoposto a riduzione fenomenologica. L'Io e il Me non sarebbero altro che due facce di una stessa cosa, che chiamiamo Ego:

L'Ego è un oggetto non solo concepito, ma anche *costituito* dalla scienza riflessiva. È un centro virtuale di unità, e la coscienza lo costituisce in *sensu inverso* a quello seguito dalla produzione reale: prime *realmente* sono le coscienze attraverso le quali si costituiscono gli stati, poi, attraverso questi, l'Ego.⁵¹

Affermare la trascendenza dell'Ego significa allora rivoluzionare la concezione del principio trascendentale, e cioè “realizzare la liberazione del campo trascendentale e nello stesso tempo la sua purificazione”⁵².

Il Mondo e il Me sono due oggetti per la coscienza assoluta, impersonale ed è grazie ad essa che essi si trovano connessi. Questa coscienza assoluta, quando è purificata dall'Io, non ha più niente di un *soggetto*, non è nemmeno una collezione di rappresentazioni: è semplicemente una condizione prima ed una sorgente assoluta di esistenza⁵³

È da qui che riparte Deleuze, dalla liberazione del campo trascendentale come principio che permette di superare ogni filosofia del soggetto. Il riconoscimento nei confronti della scoperta di Sartre è subito accompagnato da una domanda fondamentale, volta a riformulare e ad impadronirsi del concetto sartriano: per quale ragione, si chiede Deleuze, bisognerebbe identificare campo trascendentale e coscienza assoluta? Non si rischia così

⁵¹ *Ivi*, p. 54.

⁵² *Ivi*, p. 63.

⁵³ *Ivi*, p. 73.

facendo di rimanere legati al vecchio paradigma kantiano-husserliano, senza sfruttare appieno le potenzialità di questo importante concetto filosofico⁵⁴? Identificare il campo trascendentale con la coscienza assoluta significa di fatto continuare a ricalcare il trascendentale sull'empirico, poiché il concetto di coscienza richiede necessariamente l'utilizzo di nozioni come quelle di soggetto e individuo dalle quali pure Sartre pretende di aver "liberato" il trascendentale. Deleuze troverà nel Bergson di *Materia e memoria* una via per escludere la necessità di riferirsi alla coscienza a partire dal concetto di campo trascendentale, aprendo così a una teoria nella quale i concetti classici di soggetto-oggetto, individuo e così via lasceranno spazio a quelli di *molteplicità e singolarità pre-individuali*.

Cerchiamo di determinare un campo trascendentale impersonale e pre-individuale che non somigli ai campi empirici corrispondenti e che non si confonda tuttavia con una profondità indifferenziata. Tale campo non può essere determinato come quello di una coscienza: nonostante il tentativo di Sartre, non è possibile mantenere la coscienza come nucleo rifiutando nello stesso tempo la forma della persona e il punto di vista dell'individuazione. Una coscienza non è nulla senza sintesi di identificazione, ma non c'è sintesi di unificazione di coscienza senza forma dell'io [*Je*] né punto di vista dell'io [*moi*]⁵⁵.

⁵⁴ "L'idea di un campo trascendentale "impersonale o pre-personale", produttore dell'io (*Je*) come pure dell'io (*moi*), è di grande importanza. In Sartre però, e ciò impedisce il pieno sviluppo delle conseguenze della sua tesi, il campo trascendentale impersonale è ancora determinato come quello di una coscienza, che deve unificarsi in sé e senza Io, mediante un gioco di intenzionalità e pure ritenzioni?", G. Deleuze, *Logica del senso*, tr. it. di Mario De Stefanis, Feltrinelli, Milano 2005, p. 93.

⁵⁵ *Ivi*, p. 96.

La coscienza è un taglio operato sul piano del campo trascendentale, e come tale non può essere rivelata di per sé dalla sola posizione del piano ma si determina come qualcosa di trascendente rispetto ad esso. Il movimento di costituzione della coscienza è analogo a quello esaminato da Bergson nel primo capitolo di *Materia e memoria* a proposito della costituzione, nel flusso indistinto delle immagini, di un centro di indeterminazione per arresto della luce su di una superficie opaca che blocca il movimento infinito determinando così un centro, che per l'appunto si distingue dal piano stesso – torneremo più in dettaglio su questi argomenti quando affronteremo il rapporto tra Bergson e Deleuze.

Finché la coscienza attraversa il campo trascendentale a una velocità infinita diffusa ovunque, non c'è niente che la possa rivelare. Essa di fatto si manifesta solo riflettendosi su un soggetto che la rinvia a degli oggetti. Per questo il campo trascendentale non può essere definito dalla sua coscienza che, pur essendogli coestensiva, sfugge a qualsivoglia rivelazione⁵⁶.

Il passo successivo operato da Deleuze consiste dunque nell'identificare il campo trascendentale sartriano col piano di immanenza, concetto mutuato da Spinoza e vera e propria spina dorsale del pensiero deleuziano⁵⁷. Si può provare a riformulare in termini deleuziani un esempio preso ancora una volta dalla *Trascendenza dell'ego*⁵⁸: quando Sartre afferma che la qualità del “dover-

⁵⁶ G. Deleuze, *L'immanenza: una vita...* cit., pp. 320-321.

⁵⁷ Per Katia Rossi si tratta del concetto deleuziano per eccellenza: cfr. K. Rossi, *L'estetica di Gilles Deleuze. Bergsonismo e fenomenologia a confronto*, Pendragon, Bologna 2005, pp. 26-27.

⁵⁸ Sartre, *La trascendenza dell'ego* cit., pp. 34-37.

essere-soccorso” di Pierre agisce su di me come una forza, non sta facendo qualcosa di molto diverso dall’affermare che *sul piano di immanenza si esercitano delle forze*, desideri centrifughi e impersonali, cose che spingono a delle azioni; è infatti solamente sul piano della riflessione che l’*odiare-Pierre* diviene un *Io-odio-Pierre*:

La qualità del desiderio irriflesso è quella di trascendersi cogliendo sull’oggetto la qualità del desiderabile. [...] È come se queste qualità fossero delle forze che esercitassero su di noi certe azioni. [...] Soltanto nel caso della riflessione posso pensare «IO odio Pietro», «io ho pietà di Paolo», ecc. [...] È dunque su questo piano che si colloca la vita egoista ed è sul piano irriflesso che si colloca la vita impersonale⁵⁹

La vita impersonale non è riducibile a questa o quella vita ma si identifica piuttosto con *una* vita. Piano d’immanenza e campo trascendentale rigettano nella concrezione delle singole esperienze ciò che di per sé non ha a che fare con l’esperienza né con i concetti trascendenti e derivati di soggetto e oggetto. Torneremo a più riprese sulla questione (che è bergsoniana, innanzitutto) della *sperimentazione* e della ricerca di condizioni che allontanino dalla dimensione umana e spingano verso il nuovo. Ciò che è importante sottolineare è che su questo terreno estetica e dimensione del trascendentale possono ricongiungersi, perché è proprio l’opera d’arte a permettere di sperimentare condizioni non ordinarie che spostano più in là la linea del pensabile. L’opera d’arte sostituisce la vita individuale con quella impersonale, l’individuo con la singolarità,

⁵⁹ *Ivi*, p. 36.

l'articolo determinativo con quello indeterminativo: in essa non si tratta di ciò che accade a tale o talaltro, quanto piuttosto a *un* tale. È l'idea stessa di *percepto*, tramite cui l'arte opera le sue creazioni, per come lo definiranno Deleuze e Guattari: una percezione indipendente dallo stato di chi la prova. Non è un caso allora che Deleuze faccia riferimento a Dickens⁶⁰ per esplicitare lo statuto dell'immanenza, e la dimensione che permette di superare la determinatezza dell'esperienza ordinaria verso l'immanenza di *una* sperimentazione. Per riformulare ancora una volta lo stesso principio in termini diversi, si può far riferimento alla relazione tra virtuale e attuale più volte affrontata da Deleuze, sempre sulla scorta di Bergson: il piano d'immanenza non sarebbe altro che il piano del virtuale che accompagna ogni attualizzazione concreta, pur distinguendosi essenzialmente. Soggetto e oggetto corrisponderebbero alle attualizzazioni di qualcosa che di per sé non è riconducibile a questi due poli⁶¹. Il virtuale non è meno reale dell'attuale⁶²: sono due aspetti inseparabili di una

⁶⁰ “Nessuno meglio di Dickens ha raccontato cos'è *una* vita, dove l'articolo indeterminativo è indice del trascendentale. Una canaglia, un cattivo soggetto disprezzato da tutti, è ridotto in fin di vita; ed ecco che quelli che se ne prendono cura mostrano una sorta di sollecitudine, di rispetto, di amore per il minimo segno di vita del moribondo. [...] Ma via via che si riprende i suoi salvatori diventano sempre più freddi, e lui riacquista tutta la sua volgarità, la sua cattiveria. Tra la sua vita e la sua morte c'è un momento in cui *una* vita gioca con la morte, e nient'altro. La vita dell'individuo ha lasciato il posto a una vita impersonale, e tuttavia singolare, che esprime un puro evento affrancato dagli accidenti della vita esteriore e interiore, ossia dalla soggettività e dall'oggettività di ciò che accade. [...] È una eccezione, che non deriva più da una individuazione, ma da una singolarizzazione [...]. La vita di questa individualità scompare a vantaggio della vita singolare immanente a un uomo che non ha più nome, sebbene non si confonda con nessun altro. Essenza singolare, una vita...”, Deleuze, *L'immanenza: una vita...* cit., p. 322.

⁶¹ “C'è una grande differenza tra i virtuali che definiscono l'immanenza del campo trascendentale, e le forme possibili che li attualizzano e che li trasformano in qualcosa di trascendente”, *ivi*, p. 324.

⁶² Sul rapporto tra attuale e virtuale, cfr. Gilles Deleuze, *L'attuale e il virtuale*, in Gilles Deleuze (con Claire Parinet), *Conversazioni*, tr. it. di Raoul Kirchmayr, Ombrecorte, Verona 2006, pp. 163-167.

stessa sfera; a questo livello potremmo pensare che il trascendente si costituisce a partire dall'immanente (ma vedremo nel prossimo capitolo che le cose non stanno così: e che in questo scenario non c'è alcuna forma di trascendenza, bensì un lavoro di creazione e differenziazione dell'immanente su se stesso. Non si esce dal piano d'immanenza). “Le singolarità o gli eventi costitutivi di *una* vita coesistono con gli accidenti della vita corrispondente, ma non si raggruppano né si dividono allo stesso modo”⁶³. Uno stesso movimento concerne in Deleuze i rapporti reciproci tra attuale e virtuale, trascendente e immanente, empirico e trascendentale. Uno stesso movimento che investirà anche concetti distanti dal panorama che qui abbiamo cominciato a delineare, ad esempio negli scritti più direttamente politici, che fanno sì che si possa coerentemente parlare di un sistema deleuziano caratterizzato da un metodo unitario, per quanto tale sistema non si configuri come sistema classico da cui, posti alcuni principi, si derivano alcune conseguenze (un sistema ad albero), quanto piuttosto come quello che Deleuze e Guattari chiameranno un *rizoma*, e cioè un sistema *à la* Leibniz, “insieme aperto di un'infinità di connessioni incrociate”⁶⁴, in cui ogni punto risiede sullo stesso piano ed è collegabile di diritto con ogni altro. È la forza della filosofia di Deleuze e il motivo per cui notazioni apparentemente così distanti avranno un peso decisivo per le tematiche estetiche cui ci apprestiamo a ritornare.

⁶³ *Ivi*, p. 323.

⁶⁴ Cfr. Paolo Godani, *Deleuze*, Carocci, Roma 2009, p. 43.

5. Cinema e filosofia trascendentale

Non si vede ancora in che modo tutto questo possa avere a che fare col cinema. Per quale motivo, per arrivare a circoscrivere con più precisione il fenomeno del cinema, il Sartre della *Trascendenza dell'Ego* dovrebbe esserci più utile di quello degli scritti sull'immaginazione? La ragione è semplice, ed è connessa alla necessità di trovare concetti che siano specificamente riferiti al cinema e non genericamente adattabili ad esso. Al di fuori di un simile principio, qualunque approccio al cinema da un punto di vista filosofico presenta un interesse piuttosto modesto. Lo sforzo teoretico di filosofi come Deleuze o Rancière (il cui caso sembrerebbe più sfumato, ma che va comunque ascritto a questo principio, per ragioni che avremo modo di affrontare diffusamente nella seconda parte di questo lavoro) consiste nel pensare il cinema *in quanto* cinema, con modalità che differiscono necessariamente in funzione delle filosofie di cui ciascuno si fa interprete, ma che sono accomunate da questa intenzione univoca. Il punto di debolezza che ci è sembrato di ravvisare nella teoria fenomenologica delle immagini consisteva, all'opposto, nella definizione di una modalità generale di funzionamento dell'immagine, rispetto alla quale l'immagine cinematografica si adattava con difficoltà. Limitandoci a quegli scritti, tuttavia, avremmo potuto avanzare nei confronti della teoria fenomenologica una serie di obiezioni ancora fuori fuoco, obiezioni di carattere generale che non sembrano toccare il nodo del problema, come succede ad esempio se si pone l'attenzione sul fatto

che nell'immagine cinematografica il riferimento a un oggetto assente è forse meno importante che nel caso di una fotografia o di un quadro, al di là dell'interesse estetico che si possa provare nei confronti dell'uno o dell'altro. Quali sarebbero infatti, nel caso delle immagini del cinema, gli oggetti assenti? O meglio, per centrare più opportunamente la domanda: qual è la rilevanza di un atteggiamento che consideri l'immagine in termini di *analogon* di un oggetto mirato? A differenza del caso della fotografia di Pierre, infatti, quando guardo *I predatori dell'arca perduta* non sto intenzionando il dott. Jones, né Harrison Ford, né quanto attorno ad essi è passato davanti alla macchina da presa. Non che non sia vero affermare tutto ciò: non che la mia intenzione non miri al di là di quello che si dà nell'immagine (Harrison Ford davanti alla macchina da presa non è più Harrison Ford, diventa per l'appunto Indiana Jones e dunque è vero che io sto intenzionando il dott. Jones); ma cosa ci dice questo dell'immagine in sé? Se l'immagine non è altro che il rapporto tra la coscienza e il suo oggetto, il rischio è forse quello di poter dire ben poco dell'immagine cinematografica – non molto più dell'affermazione che nell'immagine l'attore agisce come *analogon* del personaggio cui rimanda, e dal quale siamo completamente assorbiti tanto da annullare la coscienza percettiva dell'attore-che-sta-recitando. Nel riassumere il percorso effettuato tra le immagini del mondo esterno, Sartre ci dava un'indicazione metodologica importante:

Nei diversi casi studiati si trattava sempre di animare una certa materia per farne la *rappresentazione* di un oggetto assente o inesistente. La

materia non era mai l'*analogon* perfetto dell'oggetto da rappresentare: un certo sapere veniva a interpretarla e a colmarne le lacune⁶⁵.

L'analisi della *Trascendenza dell'ego* ci permette di vedere come uno dei punti centrali della nozione di campo trascendentale sia proprio quello di essere condizione di ogni concetto di rappresentazione, che semmai deriva da essa e va dunque considerato come secondario. Sarà in effetti, questo della rappresentazione, un tema costante di riflessione per molti filosofi, teorici e registi del XX secolo, che sosterranno ripetutamente nei propri scritti un'opposizione tra cinema e rappresentazione, invocando un superamento della dimensione della rappresentazione verso qualcos'altro. Bisognerà capire in che termini ciascuno sosterrà di volta in volta questa tesi, e che cosa esattamente essa significhi. Per adesso concentriamoci sulle modalità per le quali il concetto di campo trascendentale possa essere connesso al cinema, o i motivi per cui il cinema possa riportare ad esso in uno scambio fecondo che non si configuri come una semplice illustrazione. La ragione è stata fornita in maniera illuminante da Deleuze e consiste nel fatto che, a differenza di tutte le altre arti, il cinema sembrerebbe essere l'unica forma che permetterebbe di sperimentare la realtà di ciò che abbiamo definito con Sartre campo trascendentale e che si può anche definire, con Deleuze, piano d'immanenza.

Il «campo» trascendentale non dev'essere un *ricalco* dell'empirico, come in Kant: dev'essere esplorato per conto suo a questo titolo, e

⁶⁵ Sartre, *L'immaginario* cit., p. 80.

quindi “sperimentato” (ma attraverso un tipo di esperienza molto particolare)⁶⁶.

Cosa significa *sperimentare* sul piano d'immanenza e in che modo il cinema dovrebbe consentire questo tipo di esperienza fuori dall'ordinario? La sperimentazione ha sempre a che fare con l'allargamento delle condizioni ordinarie dell'esperienza. È per questo che, se si può sostenere che il concetto di esperienza è sostituito in Deleuze da quello di sperimentazione, il secondo eccede però il campo di applicazione del primo. Ciò è indicativo di una modalità generale che caratterizza la filosofia: se si limitasse a riprodurre le condizioni ordinarie dell'esperienza, essa sarebbe del tutto inutile, nonché indistinguibile dall'opinione. Si prenda come esempio il caso della percezione. L'unica forma di percezione che conosciamo è quella umana, tanto da pensare che non si possa parlare di altro tipo di percezione se non in senso derivato. In alcune pagine dell'*Immagine-movimento* Deleuze si riferisce all'incarnazione cinematografica di un universo percettivo slegato dalla percezione umana, che ci consentirebbe non solo di cogliere una dimensione altrimenti irraggiungibile, ma anche di concepire sotto un nuovo aspetto quella che è la percezione ordinaria. Ci riferiamo alla trattazione deleuziana⁶⁷ del cinema di Vertov, e in particolare alle pagine in cui si parla dell'*Uomo con la macchina da presa*. Già i cartelli iniziali del film di Vertov mirano ad affermare una specificità del cinema che lo distinguerebbe da ogni altra forma (teatrale, letteraria) fino ad allora

⁶⁶ G. Deleuze, Lettera-prefazione a Jean-Clet Martin in Id., *Due regimi di folli* cit., p. 301.

⁶⁷ Cfr. IM 60-61; tr. it. a cura di Jean-Paul Manganaro, pp. 55-56.

sperimentata. Caratteristica del cinema sarebbe per il regista russo quella di poter sostenere per mezzo delle sole immagini una narrazione senza storia, universalmente comprensibile grazie al linguaggio *veramente* internazionale (sic) che le sole immagini cinematografiche mettono in campo. Il cineocchio vertoviano mostrerebbe allora, secondo Deleuze, la possibilità di una *percezione della materia* (nel senso di un genitivo soggettivo, in cui dunque è la materia a percepire), tramite un occhio calato nella materia stessa e dunque slegato da qualsiasi centro percettivo (personaggio, spettatore, e così via). L'idea stessa di una percezione a-centrata ha a che fare con le possibilità specifiche permesse dal montaggio cinematografico, che fa sì che “qualsiasi punto dello spazio percepisca da sé tutti i punti sui quali agisce o che agiscono su di lui, per quanto lontano possano estendersi queste azioni e queste reazioni. Tale è la definizione dell'oggettività, «vedere senza frontiere né distanze»⁶⁸, e apre in questo modo a tematiche bergsoniane⁶⁹, ad una particolare considerazione della percezione e a un'idea di coscienza slegata da quella di soggetto. François Zourabichvili ha scritto pagine importanti su queste tematiche⁷⁰. Nel suo commento alle pagine deleuziane, egli sottolinea come l'immagine cinematografica di per sé, al di là delle forme sperimentali cui un film come quello di Vertov è certamente ascrivibile, “non è più solo in presa diretta su delle cose in movimento, ma preleva e rende autonomo il movimento di queste

⁶⁸ *Ivi*, p. 102.

⁶⁹ Il brano appena citato è una riformulazione pressoché letterale di quanto Bergson afferma a p. 30 di *Materia e memoria*, tr. it. di Adriano Pessina, Laterza, Roma-Bari 2001.

⁷⁰ Cfr. *L'occhio del montaggio. Dziga Vertov e il materialismo bergsoniano*, tr. it. a cura di Paolo Godani in P. Godani, D. Cecchi (a cura di), *Falsi Raccordi. Cinema e filosofia in Deleuze*, ETS, Pisa 2007, pp. 39-48.

cose per collegarlo ad altri movimenti, delle stesse cose o di cose differenti”⁷¹. Il movimento non è dunque un aspetto che l’immagine si limiterebbe a riprodurre o a subordinare ad una o più funzioni; grazie al montaggio, esso tende ad acquisire autonomia, per quanto ordinariamente continui a riferirsi ad alcuni centri (Deleuze li individua nella triade di percezione, affezione e azione). Ma il cinema, e questo è il punto importante, ha la capacità di creare le condizioni per superare questi limiti: lo fa il cinema sperimentale, come quello di Vertov, ma lo farà anche il cosiddetto cinema moderno, mettendo radicalmente in questione gli automatismi di una concezione classica dell’immagine e liberando la purezza dei gesti dalla concretezza degli agenti. Partendo dalla determinatezza della percezione naturale (soggettiva, centrata), Vertov opera tramite il montaggio per aprire questa prospettiva verso un “mondo di prima dell’uomo”⁷². Così facendo, il cinema permetterebbe di constatare come la coscienza personale non sia che una limitazione di una coscienza che corrisponde all’intero universo; come la percezione ordinaria non sia altro che un taglio possibile, e con una funzione ben precisa, sul flusso delle immagini; come sperimentare sul piano di immanenza significativi fuoriuscire dall’ordinario di una percezione umana che seleziona le immagini utili in vista di una reazione, per aprire a una coscienza non personale; e che qualcosa come una coscienza impersonale sia dunque non solo concepibile, ma esistente e in qualche modo “sperimentabile”.

⁷¹ *Ivi*, p. 42.

⁷² *Ivi*, p. 47.

Per comprendere appieno le implicazioni filosofiche di quanto qui abbiamo solo enunciato bisognerà però rivolgersi direttamente al pensiero di Bergson e alle sue influenze su quello di Deleuze. Non è forse del tutto scorretto affermare che la filosofia di Deleuze è una continua meditazione, riflessione e rielaborazione critica del pensiero di Bergson, e che da Bergson più che da altri egli prenda gli spunti più dirompenti del suo pensiero.

Capitolo 2

Bergson e il piano d'immanenza delle immagini

*Philosopher consiste à invertir la
direction habituelle du travail de la pensée.*

*La philosophie devrait être un effort
pour dépasser la condition humaine.*

Henri Bergson

1. Bergson e il cinema

Nel quarto capitolo dell'*Evoluzione Creatrice*, Henri Bergson parla esplicitamente di cinema. Lo aveva già fatto agli inizi del secolo, nei suoi corsi al *College de France*; qui l'occasione è offerta da una disamina del concetto di cambiamento, e dei modi in cui l'intelligenza ricostruisce il funzionamento del divenire universale del mondo. L'esempio di Bergson è celebre: poniamo che

si voglia riprodurre la sfilata di un reggimento su uno schermo. Proiettando su di esso una serie di istantanee della marcia dei soldati, a breve distanza l'una dall'altra, cosa otterremo? Nulla di molto diverso dal tentativo di Zenone di ricondurre il movimento della freccia a una sequenza di punti per i quali la freccia passa in un tragitto che va da A a B. Se cerchiamo il movimento in ognuno dei punti per cui la freccia è passata, o in ciascuna delle fotografie istantanee della marcia dei soldati, scopriremo che esso non c'è: e in ognuno di questi punti o istantanee troveremo solo dell'immobilità. Da cui l'assurdità, sottolinea Bergson, di tutte le posizioni che pretendono di ricostituire il movimento con delle immobilità. Il funzionamento del cinema non è allora solamente l'esempio perfetto del *falso movimento*, e cioè della ricostituzione del movimento tramite sezioni immobili cui si aggiunge successivamente (e dall'esterno) un tempo astratto e uniforme, ma anche quanto di più esemplificativo e vicino alle operazioni comunemente effettuate dall'intelligenza, dal linguaggio e dalla percezione sul flusso indistinto del divenire. Quando ci troviamo nel dominio dell'azione, ma anche quando vogliamo conoscere qualcosa, ci interessiamo non tanto al modo in cui si arriva a un determinato risultato quanto piuttosto al risultato stesso. L'intelligenza guida l'azione verso il risultato senza badare al movimento che permette di raggiungerlo.

Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur. On résumerait donc tout ce qui précède en

disant que *le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique*⁷³.

È questa la posizione “ufficiale” del filosofo che ha impegnato tutta la sua carriera a tentare di pensare il movimento, il divenire, e che nella storia della filosofia va sotto il nome di condanna bergsoniana del cinema. Questa innovazione tecnologica non farebbe altro che riprodurre il funzionamento di quanto avviene nella prassi ordinaria, e cioè quella confusione che riduce i fenomeni al loro lato apparente, che è per lo più un aspetto pratico della cosa. Se nella vita quotidiana abbiamo bisogno di ragionare e agire in termini di situazioni fisse, stati, punti di riposo, che l’intelligenza ci presenta affinché possiamo rispondere a determinate sollecitazioni, non per questo bisognerà necessariamente credere che l’aspetto ordinario delle cose esaurisca lo spettro delle loro possibilità. La nostra intelligenza contrae delle *abitudini statiche*⁷⁴, scrive Bergson, e ciò è normale e necessario per preparare la nostra azione sulle cose⁷⁵. Ma è vero altresì che lo spirito coglie spontaneamente nel mondo un divenire che non si riduce a quegli stati che pure ci sono necessari per pensarlo, e bisogna dunque saper distinguere tra esigenze pratiche ed esigenze teoriche e non appiattare l’analisi sulle abitudini contratte nella vita ordinaria, se si tratta di analizzare un fenomeno nella sua totalità. Riprodurre il

⁷³ Henri Bergson, *L’evoluzione creatrice*, p. 753.

⁷⁴ Bergson, *L’evoluzione creatrice*, p. 727.

⁷⁵ Bergson, *La pensée et le mouvant*, p. 1381: “Rien de plus naturel, je le répète : le morcelage du changement en états nous met à même d’agir sur les choses, et il est pratiquement utile de s’intéresser aux états plutôt qu’au changement lui-même. Mais ce qui favorise ici l’action serait mortel à la spéculation. Représentez-vous un changement comme réellement composé d’états : du même coup vous [...] avez fermé les yeux à la réalité vraie”.

movimento tramite sezioni immobili significa condannarsi a mancarlo; significa inoltre concepire un tempo spazializzato, ricondurre il tempo allo spazio e dunque non cogliere il tempo in tutta la sua potenza. Ricondurre il movimento ad un mobile significa solidificare qualcosa di fluido. Concepire il movimento come entità matematicamente divisibile significa non cogliere l'essenza di ciò che esso rappresenta. Compito della filosofia è allora quello di agire sulle abitudini del pensiero ordinario, lottare contro di esse per mostrare l'origine delle cose al di là delle convenzioni e restituire così quanto ci troviamo effettivamente di fronte facendo esperienza, e non piuttosto una riformulazione intellettuale e, in quanto tale, parziale di ciò che ci circonda. Bisognerà che la filosofia fornisca alla scienza moderna la metafisica di cui ha bisogno: è questo il compito che Bergson pone come centrale per tutta la sua opera, dal momento che il metodo scientifico è costituito in modo tale da cogliere perfettamente alcune cose e perderne immancabilmente altre. La metafisica corrispondente alla scienza moderna dovrà esserle complementare e occuparsi di tutte quelle cose che essa non arriva a comprendere. A tal fine bisognerà che la filosofia operi in qualche modo *come* la scienza, nel senso in cui Bergson dice che “la scienza non è [...] una costruzione umana. Essa è anteriore alla nostra intelligenza, indipendente da essa, veramente generatrice di cose”⁷⁶, e che superi così gli errori di cui si è resa colpevole agendo ciecamente⁷⁷: in breve, è necessario che la filosofia superi quello che Bergson

⁷⁶ Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 766.

⁷⁷ Non è certo in funzione pratica che la filosofia dovrà fare tutto ciò, anzi: una simile operazione può persino contrastare l'interesse immediato di azione sulle cose. Ma essa ci

definisce, con una formula, il “meccanismo cinematografico dell’intelligenza”, cui il nostro spirito tende naturalmente.

In cosa consiste l’operazione di rilettura di Bergson operata da Deleuze? Nel mostrare precisamente come, contro questa posizione esplicita, ci sia una vicinanza assai più feconda tra il cinema e il pensiero di Bergson, utile a comprendere tanto il primo quanto il secondo⁷⁸. Nulla a che vedere, evidentemente, con una mera esplicazione didattica del pensiero del filosofo tramite il riferimento ad uno o più film. Ma una ben più profonda operazione di rilettura del pensiero di Bergson tramite il cinema, e del cinema tramite il pensiero di Bergson: ognuno considerato nella sua più ampia densità teoretica, e rispetto a quanto di essi c’è di più essenziale. In un articolo giovanile scritto tra il 1924 e il 1925, Sartre anticipava già quanto sarebbe stato sviluppato prima da Bazin⁷⁹, in un articolo su un film di Henri-Georges Clouzot, e poi da Deleuze nel suo dittico cinematografico:

Le cinéma donne la formule d’un art bergsonien. Il inaugure la mobilité en esthétique [...]L’essence du film est dans la mobilité et dans la durée. Vous pouvez bien le considérer comme un rouleau d’immobiles

restituirà in questo modo la totalità del reale, e non solo una parte. Cfr. EC pp. 784-5: “Le premier genre de connaissance a l’avantage de nous faire prévoir l’avenir et de nous rendre, dans une certaine mesure, maîtres des événements ; en revanche, il ne retient de la réalité mouvante que des immobilités éventuelles, c’est-à-dire des vues prises sur elle par notre esprit : il symbolise le réel et le transpose en humain plutôt qu’il ne l’exprime. L’autre connaissance, si elle est possible, sera pratiquement inutile, elle n’étendra pas notre empire sur la nature, elle contrariera même certaines aspirations naturelles de l’intelligence ; mais, si elle réussissait, c’est la réalité même qu’elle embrasserait dans une définitive étreinte [...] on s’ouvrirait une perspective sur l’autre moitié du réel [...] A l’intelligence enfin on adjoindrait l’intuition”.

⁷⁸ Deleuze parla a questo proposito di un “bergsonismo profondo del cinema”, IM 278; it. 235.

⁷⁹ Cfr. André Bazin, *Un film bergsoniano: «Le Mystère Picasso»*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, tr. it. a cura di Adriano Aprà, Garzanti, Milano 1999, pp. 190-198.

clichés, ce n'est pas plus le film que l'eau du réservoir n'est l'eau du courant ou que la conscience découpée par l'associationnisme n'est la conscience. Le film est une organisation d'états, une fuite, un écoulement indivisible, insaisissable comme notre Moi⁸⁰.

Se il cinema è un'arte bergsoniana è perché, ad esempio, ci mette nelle condizioni di percepire il movimento in una maniera che semplicemente non era pensabile prima della sua apparizione, né tanto meno in termini di percezione ordinaria. Quello dell'analisi della percezione è uno dei campi rispetto ai quali il pensiero di Bergson è esplicitamente ostile ma implicitamente fedele al funzionamento del cinema. Abbiamo già visto nel breve passo citato sopra, e il paragone sarà proseguito diffusamente nel corso di tutto il quarto capitolo dell'*Evoluzione creatrice*, come Bergson metta in parallelo il funzionamento della percezione naturale e quello della percezione cinematografica, peccando secondo Deleuze di una confusione logica: se è vero infatti che la ricostituzione del movimento operata dal cinema è paragonabile a quella operata dalla percezione naturale, non bisogna però confondere il meccanismo della *proiezione* cinematografica con quello della *percezione* che lo caratterizza. Se è vero che il movimento è ricostruito tramite sezioni immobili cui si aggiunge un tempo astratto, dato dal meccanismo di riproduzione equidistante dei fotogrammi permesso dalla pellicola traforata, non per questo il movimento percepito sarà altrettanto artificiale (dall'artificialità del mezzo non consegue l'artificialità del prodotto): il che

⁸⁰ J.-P. Sartre, Apologie pour le cinéma. Défense et illustration d'un Art international, in Id., *Écrits de jeunesse*, Gallimard, Paris 1990, pp. 389-390; cfr. anche più avanti *L'art cinématographique*, pp. 546-552.

significa che noi non percepiamo un'immagine cui si aggiunge in maniera fittizia del movimento, bensì, proprio grazie a questo artificio, un'immagine che ha in sé in maniera diretta il movimento, un'immagine-movimento. La fenomenologia aveva già capito che “il cinema rompeva con le condizioni della percezione naturale”⁸¹, ed era il motivo per cui, in qualche modo, si disinteressava del cinema. Il disappunto di Bergson è motivato dalla ragione opposta, e nonostante la sua incompienza, dovuta secondo Deleuze allo stadio ancora embrionale del cinema cui il filosofo faceva riferimento, i suoi scritti ci forniscono i mezzi per comprendere con esattezza le possibilità offerte da esso. Se nella percezione naturale, infatti, abbiamo sempre a che fare con degli stati misti, in cui il movimento non appare mai in tutta la sua purezza, il cinema inventa una percezione propria che permette di cogliere il movimento in se stesso, non mescolato ad altro: la percezione del *movimento puro*⁸². Dovremo distinguere e trattare separatamente le ricadute di quest'affermazione sulla questione del movimento e su quella della percezione, anche se sono inestricabilmente connesse. Cominceremo col tema della percezione naturale: abbiamo detto che essa ci mostra sempre un movimento sporco, perché connesso a un mobile che gli fa da supporto; in un *mélange* in cui è difficile distinguere il funzionamento specifico di ogni cosa, il cambiamento da ciò che cambia, il movimento da ciò che si muove, si rischia di mancarne l'essenza. Bisogna cogliere il movimento al di là del mobile: “le

⁸¹ Deleuze, IM 10; it. 14.

⁸² Deleuze tratta di questi argomenti in maniera diffusa nel corso sul cinema del 10/11/1981.

mouvement n'exige pas un véhicule, ni le changement une substance"⁸³. Ecco allora che il cinema sembra realizzare pienamente questo programma, perché il modello percettivo che propone è costitutivamente slegato dalla formazione di un centro a partire dal quale selezionare sul flusso delle immagini. Assistiamo al cinema semmai a una moltiplicazione dei centri, a una progressiva destrutturazione del concetto stesso di centro non solo a partire dalla molteplicità di punti di vista e macchine da presa, ma anche fondamentalmente a causa del montaggio⁸⁴. Che ne è dunque della percezione al cinema, che conseguenze se ne possono trarre? Il modello della percezione naturale, centrale per il pensiero fenomenologico, è per Bergson piuttosto una riduzione del funzionamento più generale della percezione, che non è identificabile con quella umana e il cui statuto puro è impossibile da esperire in condizioni ordinarie. Ma per comprendere cosa questo significhi bisogna spiegare cosa intenda Bergson quando parla di percezione. Possiamo farlo brevemente, per tornare più ampiamente nel prossimo paragrafo sulla questione. Nel flusso indistinto delle immagini che caratterizza la realtà, percepire significa selezionarne alcune (o alcune parti) in vista di un'azione possibile. La funzione della percezione è per Bergson essenzialmente attiva e non conoscitiva⁸⁵: si

⁸³ Bergson, PM 1383. E cfr. anche MM it., p. 159: d'altronde "un *progresso* come potrebbe coincidere con una *cosa*, un movimento con un'immobilità?".

⁸⁴ Cfr. Deleuze, IM it. 83: "Se il cinema non ha affatto come modello la percezione naturale soggettiva, è perché la mobilità dei suoi centri, la variabilità delle sue inquadrature lo conducono sempre a restaurare vaste zone acentrate e disinquadrate: esso tende allora a raggiungere il primo regime dell'immagine-movimento, la variazione universale, la percezione totale, oggettiva e diffusa".

⁸⁵ Cfr. Bergson, MM it., p. 55: "Si ritiene la percezione una specie di contemplazione, perché le si attribuisce sempre uno scopo puramente speculativo e si vuole che miri a non so quale conoscenza disinteressata: come se, isolandola dall'azione, spezzando così i suoi legami

percepisce ciò che ci interessa in funzione di uno scopo da raggiungere. In questo modo, la percezione è ben lontana dal restituirci la totalità del reale, in quanto volta a cogliere solo la parte che le interessa. Affidandoci alla percezione naturale pertanto comprenderemmo poco della realtà di ciò che ci è attorno. “Il serait aisé de montrer que, plus nous sommes préoccupés de vivre, moins nous sommes enclins à contempler, et que les nécessités de l’action tendent à limiter le champ de la vision”⁸⁶. Ma un’estensione delle facoltà di percezione è nondimeno possibile. Sono propriamente gli uomini più distaccati dagli interessi pratici, i distratti, gli artisti, ad essere capaci di guardare più in là di ciò che concerne il loro interesse.

A quoi vise l’art, sinon à nous montrer, dans la nature et dans l’esprit, hors de nous et en nous, des choses qui ne frappaient pas explicitement nos sens et notre conscience ? [...] L’art suffirait donc à nous montrer qu’une extension des facultés de percevoir est possible⁸⁷.

L’arte ci permette di allargare lo scenario ridotto cui ci relega la percezione naturale. Il cinema ci mostra esplicitamente tutto questo, per esempio nel caso della percezione del movimento, presentandoci automaticamente (e dunque al di là delle condizioni specifiche della percezione umana, per uno spettatore *hors conditions*⁸⁸, scrive Deleuze) un’immagine cui il movimento appartiene

con il reale, non la si rendesse contemporaneamente inspiegabile ed inutile!?”.

⁸⁶ Bergson, PM 1372.

⁸⁷ Bergson, PM 1370-1371.

⁸⁸ Il che significa che a differenza della percezione naturale, in cui sono le caratteristiche del soggetto percipiente ad attribuire il movimento agli stati di cose percepiti che vanno in qualche modo collegati, le immagini cinematografiche possiedono invece il movimento di per sé e pertanto non necessitano della correzione operata da uno spettatore.

come dato immediato, e non grazie a una correzione operata dal soggetto percipiente⁸⁹. Mentre la percezione naturale opera degli arresti sul flusso delle immagini, quella cinematografica opera continuamente restituendo l'unitarietà del flusso: il *come se* che caratterizzava la coscienza immaginativa husserliana (che agisce "come se" fosse una percezione, come una quasi-percezione) viene ad essere (doppiamente?) ribaltato nella concezione di una coscienza percettiva naturale che agisce *come se* fosse una coscienza percettiva cinematografica, modificando radicalmente dunque il rapporto di subalternità dell'una rispetto all'altra.

Pour Bergson [...] le modèle serait plutôt un état de choses qui ne cesserait pas de changer, une matière-écoulement où aucun point d'ancrage ni centre de référence ne seraient assignables. A partir de cet état de choses, il faudrait montrer comment peuvent se former des centres, en des points quelconques, qui imposeraient des vues fixes instantanées. Il s'agirait donc de « déduire » la perception consciente, naturelle *ou* cinématographique. Mais le cinéma présente peut-être un grand avantage : justement parce qu'il manque de centre d'ancrage et d'horizon, les coupes qu'il opère ne l'empêcheraient pas de remonter le chemin que la perception naturelle descend. Au lieu d'aller de l'état de choses acentré à la perception centrée, il pourrait remonter vers l'état de choses acentré, et s'en rapprocher⁹⁰.

Il modello cinematografico della percezione naturale viene dunque non solo invertito, ma permette a ben vedere di risalire fino a una condizione originaria, a un piano a partire dal quale viene a formarsi ogni centro percettivo, cui non

⁸⁹ IM 11; it. 15.

⁹⁰ IM 85; it. 76.

saremmo potuti risalire altrimenti. Ci troviamo così nuovamente al punto per il quale ci eravamo rivolti a Bergson, e cioè il concetto di un *piano d'immanenza* o campo trascendentale cui il cinema ci permetterebbe di accedere. Ma per far questo, e per riprendere in maniera sistematica una serie di termini che abbiamo qui solamente anticipato, dobbiamo addentrarci maggiormente all'interno di quell'opera di Bergson che rappresenta per Deleuze lo strumento fondamentale per riferirsi al cinema, e cioè il saggio dal titolo *Materia e memoria*, del 1896, che con l'estetica o con il cinema ha ben poco a che fare.

2. Percezione

Parlando di flusso indistinto delle immagini, abbiamo introdotto dei termini di cui non fornivamo alcuna giustificazione. È necessario precisare ora quanto annunciato, per poter cogliere fino in fondo la teoria bergsoniana della percezione. Per far questo dobbiamo rifarci al primo capitolo di *Materia e memoria*, che Deleuze commenta lungamente nei primi capitoli dell'*Immagine-movimento*. Diversi studiosi hanno sottolineato l'aspetto *fenomenologico* delle prime pagine del testo di Bergson: in esse si finge una forma di *epoché* per tentare di analizzare il rapporto tra spirito e corpo al di fuori e al di là di ogni conoscenza filosofica o scientifica. Poniamo di non conoscere niente e di limitarci ad osservare la realtà: cosa vediamo quando, semplicemente, apriamo gli occhi? Se affermassimo di vedere delle cose staremmo già dicendo troppo,

e non solo perché questa espressione presuppone il chiarimento del significato del termine “cosa”, oltre a quello di “chi” stia effettivamente vedendo. Aprendo gli occhi vediamo stagliarsi di fronte a noi una *continuità mutevole* all'interno della quale solo in un secondo momento riusciamo a distinguere dei corpi discreti e staccati l'uno dall'altro. La prima cosa che distinguiamo sono infatti delle *qualità*: vedo del rosso, sento un suono, e così via. Queste qualità sono caratterizzate dal fatto di mutare incessantemente: un colore si succede a un altro, un suono ecc. Ogni qualità è cambiamento. Quando in fenomenologia si dice che la massima estensione dell'*epoché* risale fino alla situazione in cui un soggetto percipiente si trova davanti a degli oggetti, si sta dunque già presupponendo l'esistenza di almeno due punti focali irrinunciabili: quelli di soggetto e oggetto. L'esperienza invocata da Bergson è più radicale di quella fenomenologica perché non si fonda su alcun binomio (già dato) su cui basare ogni forma di esperienza. Vediamo delle immagini, dice Bergson: non degli oggetti, ma una serie di immagini continue e (all'inizio) neanche troppo distinte le une dalle altre, che agiscono e reagiscono le une sulle altre. La costituzione di un centro a partire dal quale organizzare ciò che ci circonda (il “chi” o “cosa” che vede) viene dedotta da Bergson a partire dal piano stesso delle immagini, e non predeterminata o imposta dall'esterno:

Tuttavia ce n'è una che risalta su tutte le altre per il fatto che non la conosco soltanto dall'esterno, attraverso delle percezioni, ma anche dall'interno, attraverso delle affezioni: è il mio corpo⁹¹.

⁹¹ Bergson, MM it., p. 13.

Nel variare continuo delle immagini mi accorgo che ce n'è una che non varia, ed è a partire da essa anzi che vedo le altre. Il mio corpo, che da un punto di vista ontologico è un'immagine come tutte le altre (giacché presupporne una differenza ontologica significherebbe fornirsi di un presupposto inspiegato), si distacca nel corso dell'esperienza dalle altre immagini perché a differenza di quelle, che si muovono, lui resta fermo⁹². Ma non solo. Se l'azione delle immagini consiste in un'inarrestabile trasmissione di movimento, ricezione e restituzione di movimento, anche il mio corpo, in quanto immagine, si comporterà analogamente: ma a differenza delle altre immagini, esso ha la possibilità di introdurre uno scarto tra la ricezione e la restituzione del movimento. Il cervello si distingue dalle altre immagini perché è capace di *analizzare* il movimento raccolto e di *selezionare* rispetto al movimento eseguito, perché la sua costituzione gli impone di percepire ciò che lo interessa in base ad un bisogno vitale⁹³. Bergson instaura in queste pagine, dice Deleuze, un piano su cui tutte le immagini coesistono ed esistono in sé: in cui cioè le immagini non sono un rimando a qualcos'altro, bensì la materia stessa, tutto ciò che c'è. Viene così a costituirsi “una sorta di piano d'immanenza”⁹⁴: un piano in cui si instaura una perfetta equivalenza tra immagine e materia. Ma poiché l'immagine ci si era presentata sotto forma di

⁹² Bergson, MM it., p. 37: “Via via che il mio corpo si sposta nello spazio, tutte le altre immagini variano; questa, al contrario, resta invariabile. Io devo quindi farne proprio un centro, al quale riferirò tutte le altre immagini. [...] Se si ammette, come attesta l'esperienza, che l'insieme delle immagini è dato fin dall'inizio, vedo chiaramente come il mio corpo finisca per occupare, in questo insieme, una situazione privilegiata”.

⁹³ Cfr. a questo proposito Paolo Godani, *Bergson e la filosofia*, ETS, Pisa 2008, pp. 105-sgg.

⁹⁴ Deleuze, IM 86; it. 77.

un movimento continuo, in cui era difficile distinguere un'immagine dall'altra, si può dunque constatare una correlazione a tre fra immagini, materia e movimento sul piano d'immanenza bergsoniano, e cioè affermare che si tratta di un piano sul quale, al di là della costituzione di alcuni centri – di cui ora analizzeremo la funzione –, si ha una corrispondenza tra delle immagini-movimento e una materia-flusso⁹⁵. È in queste pagine di *Materia e memoria* che avviene il grande riavvicinamento (che precede e in qualche modo ridimensiona *ex ante* la condanna) tra Bergson e il cinema, con la creazione del concetto di “immagine-movimento”: se il piano delle immagini è un piano in cui la materia è in movimento continuo, allora al di là delle operazioni della nostra intelligenza che ci permettono di reagire adeguatamente alle situazioni percettive tramite forme di immobilizzazione, ci troviamo di fronte a una serie infinita di immagini-movimento. Se tale concetto non è esplicitamente presente nelle pagine di Bergson, ed è Deleuze nei libri sul cinema a parlare di immagini-movimento, egli stesso ne attribuisce la paternità a Bergson dal cui pensiero non fa che trarre alcune conseguenze. Questi instaurerebbe nel primo capitolo di *Materia e memoria* un piano d'immanenza nel quale immagine-movimento e materia sarebbero la stessa cosa⁹⁶. Ma non è ancora abbastanza. È necessario un ulteriore passo avanti per aggiungere un quarto termine all'equivalenza tra immagini, materia e movimento: questo termine è quello di luce. Deleuze utilizza la maiuscola, forse per giocare con il nome dell'inventore del cinema Lumière: ma il riferimento alla luce è fondamentale, perché il piano

⁹⁵ Deleuze, IM 87; it. 77.

⁹⁶ Cfr. Deleuze, IT it., pp. 46-47.

d'immanenza è il piano sul quale immagine e movimento possono identificarsi proprio perché materia e luce si identificano. Cogliere il movimento significa poterlo arrestare, così come per poter vedere le immagini bisogna che la luce si rifletta su uno schermo opaco:

“Le plan d'immanence est tout entier Lumière. L'ensemble des mouvements, des actions et réactions est lumière qui diffuse, qui se propage «sans résistance et sans déperdition». L'identité de l'image et du mouvement a pour raison l'identité de la matière et de la lumière”⁹⁷.

Se le immagini in sé non appaiono ancora a qualcuno, a un occhio, è perché la luce non è ancora riflessa né fermata⁹⁸. Attorno all'identità tra materia e luce si gioca un confronto con tutta la tradizione filosofica che vede una netta separazione tra materia e spirito, affidando allo spirito il compito di illuminare la materia. Bergson, che in *Materia e memoria* si pone precisamente l'obiettivo di superare l'*impasse* in cui le filosofie materialistiche e idealistiche si trovano nel dover affrontare le relazioni tra anima e corpo, fornisce qui l'idea di una materia che è già di per sé coscienza, rispetto alla quale la formazione delle coscienze di fatto non è che una delimitazione contingente. Le immagini non sono dunque *nella* mia coscienza, poiché la mia coscienza è un'immagine come le altre. Si delinea così un sistema in cui non è la nostra coscienza a costituire il mondo, ma il mondo a inglobare la coscienza come una tra le sue immagini, o più precisamente: un sistema in cui l'essere si dice univocamente di ogni

⁹⁷ Deleuze, IM 88; it. 78.

⁹⁸ Cfr. Deleuze, IM 89; it. 79.

cosa⁹⁹. Ciò è significativo da diversi punti di vista, e in particolare, per quel che ci riguarda, in funzione di una presa di distanza da ogni forma di filosofia trascendentale fondata sul ruolo costituente del soggetto. È quanto sottolinea Deleuze focalizzando sulla contrapposizione tra questa visione e il pensiero fenomenologico:

“Ce sont les choses qui sont lumineuses par elles-mêmes, sans rien qui les éclaire: toute conscience *est* quelque chose, elle se confond avec la chose, c'est-à-dire avec l'image de lumière. [...] Bref, ce n'est pas la conscience qui est lumière, c'est l'ensemble des images, ou la lumière, qui est conscience, immanente à la matière. Quant à *notre* conscience de fait, elle sera seulement l'opacité sans laquelle la lumière, « se propageant toujours, n'eût jamais été révélée ». L'opposition de Bergson et de la phénoménologie est à cet égard radicale”¹⁰⁰.

La mia coscienza di fatto, la mia percezione funzionano tramite un oscuramento del piano luminoso d'immanenza: trattenendo solo una parte del movimento infinito delle immagini si costituisce un centro a partire dal quale organizzare la mia percezione. Il mio corpo funziona precisamente come uno schermo opaco sul quale il movimento infinito delle immagini si arresta, per poi essere continuato in seguito a una selezione, dal momento che non tutte le facce di quest'immagine particolare agiscono e reagiscono alla trasmissione di movimento. Bergson definisce il mio corpo come un'immagine *vivente*: esso si costituisce nell'universo acentrato delle immagini come un centro di

⁹⁹ Cfr. Deleuze, DR, p. 52: “C'è sempre stata una sola proposizione ontologica: l'Essere è univoco. E c'è sempre stata una sola ontologia, quella di Duns Scoto, che assegna all'essere una voce univoca”.

¹⁰⁰ Deleuze, IM 89-90; it. 79-80.

indeterminazione, e cioè rapporta a sé i meccanismi di azione e reazione nei confronti di tutte le altre immagini, trascurando quelle che non gli interessano e trattenendo solo quelle utili. Ne derivano due definizioni importanti circa la concezione di cosa sia da un lato la rappresentazione, dall'altro la percezione. Se la rappresentazione sarà lo scontro delle immagini con la libertà del nostro corpo, ovvero la sua spontaneità di reazione, la percezione sarà la misura della nostra possibile azione su di esse. Come abbiamo già (rapidamente) affermato nel paragrafo precedente, Bergson insiste molto sul carattere pratico-attivo della percezione, che non ha nulla a che vedere con la speculazione o con la conoscenza¹⁰¹: non si potrebbe spiegare in caso contrario la differenza di natura, e non di grado, che sussiste tra la percezione e la memoria (e di conseguenza quella tra presente e passato). La percezione ha luogo nel presente, che è il luogo dell'azione, mentre il passato è costitutivamente impotente, è *ciò che non agisce più*. Questa teoria della percezione non va altresì confusa con quella che in linguaggio fenomenologico chiameremmo percezione naturale, e cioè con la singola percezione personale. Quando Bergson parla di percezione si riferisce ad una percezione del piano d'immanenza delle immagini, rispetto al quale la percezione personale non è che un ritaglio. Se la percezione non è altro che il modo di considerare le immagini in cui le si rapporta ad un'azione possibile, la differenza tra percezione e immagini sarà pertanto solo una differenza di grado e non di natura. La percezione non è altro che la considerazione delle immagini rispetto

¹⁰¹ Cfr. ad esempio Bergson, oltre alla p. 55 già citata, anche le pp. 22 e 116 di MM it.

alla loro possibile azione: quando afferma che “per le immagini c’è una semplice differenza di grado, e non di natura, tra «essere» ed «essere percepite»”¹⁰², Bergson sta dunque affermando che una cosa e la sua percezione non si distinguono se non per il diverso punto di riferimento che si assume in un caso e nell’altro, la cosa essendo un’immagine in sé che esiste sul piano d’immanenza delle immagini, la percezione della cosa essendo la stessa immagine inquadrata da un’immagine speciale che si costituisce come centro di indeterminazione¹⁰³. Ne consegue che la *mia* rappresentazione non solo non può essere assunta come modello, ma è qualcosa in meno (un taglio necessariamente meno ampio) rispetto a una percezione impersonale che si identifica col piano della materia:

“La nostra rappresentazione della materia è la misura della nostra possibile azione sui corpi; risulta dall’eliminazione di ciò che non riguarda i nostri bisogni e, più in generale, le nostre funzioni. [...] La coscienza – nel caso della percezione esterna – consiste precisamente in questa scelta”¹⁰⁴.

La percezione di un qualsiasi punto della materia, che agisce e reagisce immediatamente su tutti gli altri, sarà dunque infinitamente più ampia della *mia* percezione, poiché mentre la prima sarà una percezione totale (di ogni punto del piano su ogni altro punto), la seconda sarà una particolare incurvatura della percezione totale intorno al mio corpo. Se la materia è luce,

¹⁰² Bergson, MM it., pp. 29-30.

¹⁰³ Cfr. Deleuze, IM 93.

¹⁰⁴ Bergson, MM it., p. 30.

se materia=luce=movimento, e ogni immagine della materia reagisce su tutte le altre, si può affermare che l'universo delineato da Bergson in *Materia e memoria* è un universo cinematografico o, il che è lo stesso, si può dire che le immagini del cinema, che hanno in sé il movimento in maniera diretta, permettono di sperimentare la realtà del piano e di rilevare il carattere originario di una percezione infinita della materia rispetto alla percezione soggettiva. Se rapportato al centro di indeterminazione costituito dal mio corpo, il piano della materia avrà dunque operato una selezione e presenterà due facce, una rivolta verso le altre immagini, l'altra concentrata su di sé. Si chiameranno *azioni* i movimenti del mio corpo nei confronti delle altre immagini, e *affezioni* quelli rivolti nei confronti di se stesso. Nei fatti – avremo modo di tornarci quando parleremo del ruolo analogo del ricordo e della memoria per la percezione – non si dà percezione senza affezione, ed è possibile dividere l'una dall'altra solo da un punto di vista analitico. Dire che il mio corpo ha un *potere senso-motorio*¹⁰⁵ significa affermare che esso è capace di agire e di essere affetto.

Lo schermo opaco che permette la riflessione e la percezione di questo flusso indistinto di immagini è allora letteralmente, e non metaforicamente, uno schermo cinematografico. Deleuze trova nel cinema un meccanismo perfetto per comprendere quanto Bergson afferma del funzionamento specifico della percezione impersonale e della formazione delle singole coscienze percettive. A cos'altro assistiamo infatti al cinema se non a un

¹⁰⁵ Bergson, MM it., p. 49.

concatenamento di immagini-movimento, che si dividono a loro volta in alcune varietà a seconda del sistema di riferimento che adottano? Se consideriamo il piano della materia, che al cinema non è altro che il sistema generale dell'immagine-movimento per le ragioni già addotte, troviamo che esso assume diverse forme a seconda del punto di vista dal quale lo si considera. Scrive Deleuze che “quando la si rapporta a un centro d'indeterminazione, [l'immagine-movimento] diventa *immagine-percezione*”¹⁰⁶. L'immagine-movimento prende la forma di un'immagine-percezione quando si considera l'universo delle immagini dal punto di vista di un'immagine speciale che si costituisce come centro, facendo sì che l'universo si rivolga verso di essa in vista delle sue azioni possibili. Avendo già analizzato il funzionamento di questi meccanismi in Bergson non ci verrà difficile comprendere come l'immagine-percezione selezioni nel flusso delle immagini-movimento quelle che le interessano, operando così una particolare incurvatura del piano cinematografico: se percepisco un lato delle cose è solo per poter reagire su di esse, e dunque l'immagine-percezione rappresenta un solo lato del piano, essendo l'altro occupato precisamente dall'azione. Viene così a delinearsi un secondo tipo di immagine, che Deleuze chiama *immagine-azione*. Ma avevamo visto che l'azione può rivolgersi nei confronti delle altre immagini, o nei confronti di se stessa: null'altro significa infatti che il centro di indeterminazione è un sistema senso-motorio. E tuttavia i due aspetti del piano sono così esauriti, occupati l'uno dalla percezione, l'altro dall'azione.

¹⁰⁶ Deleuze, IM 94; it., p. 83.

Mentre in Bergson azione e affezione si costituivano come sottoinsieme della percezione, specificando e con ciò stesso chiarendone la funzione, nel piano cinematografico il regime dell'affezione si situerà nel mezzo, tra azione e percezione, identificando – stavolta sì, la funzione è di nuovo la stessa – il meccanismo per cui l'immagine riceve del movimento su se stessa invece di rivolgerlo verso le altre immagini. L'*immagine-affezione* sorge così nello scarto tra percezione e azione. Deleuze definisce queste tre specificazioni dell'immagine-movimento “aspetti materiali della soggettività”, indicando con questa formula il costituirsi di un soggetto (centro di indeterminazione) sul piano della materia-movimento. Per quanto stiamo provando ad argomentare fin dall'inizio del nostro lavoro risulterà chiara l'importanza di questo punto rispetto alla determinazione del rapporto tra soggetto e campo trascendentale, la tematica che abbiamo cominciato a considerare con Sartre. Il soggetto viene dunque a costituirsi come una selezione parziale del campo trascendentale/piano d'immanenza che, esso sì, è originario e formativo. La soggettività è costituita e non costituente, e si delinea secondo (almeno) tre forme sul piano dell'immagine-movimento: immagine-percezione, immagine-azione, immagine-affezione. Cosa vuol dire tutto ciò, da un punto di vista strettamente cinematografico? Diverse cose.

Ogni film è (come minimo: poiché si può già presupporre che il cinema non si riduca a questi tre tipi di immagine¹⁰⁷) un insieme dei tre tipi di

¹⁰⁷ A IT it, p. 45, Deleuze distingue “sei tipi d'immagini sensibili e non tre: *l'immagine-percezione*, *l'immagine-affezione*, *l'immagine-pulsione* (intermediario tra l'affezione e l'azione), *l'immagine-azione*, *l'immagine-riflessione* (intermediario tra l'azione e la relazione), *l'immagine-*

immagini-movimento, e tuttavia in ogni film si può evidenziare una tendenza specifica a causa del prevalere di un certo tipo di immagine sulle altre. Ad ogni tipo di immagine corrisponde infatti un tipo ben preciso di inquadratura; e al prevalere di un tipo di inquadratura corrisponde un certo modo di fare cinema, un certo genere cinematografico, un certo modo di raccontare una storia, una certa periodizzazione interna agli stili e alle scuole. Dall'analisi stilistica di Deleuze derivano così una serie di classificazioni che inscrivono il cinema in una o più liste, a seconda del punto di vista che si sceglie di adottare. Poniamo di assumere il punto di vista della percezione: essa potrà essere oggettiva o soggettiva, riguardare il personaggio o lo spettatore, scartare rispetto a un modello di sviluppo costituito o ricodificarsi all'interno di un canone; ma ciò che è certo è che, se ad esempio si vuole isolare un genere che ha esaltato le forme dell'immagine-percezione, questo sembra essere a Deleuze il *western*¹⁰⁸. L'inquadratura cinematografica che seleziona una porzione del visibile in vista di una reazione è un campo lungo, solitamente seguito da un controcampo. Il western è precisamente il genere in cui ciò che conta non è tanto l'azione (il duello western è un duello statico, in cui si alternano in campo controcampo le

relazione?

¹⁰⁸ Quando Deleuze nei capitoli dedicati all'immagine-azione parla del western, ne sottolinea altri aspetti (che infatti si distribuiscono su entrambe le forme dell'immagine-azione, tanto la Grande quanto la Piccola forma) che non confliggono con quelli che stiamo individuando qui, seguendo le indicazioni dei suoi corsi sul cinema. L'individuazione di alcune tendenze fa sì che si possano considerare aspetti diversi di uno stesso film come appartenenti a dominanti diverse, essendo ogni film composto di più tipi di immagine. Vedremo come una delle critiche di Rancière nei confronti di Deleuze avrà a che fare proprio con questo punto, e cioè con l'individuazione di uno scarto solo fittizio tra immagine-movimento e immagine-tempo dal momento che tanto per l'una quanto per l'altra avremmo a che fare con esempi tratti dagli stessi film o dagli stessi autori. Analizzeremo più avanti ragioni e torti di questo tipo di critica.

percezioni rispettive dell'eroe e dell'avversario: chi non percepisce – tutto, anche ciò che gli sta alle spalle – non sopravvive), bensì la percezione di per sé. Ampie distese, panoramiche: più che l'annientamento, scopo del western è l'avvistamento degli indiani, che non è altro che la selezione nel visibile di ciò che interessa in vista dell'azione. Il cowboy percepisce nella vasta distesa davanti a sé il nemico, l'indiano: ecco che, una volta avvistatolo, l'immagine tende a trasformarsi nel suo risvolto, visto che la percezione non è altro che una preparazione all'azione. L'immagine-azione nasce da una curvatura particolare dello stesso piano preparato dalla percezione. Quest'immagine potrebbe essere – prendiamo l'esempio di una battaglia in campo aperto, a cavallo, tra indiani e cowboys – un travelling. Che il western sia un cinema a tendenza percettiva non significa che non presenti in sé altri tipi di immagini. Se una freccia degli indiani colpisce un cowboy, ad esempio, e la macchina da presa si avvicina fino a inquadrarlo in primo piano, ecco sorgere un terzo tipo di immagine, l'immagine-afezione, immagine in cui non assistiamo più all'azione del mio corpo sulle cose ma all'azione del mio corpo nei confronti di se stesso¹⁰⁹ - ma il western si presta male a comprendere il valore dell'immagine-afezione, altri esempi saranno più esemplificativi. Se l'essenziale del western risiede nella percezione, l'immagine-azione troverà il suo luogo più proprio nel poliziesco, l'inquadratura più adatta nel piano medio. All'immagine-azione Deleuze dedica gli ultimi capitoli del primo volume sul cinema, perché sarà essa a fare da cerniera con il mutamento più

¹⁰⁹ Riprendiamo qui gli esempi del corso sul cinema del 12/01/82.

essenziale della storia del cinema (ben più importante della cesura tra muto e parlato): la crisi dell'azione, la fine della sottomissione del tempo al movimento, la nascita di un nuovo tipo di immagine: l'immagine-tempo. Ma di tutto questo tratteremo più ampiamente nei prossimi paragrafi, quando prenderemo ad oggetto il rapporto tra immagine e tempo. Per il momento focalizziamo ancora sul terzo tipo di immagine, e cioè l'immagine-affezione. Prendendo come esempio il dolore, Bergson definisce l'affezione come “tendenza motòria su un nervo sensibile”¹¹⁰: ciò che distingue per natura affezione e percezione è che mentre la seconda misura la virtualità della nostra reazione sulle cose (e viceversa), la prima annulla la distanza tra il centro percettivo e le altre immagini fino a farle coincidere e misurare così non più un'azione virtuale, ma un'azione reale in cui soggetto e oggetto coincidono¹¹¹. L'affezione è l'azione reale dell'immagine mio corpo su se stessa. Il movimento (la tendenza motòria) cessa quindi di essere traslazione e diventa movimento *espressivo*, come risultato di un'azione immobilizzata su un sistema che non può proseguirla in estensione; è l'applicazione della tendenza motoria sul nervo sensibile. Al cinema l'immagine-affezione è rappresentata dal primo piano, che ha un nesso strettissimo con il viso: anche il volto è infatti ciò che nel corpo esprime i movimenti interni di ognuno di noi. Deleuze ne concluderà allora che “L'immagine-affezione è il primo piano, e il primo piano è il volto... [...] Non vi è primo piano *di* volto, il volto è in se stesso primo

¹¹⁰ Bergson, MM it., p. 44.

¹¹¹ “Si potrebbe dunque dire, metaforicamente, che se la percezione misura il potere riflettente del corpo, l'affezione ne misura il potere assorbente”, MM it. p. 45.

piano, il primo piano è da sé solo volto, e ambedue sono l'affetto, l'immagine-
affezione"¹¹². Qualunque ne sia l'oggetto, il primo piano gli fa subire un
processo di viseificazione, lo trasforma in un volto, espressivo e non attivo o
percettivo. Il genere che è più proprio agli affetti e ai volti sarà allora il film
drammatico, il dramma psicologico, di cui *La passione di Giovanna d'Arco* di
Dreyer rappresenta l'esempio più evidente.

La distinzione di tre immagini-movimento principali risponde alla
riconduzione dell'immagine-movimento a un centro di indeterminazione,
rende conto del costituirsi di alcuni centri privilegiati, della loro origine e del
modo in cui funzionano da un punto di vista generale. Pur senza esserci
diligenti sulle caratteristiche specifiche di tali immagini, abbiamo compreso il
valore dell'intreccio tra contenuto e forma nell'analisi deleuziana. Ma per far
questo abbiamo dovuto sviare dalla questione centrale di cosa siano, di per sé,
le immagini-movimento, e cioè quale sia la concezione del movimento
presentata da Bergson. Non ci muoveremo molto ancora una volta dalla
miniera rappresentata dal primo capitolo di *Materia e Memoria*, pur instaurando
un dialogo produttivo con un altro testo cui non abbiamo smesso di far
riferimento nel corso di queste pagine, *L'Evolution Créatrice*. La nostra analisi
dovrà proseguire dunque con una semplice domanda: che cos'è il movimento
per Bergson?

¹¹² Deleuze, IM it., pp. 109-110.

3. Movimento

Deleuze presenta nei libri sul cinema, complessivamente, quattro commenti a Bergson, il primo dei quali enuclea tre tesi sul movimento desunte dagli scritti del filosofo francese. Abbiamo già incontrato indirettamente la *prima* di queste tre *tesi*, che dice che *non bisogna confondere il movimento con lo spazio percorso*, poiché mentre questo è infinitamente divisibile, il movimento non si divide senza cambiare natura. Ogni tentativo di ricostituire il movimento tramite posizioni nello spazio o istanti nel tempo è dunque votato allo scacco, perché il movimento, che è un atto e non un'estensione spaziale, avverrà sempre *tra* questi istanti o posizioni: non sarebbe altrimenti possibile spiegare come avviene il passaggio tra un istante e quello successivo. La *seconda tesi* dice che ci sono due modi di ricostituire in maniera fallace il movimento: la posizione antica e quella moderna. Entrambe credono di poter ristabilire la continuità attraverso sezioni fisse, ma mentre gli antichi provano a farlo facendo ricorso a *pose* o *istanti privilegiati*, la rivoluzione scientifica moderna fa sì che si ricostruisca il movimento a partire da *istanti qualsiasi*. Da diversi punti di vista ciò rappresenta un grande passo in avanti: riportare il movimento all'istante qualsiasi significa cominciare a concepire il tempo come variabile indipendente, e tuttavia la scienza moderna continua ancora a riportarlo a dei punti fissi, limitandosi così a perfezionare (e non a stravolgere, come avrebbe

dovuto) il meccanismo che caratterizzava già la scienza antica¹¹³. Certo, la nascita stessa del cinematografo è resa possibile da questa concezione moderna, dal momento che esso “riproduce il movimento in funzione del *momento qualsiasi*, cioè in funzione di istanti equidistanti scelti in modo da dare l'impressione di continuità”¹¹⁴. Ma la visione antica e quella moderna falliscono anche nel presupporre un tutto già dato che, impedendo di fatto la concezione di ogni possibile novità¹¹⁵, preclude così la possibilità di cogliere la realtà del movimento. Infatti

il movimento si fa soltanto se il tutto non è né dato né può essere dato. Appena ci si dà il tutto nell'ordine eterno delle forme e delle pose, o nell'insieme degli istanti qualsiasi, allora il tempo non è altro che l'immagine dell'eternità, o la conseguenza dell'insieme: non c'è posto per il movimento reale¹¹⁶.

La *terza tesi* sul movimento modifica e completa le prime due, enunciando infine che se “l'istante è una sezione immobile del movimento, [...] il movimento è una sezione mobile della durata, e cioè del Tutto o di un tutto”¹¹⁷. La difficoltà delle tre tesi è progressiva, ed è quest'ultima ad avvicinarci più direttamente alla dimensione del tempo, che tratteremo in maniera analitica nel prossimo paragrafo. Questa terza tesi, probabilmente la

¹¹³ Cfr. Bergson, EC 779.

¹¹⁴ Deleuze, IM it., p. 17.

¹¹⁵ Movimento, tempo, durata e creazione sono legati a doppio filo nel pensiero di Bergson. Fra i tanti passi che ne sono prova, scegliamo come particolarmente esemplare questo brano tratto dall'*Evolution Créatrice* (EC 503): “L'univers dure. Plus nous approfondirons la nature du temps, plus nous comprendrons que durée signifie invention, création de formes, élaboration continue de l'absolument nouveau” .

¹¹⁶ Deleuze, IM it., p. 19.

¹¹⁷ Deleuze, IM it., p. 20.

più importante di tutte, esprime il rapporto tra movimento e cambiamento. Cominciamo col dividerla in due parti simmetriche: essa distingue tra una sezione immobile del movimento e una sezione mobile della durata o del Tutto, puntando decisamente l'accento sul rapporto tra movimento e durata. Se il movimento può essere considerato come ciò che avviene tra oggetti o tra parti di un sistema, in quanto opera una traslazione di parti nello spazio, la sua azione non si limita a ciò (poiché un sistema non esiste isolato) ma esprime anche un cambiamento che eccede il sistema in cui avviene la traslazione e che modifica l'equilibrio del tutto in cui il sistema si trova. Se considerato di per sé, infatti, il movimento è esso stesso una sezione (mobile, questa volta) di qualcosa di più grande, e cioè di una durata o di un Tutto di cui esprime un cambiamento qualitativo (dal momento che il cambiamento non è numericamente quantificabile), e dunque non fa che riportare un sistema chiuso a una durata aperta. Che cos'è il Tutto? Con Bergson, Deleuze lo definisce anzitutto in maniera negativa: se l'insieme è per definizione un sistema chiuso, il Tutto sarà allora l'Aperto, ciò che non si divide senza cambiare natura, ciò che permette il collegamento tra i vari insiemi. Il tutto non è mai dato né si può dare: esso *si fa, si crea* incessantemente. Deleuze spiega nelle sue lezioni sul cinema che "il Tutto [...] appartiene forse all'ordine delle cose che si fanno e non cessano di farsi. L'ultima volta avevamo detto che ciò che non cessa di farsi è la durata. È la creazione di qualcosa di nuovo a ogni istante. Il Tutto è ciò che non si può dare perché non cessa di farsi, è la

creazione sempre nuova, è l'Aperto"¹¹⁸. Se il movimento è ciò che avviene essenzialmente nella materia o nello spazio (IM 29), esso farà da cerniera con un tutto che ha invece a che fare con il tempo e con lo spirito. Per mostrare come il movimento riporti l'uno all'altro si può riprendere l'esempio bergsoniano dello zucchero nel bicchiere d'acqua¹¹⁹. Per quanto agitiamo il cucchiaino nel bicchiere, al fine di accelerare il processo di assimilazione, dobbiamo *aspettare* che lo zucchero si scioglia. Il bicchiere d'acqua è un sistema chiuso: qualunque sia l'azione che immettiamo in esso, operando con del movimento tra le parti del sistema, avremo modo di constatare come esso non sia autosufficiente ma sia anzi inscindibilmente legato a qualcosa che lo eccede, e che esso, nel suo essere modificato, modifica da parte sua. Questo qualcosa che eccede l'insieme si manifesta sotto forma del tempo che bisogna attendere perché avvenga la trasformazione chimica. Ogni insieme chiuso è riportato dal movimento a una durata che non è ad esso riconducibile, per quanto ne sia affetta. Tra l'insieme e il tutto c'è una differenza ontologica: il tutto non è la somma degli insiemi ed è costitutivamente irriducibile ad essi¹²⁰. Mentre gli insiemi sono nello spazio, il tutto si fa nel tempo, è nella durata, o meglio il tutto è "la durata stessa in quanto non cessa di cambiare"¹²¹. Bergson definisce il cambiamento come affezione del tutto, e il movimento come relazione tra parti. Se la scienza non ha mai colto la natura del movimento è perché essa ha

¹¹⁸ Corso sul cinema del 17/11/1981, prima parte.

¹¹⁹ Deleuze riprende questo esempio da Bergson, EC 502 in IM it., p. 21.

¹²⁰ Cfr. Deleuze, IT it., p. 48: "Il tutto non è un'addizione più di quanto il tempo non sia una successione di presenti".

¹²¹ Deleuze, IM it., p. 23.

bisogno di isolare i fenomeni e rapportarli a dei sistemi fissi per poterli analizzare¹²²; la filosofia dovrà invece calarsi nella durata stessa per cogliere il movimento reale che caratterizza il tutto, movimento a cui corrisponde una durata concreta distinta per ciascuna delle forme che assume (essendo ogni movimento irriducibile ad ogni altro: è il motivo per cui il passo di Achille non è paragonabile a quello della tartaruga). Se negli insiemi chiusi la ricostituzione del movimento avverrà tramite “sezioni immobili + tempo astratto”, e cioè tramite un tempo uniforme e uguale per tutte le diverse sezioni a cui viene applicato dall'esterno (è il fulcro della critica di Bergson nei confronti del cinema, e la formula dell'illusione cinematografica come *falso movimento*), il tutto si esprimerà invece nel rapporto “movimento reale → durata concreta” in cui la durata è espressione immanente del movimento stesso. Quanto espresso finora si può formulare diversamente con una terminologia che, ripartendo dalla terza, tenda a superare la specificità di ciascuna delle singole tesi, permettendoci di estendere il ragionamento a tematiche più ampie. Si possono distinguere due facce del movimento: una relativa e una assoluta¹²³. Se il movimento relativo è ciò che avviene sul piano della materia tra le parti di un insieme, e dunque in una dimensione prettamente spaziale, il movimento assoluto non è altro che la considerazione delle modifiche che il movimento relativo apporta al Tutto che eccede ogni singolo insieme, esprimendo un cambiamento che si esplica in una dimensione prettamente temporale.

¹²² Bergson scrive che “la matière a une tendance à constituer des systèmes isolables, qui se puissent traiter géométriquement”, ma che questa tendenza è comunque spinta fino in fondo dalla scienza “pour la commodité de l'étude”: EC, 502-503.

¹²³ Deleuze, IM it., p. 32.

Deleuze analizza la necessità del rapporto tra movimento relativo e movimento assoluto con un esempio tratto dal cinema di Hitchcock: in *Frenzy*, un movimento di macchina che modifica le posizioni di un insieme è necessario per esprimere una trasformazione più generale del tutto (“la donna sta per essere assassinata”¹²⁴). A partire da questa riformulazione della terza tesi si possono cominciare a trarre alcune conclusioni, che andranno collegate anche a quanto Deleuze afferma già all’inizio dell’*Immagine-movimento*, e cioè che

l’evoluzione del cinema, la conquista della sua propria essenza o novità si farà attraverso il montaggio, la cinepresa mobile e l’emancipazione della ripresa che si separa dalla proiezione. Allora il piano cesserà di essere una categoria spaziale per diventare temporale¹²⁵.

La conquista dell’essenza del cinema avverrà quando il piano cesserà di essere categoria spaziale per diventare categoria temporale. Il piano cinematografico di cui parla Deleuze si pone dunque come “intermediari[o] tra l’inquadratura dell’insieme e il montaggio del tutto”¹²⁶, come ciò che assicura il passaggio tra gli insiemi chiusi e la durata aperta. La teleologia dell’immagine cinematografica che si viene a delineare è dunque piuttosto chiara, né potrebbe essere altrimenti, dal momento che cogliere il movimento di per sé significa cogliere la durata, e raggiungere in questo modo l’essenza del tempo non sottomesso ad altre condizioni. Non a caso la contrapposizione deleuziana, più che tra spazio e tempo, si gioca tra movimento e tempo, il primo essendo

¹²⁴ Deleuze, IM it., p. 33.

¹²⁵ Deleuze, IM it., p. 15.

¹²⁶ Deleuze, IM it., p. 33.

funzione del secondo nel riportare (per riprendere ancora termini bergsoniani) il piano della materia al piano della memoria. Da questo punto di vista Deleuze ha buon gioco nel citare le considerazioni dell'Epstein teorico del cinema, secondo cui il cinema è “le premier appareil qui tente de nous faire voir des différences de temps, non plus transposées en terme d'espace, mais représentées en valeur de ce temps même”¹²⁷. Il cinema può in questo modo non soltanto distinguersi dalla fotografia¹²⁸, come notava anche Bazin¹²⁹, e manifestarsi come presentazione di quelle immagini-movimento già teorizzate da Bergson in *Materia e Memoria*, ma risulterà capace di superare lo stadio del movimento per raggiungere il tempo in se stesso, tramite la creazione di vere e proprie immagini-tempo dirette. Da ciò deriverebbe una minor considerazione nei confronti dello spazio. Affrontando il pensiero di Rancière avremo modo di riprendere ulteriormente la questione, che è più sfumata di come si è soliti presentarla; e tuttavia è vero che in qualche modo l'attenzione di Deleuze si focalizza soprattutto sulla questione del tempo, per ragioni profonde cui ci rivolgeremo nel prossimo paragrafo. Ritornando ora ai due aspetti del movimento, si può provare a istituire una correlazione a più voci tra, da una parte, l'aspetto relativo del movimento, la dimensione dello spazio in cui avvengono i movimenti di traslazione tra le parti di un insieme, l'insieme

¹²⁷ Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma*, 2, Seghers, Paris 1974, p. 93.

¹²⁸ Cfr. Deleuze, IM it., p. 38

¹²⁹ Citato da Deleuze proprio in queste pagine. Ma la questione della distinzione tra fotografia e cinema ha ricadute sulle modalità in cui queste due arti fotografiche si distinguono rispetto a tutte le altre arti tradizionali. Da questo punto di vista, che tocca concetti come quelli di realtà e rappresentazione e forme come quelle di piano e montaggio, Bazin e Deleuze non potranno più camminare sugli stessi binari. Cfr. a questo proposito Paola Marrati, *Deleuze. Cinéma et philosophie*, in F. Zourabichvili, A. Sauvagnargues, P. Marrati, *La philosophie de Deleuze*, PUF, Paris 2004, p. 303, nota 2.

stesso e, per quanto riguarda il cinema, l'inquadratura (che non è altro che una sezione del piano). Dall'altro lato invece ci sarebbero l'aspetto assoluto del movimento, la dimensione del tempo che i movimenti di traslazione nello spazio esprimono, il Tutto come ciò che è irriducibile all'insieme e, ancora una volta sul piano del cinema, il montaggio cinematografico. Se è vero che il tempo realizza l'essenza del cinema, si farebbe però un errore a considerare questo come un piano inclinato verso la seconda delle parti che abbiamo distinto. Le due facce del piano, le due facce del movimento sono infatti non solo inseparabili, ma entrambe funzione una dell'altra, nessuna delle due potrebbe esistere autonomamente. Ritroveremo l'andamento binario che caratterizza le due facce del movimento anche nel rapporto tra materia e spirito, e tra percezione e memoria, cui ci rivolgeremo immediatamente, non prima però di aver precisato quale sia il *metodo* fondamentale che Bergson adotta per tutto questo e cui affida il compito più generale di guidare la filosofia. Se l'intelligenza e la scienza perdevano il movimento nel considerarlo come una sequenza di punti fissi, perché interessate (da un punto di vista pratico-attivo) più al raggiungimento di alcuni stadi che a comprendere la realtà di ciò che succede tra di essi, cogliere il movimento significa invece istituire l'*intuizione* come metodo filosofico:

Penser intuitivement est penser en durée. L'intelligence part ordinairement de l'immobile, et reconstruit tant bien que mal le mouvement avec des immobilités juxtaposées. L'intuition part du mouvement, le pose ou plutôt l'aperçoit comme la réalité même, et ne voit dans l'immobilité qu'un moment abstrait, instantané pris par notre

esprit sur une mobilité. L'intelligence se donne ordinairement des choses, entendant par là du stable, et fait du changement un accident qui s'y surajouterait. Pour l'intuition l'essentiel est le changement : quant à la chose, telle que l'intelligence l'entend, c'est une coupe pratiquée au milieu du devenir et érigée par notre esprit en substitut de l'ensemble¹³⁰.

È solo tramite l'intuizione che si può raggiungere la dimensione che collega l'immobile al mobile, e il mobile alla durata, al Tutto che è l'Aperto. Ma se il Tutto è la dimensione del tempo, come si passerà dall'attualità della percezione alla realtà del tempo senza operare uno stacco che risulti arbitrario? Bergson e Deleuze mostrano come la costituzione stessa di un centro di indeterminazione presupponga che il piano di immanenza abbia a che fare con il tempo: perché si possa propriamente parlare di intervallo, infatti, è necessario che si crei un arresto tra un'azione e una reazione, che interrompe dunque la continuità di trasmissione del movimento nel flusso acentrato delle immagini. La percezione non è mai pura (la percezione pura è un'astrazione), e abbiamo già mostrato come essa sia sempre mescolata all'affezione. Non diversamente, la percezione attuale è difficilmente distinguibile dal ricordo, o meglio: è costantemente mescolata con esso, ma il ricordo viene messo in ombra a causa della sua mancanza di utilità per l'azione nascente (non c'è bisogno di considerare il ricordo della cosa dal momento che ci troviamo in

¹³⁰ Bergson, PM 1275. Si potrebbero contrapporre l'intuizione come atto semplice e l'intelligenza (scientifica, ad esempio): a questo proposito cfr. anche PM 1362-3, in cui Bergson scrive che a differenza dell'intelligenza scientifica, "l'essence de la philosophie est l'esprit de simplicité [...] philosopher est un acte simple", ma anche l'aformisma di Bresson, *Note sul cinematografo*, tr. it. di Ginevra Bompiani, Marsilio, Venezia 1986, p. 123, che dice: "Macchina da presa e magnetofono, conducetemi lontano dall'intelligenza che complica tutto".

presenza della cosa stessa)¹³¹. Nel secondo capitolo di *Materia e memoria* Bergson presenta uno schema che è divenuto famoso, per mostrare come tra percezione e ricordo si costituisca un circuito in cui l'uno rimanda costantemente all'altro, e come pertanto non ci si possa fermare al piano della materia senza fare riferimento al piano della memoria.

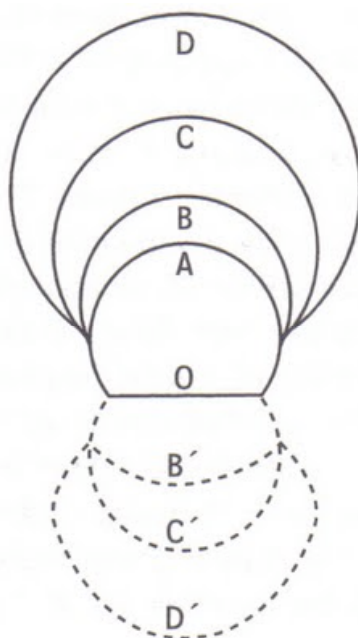


fig. 1

¹³¹ Cfr. Bergson, ES 913: “Nous prétendons que *la formation du souvenir n'est jamais postérieure à celle de la perception ; elle en est contemporaine*. Au fur et à mesure que la perception se crée, son souvenir se profile à ses côtés, comme l'ombre à côté du corps. Mais la conscience ne l'aperçoit pas d'ordinaire, pas plus que notre œil ne verrait notre ombre s'il l'illuminait chaque fois qu'il se tourne vers elle”.

Il circuito OA (*fig. 1*) rappresenta il circuito più vicino all'oggetto, in cui percezione e memoria si confondono e non si saprebbe dire dove finisce l'una e dove comincia l'altra. Questa è la condizione che struttura ordinariamente ogni singola percezione; la percezione attuale è costantemente raddoppiata da una serie di strati della memoria (i cerchi OB, OC, OD) che creano un circuito con l'oggetto corrispondente, rimandando così a una serie corrispettiva sempre più approfondita di strati della realtà (i cerchi OB', OC', OD')¹³², e cioè di particolari dell'oggetto percepito, sempre più sviluppati e approfonditi tanto più la percezione è attenta. Gli strati della memoria raddoppiano di virtualità la percezione attuale dell'oggetto presente¹³³, rievocando ricordi sempre più lontani che lavorano in funzione di un approfondimento del presente. Ogni percezione attuale è dunque l'ultimo strato di una serie infinita di ricordi che posseggono un diverso livello di stratificazione. A ogni strato corrisponde una specifica densità, e ciascuno di questi strati presenta non un aspetto determinato piuttosto che un altro, bensì la totalità del passato in sé. Il rapporto tra memoria e percezione è figurato da Bergson come un cono rovesciato che ha la punta nel presente e la base nel passato, e il cui corpo è

¹³² Cfr. Bergson, MM it., p. 85: "Se la percezione esterna [...] provoca da parte nostra dei movimenti che ne tracciano le grandi linee, la nostra memoria dirige sulla percezione ricevuta le vecchie immagini che assomigliano ad essa e di cui i nostri movimenti hanno già tracciato lo schizzo. Essa crea così di nuovo la percezione presente, o piuttosto raddoppia questa percezione rinviandole sia la sua propria immagine, sia qualche immagine-ricordo dello stesso genere".

¹³³ Cfr. Bergson ES 917-8: "Notre existence actuelle, au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps, se double ainsi d'une existence virtuelle, d'une image en miroir. Tout moment de notre vie offre donc deux aspects : il est actuel et virtuel, perception d'un côté et souvenir de l'autre. Il se scinde en même temps qu'il se pose. Ou plutôt il consiste dans cette scission même, car l'instant présent, toujours en marche, limite fuyante entre le passé immédiat qui n'est déjà plus et l'avenir immédiat qui n'est pas encore, se réduirait à une simple abstraction s'il n'était précisément le miroir mobile qui réfléchit sans cesse la perception en souvenir".

costituito da una molteplicità di sezioni (corrispondenti a differenti gradi di contrazione) che vengono attraversate continuamente da un piano verso l'altro: la punta sul piano della materia contrae infinitamente tutto il passato cui può accedere per attualizzare un ricordo in funzione pratico-attiva (*fig. 2*).

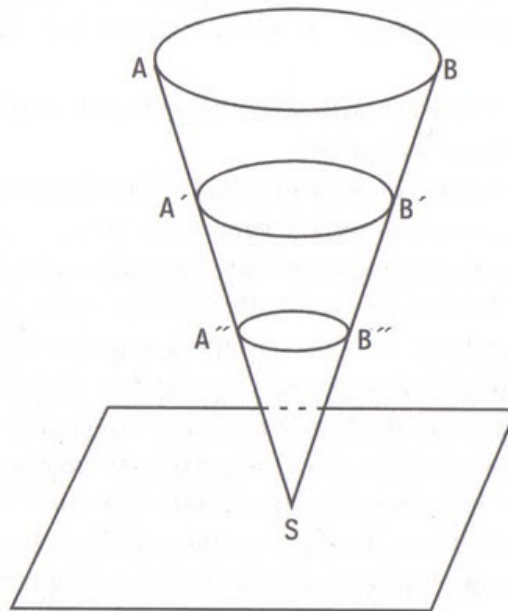


fig. 2

Ma l'attualizzazione di un ricordo deve distinguersi a sua volta dalla virtualità del piano della memoria, che sussiste di per sé non essendo con ciò meno reale del suo corrispettivo attuale. Quello che Bergson sta dicendo è che

non bisogna confondere la memoria che agisce in funzione della percezione, volta al riconoscimento e al servizio dell'azione, da quella che è memoria in senso pieno ed esiste e sussiste in sé e per sé (né tanto meno la *mia* memoria con la memoria in generale). Il meccanismo è analogo a quello già visto in atto nella percezione: la memoria in sé non ha nulla di psicologico; la mia memoria non è che una selezione su una memoria-mondo, nello stesso modo in cui la mia percezione è un ritaglio su una materia-mondo. La memoria che agisce nella percezione attuale, cui attingiamo in vista di un'azione tramite immagini-ricordo, andrà a pescare nel bacino del passato che esiste in sé¹³⁴ e attualizzerà il ricordo affinché questo sia in grado di aiutare la percezione in atto. Il ricordo così rievocato abbandonerà il suo statuto di virtualità per essere attualizzato all'interno di uno stato percettivo. Ma se come abbiamo già sottolineato esiste una differenza di natura tra il presente e il passato¹³⁵, necessaria perché altrimenti non saremmo in grado di spiegarci che cosa distingue un'immagine da un ricordo, da un sogno e così via, è per il fatto che mentre la percezione ha di vista il presente e l'azione, il ricordo e la memoria sono situate nel passato,

¹³⁴ Scrive a questo proposito Paolo Godani: “Dire che il passato si conserva in sé non significa in alcun modo dire che esso sussiste *attualmente* nella sua totalità: il passato si conserva, *in quanto passato*, non certo in quanto totalità attuale. Il passato non si cancella e dunque persiste *virtualmente*. Il suo persistere è differente dal persistere del presente; diremo perciò che il passato *sussiste*, in maniera differente da quella di un presente che persiste. Detto altrimenti, esistere non è solo il persistere di un'attualità, ma anche il sussistere virtuale del passato”, in Id., *Bergson e la filosofia*, ETS, Pisa 2008, p. 36.

¹³⁵ Allo stesso modo la differenza tra percezione e memoria è una differenza di natura e non di grado. La filosofia di Bergson oppone a una lunghissima tradizione filosofica una teoria assolutamente originale: laddove si era soliti vedere una differenza di natura tra percezione e realtà, egli vede solo una differenza di grado; laddove si era soliti riscontrare solo una differenza di grado tra percezione e memoria, egli trova una differenza di natura. Nel suo libro sul bergsonismo del 1966, Deleuze nota che “Toujours la durée est le lieu et le milieu des différences de nature, elle en est même l'ensemble et la multiplicité, il n'y a de différences de nature que dans la durée – tandis que l'espace n'est que le lieu, le milieu, l'ensemble des différences de degré”, G. Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, Paris 1966, p. 24.

che è per definizione ciò che non è più in potenza di agire. Se allora sul piano delle immagini-movimento avremo a che fare con un tempo impuro, indistinguibile dalle forme spazializzate che assume e funzionale a un'azione, raggiungere il piano della memoria ci consentirà di cogliere quella dimensione pura del tempo che non è raggiungibile in un presente costantemente finalizzato a determinati obiettivi da raggiungere e che ci presenta dunque forme miste.

Il tempo con cui abbiamo a che fare nel regime dell'immagine-movimento è, aristotelicamente, numero del movimento: esso è sottomesso al concatenamento delle immagini-movimento e deriva dunque dal montaggio delle immagini. "Il montaggio è la composizione, il concatenamento delle immagini-movimento in quanto costituente un'immagine indiretta del tempo"¹³⁶. Esso tende a riportare il movimento alla durata, e ha pertanto una funzione mediatrice tra il piano della materia e quello dello spirito. Per accedere a una visione del (proustiano) tempo allo stato puro, slegato dalle forme del presente, bisognerà bucare il primo e accedere così a un piano in cui il tempo non sia mescolato ad alcunché né presentato indirettamente. Deleuze sottolinea come già alcune forme interne all'immagine-movimento tendono a farla scricchiolare, permettendoci così di intravedere uno spiraglio di tempo puro. Si tratta di forme che spezzano l'organicità del concatenamento delle immagini e perturbano l'ordine da essi costituito. La funzione dei falsi raccordi di montaggio, ad esempio, è quella di mostrare l'irriducibilità a sé del

¹³⁶ Deleuze, IM it., p. 45.

concatenamento relativo degli insiemi permesso dai raccordi invisibili teorizzati da Griffith e dal cinema hollywoodiano, e di aprire in maniera dichiarata verso la dimensione dell'Aperto¹³⁷; allo stesso modo i movimenti aberranti mettono in crisi la struttura dell'immagine-movimento e la capacità del montaggio di subordinare il tempo al movimento, dal momento che tale capacità può funzionare alla sola condizione di trovarsi in presenza di movimenti normali e cioè di movimenti che, essendo rapportati a un centro, sono passibili di misurazione¹³⁸. Ma le cause della crisi dell'immagine-movimento sono plurime, e tra di esse ve ne sono anche di storiche, come lo scoppio della seconda guerra mondiale che rompe definitivamente la possibilità di credere in una trasformazione dello status quo tramite le forme di azione collettiva che avevano caratterizzato l'immagine-azione¹³⁹. Le cause storiche hanno ricadute sugli intrecci che il cinema racconta e sui personaggi che incarnano le sue storie: cominciano a comparire film in cui i protagonisti sono i bambini, gli idioti, gli incapaci, e cioè tutte quelle figure che sono costitutivamente impediti all'azione. Dal punto di vista della storia del cinema, si ha così la nascita di scuole e movimenti cinematografici come il neorealismo

¹³⁷ Cfr. Deleuze, IM it., p. 43: "Lungi dal rompere il tutto, i falsi raccordi sono l'atto del tutto, il cuneo che essi conficcano negli insiemi e nelle loro parti, come quelli veri sono la tendenza inversa, quella delle parti e degli insiemi a raggiungere un tutto che sfugge loro".

¹³⁸ Cfr. Deleuze, IT it, pp. 49-50: "Il movimento aberrante rimette dunque in questione lo statuto del tempo come rappresentazione indiretta o numero del movimento, perché sfugge ai rapporti di numero. [...] Il tempo stesso [...] vi trova piuttosto l'occasione per sorgere direttamente e scrollare la propria subordinazione rispetto al movimento, per rovesciare questa subordinazione". Deleuze finisce per concluderne, con Jean-Louis Schefer, che l'immagine-movimento in se stessa è fondamentalmente un movimento aberrante, essendo costitutivamente priva di centri – è la ragione per cui più che con la riproduzione, essa ha a che fare con la *costruzione* di un mondo. Ma il movimento aberrante è stato storicamente normalizzato, irregimentato da una serie di leggi che avevano lo scopo di mantenere il tempo subordinato, relativizzando il movimento.

¹³⁹ Cfr. Deleuze, IM it., p. 235.

e, successivamente, altre forme di movimenti avanguardisti cui esso apre (la *nouvelle vague* e così via); queste nuove scuole sanciranno la fine del cinema cosiddetto classico e rappresenteranno la nascita di un nuovo cinema che, in contrapposizione con il precedente, Deleuze definirà *moderno*. Alle forme di un mondo che richiedeva reazioni possibili, le necessità storiche sostituiscono un mondo in cui sono possibili (e necessarie) al massimo nuove forme di credenza, che siano in grado di ricostituire il legame spezzato col mondo in cui si vive.

4. tempo

Abbiamo affermato che il tempo realizza l'essenza del cinema. È necessario tuttavia precisare questa affermazione, e fornirne delle motivazioni, perché la cosa non è affatto autoevidente. Sarà opportuno ripartire da un'affermazione che Deleuze fa nell'*Immagine-tempo*: “L'essenza del cinema, che non è la generalità dei film, ha come obiettivo più elevato il pensiero, nient'altro che il pensiero e il suo funzionamento”¹⁴⁰. Una tale affermazione non fa che ribadire quanto già sostenuto nella premessa all'*Immagine-movimento*, in cui Deleuze presenta la storia del cinema come un lungo martirologio, e il cinema stesso come un'arte la cui vera natura non può essere intaccata dall'abbondanza di vacuità che ne caratterizza la storia – e che pure mette seriamente a repentaglio la sua possibilità di esistenza, ben più che in altre arti, a causa degli ingenti

¹⁴⁰ *IT* 219; it. 188.

sforzi finanziari che un'arte industriale come il cinema richiede (tanto che “il cinema muore [...] della propria mediocrità quantitativa”¹⁴¹). Una piccola ma significativa minoranza di autori, generi, film ha mostrato (e continua a mostrare) come il cinema non si riduca a quanto, da un punto di vista meramente numerico, l'industria cinematografica ha prodotto in misura maggiore e pressoché schiacciante. Ora, si può ragionevolmente immaginare che un filosofo come Deleuze non si sarebbe neanche interessato al cinema se esso non avesse nulla a che fare con il pensiero. Ma per quale motivo il pensiero dovrebbe realizzarne l'essenza? Il discorso di Deleuze è ontologico, vale la pena sottolinearlo per distinguerlo radicalmente da una serie di derive cui il rapporto tra cinema e filosofia ha dato adito. Non si sta dicendo: il cinema è un determinato insieme di cose, all'interno del quale esistono “film filosofici” che attirano l'interesse dei filosofi. Questa affermazione non sarebbe scorretta solamente da un punto di vista storico e filosofico, ma anche da un punto di vista strettamente formale, poiché opererebbe una distinzione categorica sulla base dell'intreccio narrato dai differenti film, e in questo modo perderebbe di vista il discorso sul cinema in quanto cinema. Secondo l'insegnamento di Bergson, Deleuze invoca concetti *specifici* per parlare di cinema; ed è in Bergson che troveremo ancora una volta la chiave per comprendere il motivo per cui il *pensiero* sarebbe *l'essenza del cinema*. Abbiamo distinto tra un piano della materia e un piano dello spirito, e correlativamente tra la questione dell'attuale e quella del virtuale. Sul piano della materia vige un

¹⁴¹ IT it, p. 184.

regime senso-motorio in cui, strettamente parlando, non c'è bisogno di pensiero. Le immagini reagiscono le une sulle altre, e anche i centri di indeterminazione si limitano a percepire e restituire movimento, solo con una maggiore libertà che coincide più che altro con una minore costrizione. Sul piano della materia abbiamo dunque una serie di *automatismi* che assicurano la sopravvivenza delle immagini. Ma l'arte, secondo Bergson, ha precisamente la possibilità (il compito?) di superare le condizioni ordinarie dell'esperienza che si fondano sugli automatismi, e di estenderle verso qualcosa che le eccede. L'arte ha il potere di riportare il piano della materia al piano dello spirito, permettendoci di riconoscere la limitatezza delle condizioni ordinarie e di constatare come esse non rendano conto dell'esperienza reale. Dal momento che, sul piano dell'attuale, non c'è bisogno di pensiero, esso si situerà piuttosto dalla parte del virtuale, e cioè dalla parte dello spirito, della memoria, del tempo non sottomesso allo spazio. È a causa dell'esistenza della dimensione temporale che non vige un determinismo assoluto ed esiste la possibilità della creazione di qualcosa di nuovo (null'altro significa affermare, come abbiamo fatto, che il tutto non è dato, che il tutto è l'Aperto). Ecco allora che l'immagine cinematografica, per raggiungere la sua essenza, dovrà cogliere il tempo in se stesso. Ma non è ancora abbastanza: se ci fermassimo qui non avremmo fatto altro che ribadire il bergsonismo di Deleuze, operando una constatazione laddove ci eravamo prefissi di fornire una spiegazione. Scavare dentro e oltre la semplice constatazione significa invece arrivare a porsi una domanda dal carattere apparentemente generale, ma dall'applicazione

perfettamente particolare e precisamente adatta al nostro caso. Ciò che bisogna chiedersi a questo punto è se si può affermare qualcosa come: “l’essenza dell’attuale sta nel virtuale?”. La risposta è che probabilmente si può, ma bisogna capire in che senso. Se volessimo sostenere qualcosa di simile senza ricadere in uno spiritualismo assoluto dovremmo insistere sul valore di un’anteriorità logica, e non certo cronologica, del virtuale sull’attuale: il condizionato segue la condizione, da un punto di vista logico, ma la condizione non si paleserebbe senza il condizionato. Non solo: dal momento che il concetto di virtuale prende le distanze da quello di *possibile* per due ragioni, e cioè: 1) perché il virtuale non è meno reale dell’attuale e 2) perché il virtuale non somiglia alle sue attualizzazioni (a differenza del possibile che è ricalcato su un concetto di reale deprivato dell’esistenza), si ha allora che: se da un lato non potremmo concepire il piano del virtuale senza le sue progressive e costanti differenziazioni interne in qualcosa di attuale, dall’altro lato l’attuale manifesterebbe costantemente tutta la sua irriducibilità a se stesso se non concepissimo qualcosa come il piano del virtuale. L’uno non esiste dunque senza l’altro, ma l’uno non è (come il possibile rispetto al reale) una riproduzione retrospettiva basata sull’altro¹⁴². Il rapporto tra costituente e costituito in Bergson è dunque radicalmente alternativo rispetto a quello presente nella filosofia di Kant. Se affermassimo infatti che l’essenza di ogni Io concreto in Kant è costituita dalla forma Io penso, non staremmo dicendo con

¹⁴² “Bref le propre de la virtualité, c’est d’exister de telle façon qu’elle s’actualise en se différenciant, et qu’elle est forcée de se différencier, de créer ses lignes de différenciation pour s’actualiser”, Deleuze, *Le bergsonisme* cit., p. 100.

tutta probabilità qualcosa di troppo sbagliato. Ma è vero altresì che mentre il principio trascendentale kantiano si presenta come costitutivamente irraggiungibile, l'empirismo trascendentale¹⁴³ che costituisce le filosofie di Bergson e di Deleuze, intendendo fornire le condizioni reali di ciò che si esperisce, permette di fare esperienza del principio trascendentale stesso¹⁴⁴. Le linee di attualizzazione del virtuale, che non sono predeterminate ma che esso deve *creare* nel suo processo di differenziazione interno, sono la forma tramite cui sperimentiamo l'esistenza reale del campo trascendentale virtuale (Bergson non ha bisogno in questo modo di operare una *deduzione trascendentale*, o meglio questa risulta esserne la configurazione alternativa). L'essenza dell'attuale sta nel virtuale, allora, ma si può parlare di virtuale solo nella misura in cui abbiamo la possibilità reale di sperimentarne le condizioni: esso ha bisogno dell'attuale per non riproporsi come un presupposto indagato¹⁴⁵. Scrive Paolo Godani a questo proposito:

per Bergson, l'esperienza integrale (ovvero l'adesione alla molteplicità delle condizioni trascendentali) è possibile di diritto, è ciò che spetta al pensiero: ciò senza di cui non vi sarebbe pensiero, bensì solo

¹⁴³ Estendiamo in questo modo l'utilizzo dell'espressione *empirismo trascendentale* in maniera non ortodossa (e che speriamo però non scorretta), intendendo con ciò la possibilità offerta dall'arte in generale, e dal cinema in particolare, di fare esperienza delle condizioni stesse di possibilità dell'esperienza.

¹⁴⁴ Cfr. Deleuze, *Le bergsonisme* cit., p. 17: "L'intuition nous entraîne à dépasser l'état de l'expérience vers des conditions de l'expérience. Mais ces conditions ne sont pas générales ni abstraites, elles ne sont pas plus larges que le conditionné, ce sont les conditions de l'expérience réelle".

¹⁴⁵ Sarebbe interessante capire se questa forma di empirismo trascendentale potrebbe soddisfare le condizioni di ciò che Paolo Virno auspicava come forma di *reificazione del trascendentale*: cfr. Paolo Virno, *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 111-139.

automatismo. Ma perché sia di fatto realizzata, è necessario uno sforzo continuo, una continua sperimentazione trascendentale¹⁴⁶.

Il pensiero è allora la condizione necessaria perché ci sia una sperimentazione trascendentale: è questo il motivo per cui il cinema potrà realizzare se stesso solo superando le forme dell'automatismo e raggiungendo la dimensione del pensiero¹⁴⁷. Se le forme dell'automatismo sono i cliché senso-motori, che permettono la sopravvivenza di un corpo ma non l'esaurimento delle potenzialità di una vita (poiché vivere è qualcosa di diverso dal mero sopravvivere), ecco allora che il raggiungimento del piano dello spirito e della dimensione del tempo non sottomesso al movimento significherà rendere giustizia dell'essenza di ciò che un'immagine cinematografica può in maniera completa e arrivare a installarsi su quel piano di immanenza in cui si costituiscono le condizioni reali dell'esperienza. Si poteva già rilevare, d'altronde, che se il cliché al cinema è l'immagine senso-motoria, essa non poteva essere capace di restituire se non una parte degli aspetti di cui si compone un'immagine, presentando solo quelli utili in funzione di uno scopo; il cinema deve allora necessariamente andare oltre per poter cogliere le immagini nella loro interezza¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Paolo Godani, *Bergson e la filosofia* cit., p. 13.

¹⁴⁷ E questa è una motivazione filosofica (e non una pura constatazione) che prova a ricondurre una questione specifica come quella del cinema a una problematica più ampia al di fuori della quale essa sarebbe del tutto priva di interesse. Affermare semplicemente che Deleuze è un bergsoniano, o che tra i suoi riferimenti cinematografici c'è Epstein, per il quale il cinema è un'arte del tempo, significa solo ribadire dei dati di fatto senza preoccuparsi di indagare oltre. Considerazioni come queste sono naturalmente valide, soprattutto da un punto di vista di storia delle idee, ma rimangono ragioni *ex post*: la motivazione per la quale Deleuze concepisce il cinema come un'arte del tempo è invece strettamente filosofica.

¹⁴⁸ "L'immagine tenta continuamente di bucare il cliché, di uscirne": Deleuze, *IT* it., p. 33.

Non è un caso se la rottura che il neorealismo opera rispetto al cinema precedente non si configura tanto secondo Deleuze in funzione di un discorso sulla realtà, bensì proprio in termini di pensiero¹⁴⁹. Non si tratta di una nuova forma di rappresentazione del reale, dal momento che il cinema ha poco a che fare con la rappresentazione: come potrebbe, essendo esso stesso reale, *stare per* qualcos'altro di reale? L'essenza del neorealismo, più che in un legame diretto con la realtà che si proporrebbe di documentare, risiede in una rottura degli automatismi dell'immagine senso-motoria. Il raggiungimento della dimensione del tempo comporta un ripensamento degli schemi che organizzavano le immagini-movimento. Si avrà dunque una mutazione non soltanto dell'oggetto e delle modalità di narrazione (da un punto di vista tecnico, per così dire), ma anche una diversa predilezione per un tipo di personaggi e di situazioni che non facevano parte della tradizione del cinema classico. Trattando del rapporto tra percezione e memoria, alla ricerca di un equilibrio che caratterizzerebbe gli uomini dotati di un buon senso pratico, Bergson scriveva nel cap. 3 di *Materia e memoria* che mentre

vivere nel puro presente, rispondere ad un'eccitazione con una reazione immediata che la prolunghi, è la caratteristica di un animale inferiore: l'uomo che procede così è un *impulsivo*. Ma non è molto più

¹⁴⁹ La precisazione è rivolta nei confronti di Bazin, per cui il neorealismo inventerebbe l'"immagine-fatto": "Non siamo tuttavia sicuri che il problema si ponga in tal modo, a livello del reale, forma o contenuto. Non si pone piuttosto a livello del «mentale», in termini di pensiero? Se l'insieme delle immagini-movimento, percezioni, azioni e affezioni subiva un tale sconvolgimento, non si trattava innanzitutto dell'irruzione di un nuovo elemento, che avrebbe impedito alla percezione di prolungarsi in azione, per metterla in rapporto con il pensiero, e che avrebbe progressivamente subordinato l'immagine alle esigenze di nuovi segni che l'avrebbero portata aldilà del movimento?", Deleuze, *IT it.*, p. 11.

adatto all'azione colui che vive nel passato per il piacere di viverci e colui nel quale i ricordi emergono alla luce della coscienza senza profitto per la situazione attuale: non è più un impulsivo, ma un *sognatore*¹⁵⁰.

Secondo questa considerazione, fermarsi alle reazioni immediate significa distinguersi poco dagli animali inferiori, mentre eccedere nel limitare le proprie reazioni vuol dire identificarsi con un sognatore. Ma si potrebbe anche affermare, tentando di valorizzare la *pars costruens* di questo discorso, che chi non prolunga (perché non può, perché è impedito a farlo) le proprie percezioni in azioni sarà capace di vedere cose che gli altri, interessati a un risultato, non sanno né possono vedere. Distinguendo tra sogno e visione non utilitaristica del reale, Deleuze dirà che più che un sognatore, chi è impedito all'azione è qualcuno che si limita a guardare, a vedere: un *veggente*. Ecco per quale motivo al cinema il nesso tra immagine-ricordo, immagine-sogno e immagine-tempo è così forte: sono appunto questi i primi tipi di situazione a tirarsi fuori dal dominio dell'azione e permettere di intravedere la dimensione temporale allo stato puro. Sappiamo già, tuttavia, come ricordi e sogni non possano soddisfare le esigenze di un'immagine-tempo, perché entrambi devono essere ricondotti a una precisa attualizzazione, differente in ciascuno dei due casi¹⁵¹. L'immagine-tempo sarà raggiunta quando non si riuscirà più a comprendere con esattezza dove finisca il sogno e dove cominci la percezione, cosa sia ricordo e cosa sia

¹⁵⁰ Bergson, MM it. p. 129.

¹⁵¹ Cfr. Deleuze, IT it., p. 72: "L'immagine-sogno obbedisce alla medesima legge, un grande circuito in cui ogni immagine attualizza la precedente e si attualizza nella seguente, per ritornare eventualmente alla situazione che l'ha provocata. Niente più dell'immagine-ricordo assicura dunque l'indiscernibilità fra reale e immaginario. L'immagine-sogno è costretta ad attribuire il sogno a un sognatore e la coscienza del sogno (il reale) allo spettatore".

invece “realtà”: è l’indistinzione di *L’anno scorso a Marienbad* di Alain Resnais, l’impossibilità di distinguere con precisione tra presente e passato, sogno e realtà, la realizzazione dell’impossibilità dei contrari nell’intreccio tra le due forme che l’immagine-tempo può assumere e che Resnais e Robbe-Grillet utilizzano nel loro film: esplorazione delle falde di passato e delle punte di presente¹⁵².

Le percezioni e le azioni non si concatenano più e gli spazi non si coordinano più, né si riempiono. I personaggi, presi in situazioni ottiche e sonore pure, si trovano condannati all’erranza o al bighellonaggio. [...] Non è più il tempo che dipende dal movimento, ma il movimento aberrante che dipende dal tempo¹⁵³

Nascono le situazioni ottiche e sonore pure, in cui i personaggi non sono tenuti a reagire perché non ne sono capaci: essi si trovano di fronte a qualcosa che eccede ogni capacità. È l’irruzione del sublime¹⁵⁴ al cinema: qualcosa di troppo bello, troppo violento, qualcosa che è in generale intollerabile e a cui non si può dunque fornire una risposta adeguata: non rimane che stare a guardare e registrare con gli occhi quanto ci si pone davanti (provando a non soccombere)¹⁵⁵. Il cinema di Rossellini è esemplare da questo punto di vista: il bombardamento a tappeto della Germania nazista e la morte del padre sono

¹⁵² Cfr. IT it., pp. 116-sgg. In queste pagine, dedicate al quarto commento a Bergson, Deleuze distingue il presente dall’attualità così come Bergson distingueva il passato dal ricordo. L’immagine-tempo potrà dunque presentarsi come al presente (è ciò che predilige Robbe-Grillet) o come al passato (è la caratteristica di Resnais).

¹⁵³ IT it., p. 54.

¹⁵⁴ Deleuze ne parla esplicitamente in questi termini nel cap. 7 di IT su immagine e pensiero.

¹⁵⁵ “La rottura senso-motoria fa dell’uomo un veggente colpito da qualcosa di intollerabile nel mondo e confrontato con qualcosa di impensabile nel pensiero”, IT it., p. 190.

eventi troppo grandi per il piccolo Edmund che, in *Germania Anno Zero*, non può che vagare per la città prima di compiere il gesto fatale; l'isola di Stromboli, la mattanza, il vulcano sono troppo per una straniera piombata sull'isola come una marziana; così come il suicidio del figlio, la scoperta di un mondo del tutto estraneo e la realtà della fabbrica sconvolgono definitivamente gli schemi interpretativi della borghese Irene (e di tutto il suo *milieu* familiare) in *Europa '51*, fino a farla “impazzire”. Gli esempi di Deleuze sono ormai noti e si può prescindere dal ripeterli in questa sede, rivolgendo piuttosto il nostro interesse nei confronti del meccanismo d'analisi e del funzionamento specifico dei modelli instaurati. Anche i caratteri delle nuove immagini sono noti: essi sono stati introdotti, con la crisi dell'immagine-azione, dal comparire di situazioni dispersive, dall'indebolirsi dei nessi causali, dall'emergere di forme astruse come la forma *ba(l)lade* che però non riuscivano ancora a presentare il tempo in maniera diretta e per questo appartenevano a un regime in bilico tra immagine-movimento e immagine-tempo. Le due forme di immagine analizzate nei due libri sul cinema si contrappongono invece puntualmente su una serie di aspetti specifici: se l'immagine-movimento instaura un regime organico (cinetico) in cui si ha a che fare con un mondo già dato e che si presume esistere al di là delle immagini, all'interno del quale ci si può calare per avere la possibilità di agire; il regime cristallino (cronico) dell'immagine-tempo sostituisce alla presenza di una situazione data una *descrizione*, che è la situazione stessa: l'oggetto dell'immagine non è più indipendente ma *si fa*, esiste solo in essa e con

essa¹⁵⁶, e all'azione si sostituisce la veggenza. Deleuze utilizza qui le teorie del *nouveau roman* in un dialogo fecondo con le teorie del cinema. Solo in un regime cristallino potremo sperimentare come la coalescenza tra attuale e suo proprio virtuale dia origine al cinema a un'immagine-cristallo, in cui non si riesce a distinguere tra ciò che è un riflesso e ciò che è la realtà, perché non è più la cosa più importante¹⁵⁷: nella *Signora di Shanghai* di Orson Welles, ad esempio, la sala degli specchi in cui i due personaggi si rincorrono e in cui diventa impossibile distinguere tra ciò che è reale e ciò che è immaginario (laddove nel regime organico questi due poli possono coesistere, ma ben separati)¹⁵⁸. Ancora una volta ci troviamo di fronte all'esempio di un'immagine cinematografica ben precisa che permette di verificare il funzionamento di percezione e memoria nel loro rapporto inestricabile che è in atto in ogni nostra esperienza. Il cristallo non è il tempo allo stato puro ma ciò che consente di vedere la scissione costitutiva del tempo¹⁵⁹, il suo essere costantemente presente e passato, sdoppiato in ogni istante in un aspetto attuale e in uno virtuale corrispondente che differiscono per natura.

Questo scambio perpetuo dell'attuale e del virtuale definisce un cristallo. È sul piano di immanenza che appaiono i cristalli. L'attuale e il

¹⁵⁶ Cfr. IT it., p. 143-sgg.

¹⁵⁷ Il regime cristallino sostituisce infatti alla narrazione veridica una potenza del falso: cfr. IT it., pp. 147-sgg. "Il falsario diventa il personaggio stesso del cinema: non più il criminale, il cow-boy, l'uomo psico-sociale, l'eroe storico, il detentore di potere eccetera..., come nell'immagine-azione, ma il puro e semplice falsario, a detrimento di ogni azione", *ivi*, p. 149.

¹⁵⁸ "L'immagine allo specchio è virtuale in rapporto al personaggio attuale che lo specchio coglie, ma è attuale nello specchio che lascia al personaggio soltanto una semplice virtualità e lo respinge fuori campo", IT it. p. 84.

¹⁵⁹ Deleuze scrive (a IT it., p.113) che il cristallo è la *ratio cognoscendi* del tempo, di cui il tempo costituisce per l'appunto la *ratio essendi*.

virtuale coesistono ed entrano in uno stretto circuito che ci riporta costantemente dall'uno all'altro. [...] Non è più una attualizzazione ma una cristallizzazione. La pura virtualità non deve più attualizzarsi, poiché è strettamente correlata all'attuale, con il quale forma il più piccolo circuito. Non c'è più inassegnabilità dell'attuale e del virtuale, ma una indiscernibilità tra i due termini che si scambiano¹⁶⁰.

Il cristallo è un'immagine a due facce, attuale e virtuale insieme: in esso la scissione del tempo in due direzioni non assume contorni netti che permettano di distinguere dove finisce uno e dove comincia l'altro; esso si costituisce dunque come immagine-limite tra due stati del tempo. L'indiscernibilità tra attuale e virtuale, reale e immaginario è il passaggio necessario per comprendere la costituzione bifronte del tempo e vedere così, all'interno dell'immagine-cristallo, la sua composizione reale che in condizioni ordinarie non siamo in grado di poter anche solo pensare.

“Nel cristallo non vediamo più il corso empirico del tempo come successione di presenti, né la sua rappresentazione indiretta come intervallo o come tutto, vediamo la sua presentazione diretta, il suo sdoppiamento costitutivo in presente che passa e passato che si conserva, la stretta contemporaneità del presente con il passato che sarà, del passato con il presente che è stato. È il tempo in persona che sorge nel cristallo e non cessa di ricominciare il proprio sdoppiamento, senza esisto, poiché lo scambio indiscernibile è sempre rinnovato e riprodotto. L'immagin-tempo diretta, o la forma trascendentale del tempo, è quel che si vede nel cristallo”¹⁶¹

¹⁶⁰ G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni* cit., p. 165.

¹⁶¹ IT it., pp. 302-3.

Per riassumere: “L’immagine-movimento è fondamentalmente legata a una rappresentazione indiretta del tempo e non ce ne dà una presentazione diretta, cioè non ci dà un’immagine-tempo. [...] Nel cinema moderno, al contrario, l’immagine-tempo non è più né empirica né metafisica, è “trascendentale” nel senso kantiano del termine: il tempo esce dai suoi cardini e si presenta allo stato puro”¹⁶².

¹⁶² IT it., p. 300.

Capitolo 3

Jacques Rancière e la filosofia

Il n'y a pas d'image, il n'y a que des images

Jean-Luc Godard

1. Rancière e Deleuze

Se si guarda alla cronologia degli scritti di Jacques Rancière, si noterà come la questione delle immagini non sia sempre stata al centro della sua ricerca. Egli arriva anzi a tematizzarla relativamente tardi, e il suo rimarrà sempre un approccio *déplacée*, fuori posto, che mira alla problematica dell'immagine da un punto di vista che è innanzitutto politico e di teoria dell'emancipazione. La cronologia non rende però giustizia di un rapporto che, se non altro da un punto di vista biografico, comincia ben prima della sua trattazione esplicita, negli anni universitari che precedono e seguono il maggio '68 con le

frequentazioni assidue degli ambienti cinefili¹⁶³. Se ne accorgono prima degli altri, con una mossa che denota l'apertura e la curiosità intellettuale di una rivista che in quegli anni vive una mutazione fondamentale, due redattori dei *Cahiers du cinéma*, Serge Daney e Serge Toubiana, che decidono di intervistarlo in seguito alla pubblicazione dell'opera in cui Rancière rompe pubblicamente con Louis Althusser, suo maestro politico e filosofico¹⁶⁴. Da quel momento in poi i rapporti di Rancière con il cinema si fanno sempre meno sporadici, anche se bisognerà aspettare il 2001 per la pubblicazione del primo libro interamente dedicato ad esso, che avrà come titolo *La favola cinematografica*. Dai primi anni '90, tuttavia, la collaborazione con gli stessi *Cahiers* e con la neonata rivista *Trafic*, diretta da Serge Daney, avevano intensificato la produzione di saggi di oggetto cinematografico, accompagnati nella seconda metà degli anni '90 dalla redazione di libri che focalizzano (essenzialmente) sulla letteratura¹⁶⁵. Sono anni di svolta nella produzione di un filosofo che si era formato per tutti gli anni '80 sui testi degli archivi operai, a diretto contatto con ricerche che sembravano avere un carattere e un interesse eminentemente storiografico, e che alla luce di quello che saranno gli scritti successivi assumeranno tutto un

¹⁶³ Cfr. *Le cinéma, art contrarié*, entretien avec Stéphane Bouquet et Jean-Marc Lalanne, ora in Jacques Rancière, *Et tant pis pour le gens fatigués*, Éditions Amsterdam, Paris 2009: "Le cinéma est d'abord venu à moi sur le mode personnel. Je m'y suis intéressé parce que mon voisin en khâgne s'y intéressait. Il était un peu lancé dans les milieux de la cinéphilie du début des années 1960, connaissait Jean Douchet... J'ai donc commencé à voir des films dans le cadre de la passion cinéphilique. À l'époque, nous étions partagés entre l'amour du cinéma sur le mode de la cinéphilie mac-mahonienne (amour du cinéma classique américain...) et, disons, une vision marxiste du monde", p. 276.

¹⁶⁴ Jacques Rancière, *La Leçon d'Althusser*, Gallimard, Paris 1974.

¹⁶⁵ Per una cronologia piuttosto esaustiva sull'argomento si rimanda a Jean-Louis Leutrat, *La notte del cinefilo. Jacques Rancière e il cinema*, tr. it. di Andrea Inzerillo, in *Estetica, immagini e politica. Atti del convegno su Jacques Rancière* (titolo provvisorio), Pellegrini, Cosenza 2011.

altro aspetto. I due libri di Deleuze sul cinema erano usciti nel 1983 e nel 1985, e avevano occupato interamente lo spazio di discussione di un rapporto, come quello tra cinema e filosofia, che non si sapeva ancora esattamente in che modo considerare – nel relativo disinteresse degli studiosi di cinema, che non sapevano che farsene, e nell’alterigia un po’ snob dei filosofi, che non si azzardavano a scendere su un terreno che rischiava di contaminare la purezza di una disciplina secolare. La morte di Deleuze avviene nel 1995. Rancière, che era stato suo collega negli anni di insegnamento presso il dipartimento di filosofia di Vincennes pur “senza provare una particolare affinità con quello che scriveva”¹⁶⁶, comincia a dedicare alcuni articoli tutt’altro che deferenti agli scritti “estetici” di Deleuze¹⁶⁷. Filosofo, egli studia e critica Deleuze filosoficamente, cominciando a ridefinire alcuni punti del proprio pensiero anche in opposizione ai suoi scritti. Era inevitabile, in quegli anni e non solo, confrontarsi con Deleuze se si voleva trattare di cinema e più in generale di estetica; ma all’atteggiamento cauto di alcuni, Rancière oppone un rigore assoluto che non manca di sottolineare le insufficienze e i controsensi cui una teoria come quella deleuziana gli sembra cadere, con ciò stesso rendendogli omaggio filosoficamente¹⁶⁸. Dei testi che Rancière dedica a Deleuze, uno in

¹⁶⁶ Deleuze accomplit le destin de l’esthétique, entretien avec David Rabouin, in Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués* cit., p. 272.

¹⁶⁷ “Mon rapport à Deleuze ne peut pas se décrire en termes d’influence. Deleuze n’a eu en effet aucun rôle dans la constitution de mes intérêts, de mes manières de sentir et de ma manière de problématiser des objets de réflexion”, Jacques Rancière, *Politique de l’indétermination esthétique*, entretien avec Jan Völker et Frank Ruda, in J. Game et A. W. Lasowski (a cura di), *Jacques Rancière. Politique de l’esthétique*, Éditions des Archives Contemporaines, Paris 2009, p. 173.

¹⁶⁸ Alla fine del saggio *Deleuze, Bartleby et la formule littéraire*, dopo aver criticato anche aspramente alcuni aspetti dell’approccio deleuziano alla letteratura, Rancière gli riconosce che

particolare si concentra sui libri sul cinema ed è contenuto all'interno della *Favola cinematografica*. Il saggio *Da un'immagine a un'altra? Deleuze e le epoche del cinema* è forse il teatro dell'incontro/scontro più diretto che si possa trovare negli scritti di Rancière nei confronti di Deleuze, ed è molto importante per diverse ragioni. Al centro dell'analisi quella che Rancière definisce una *dicotomia bastarda*¹⁶⁹, ovvero l'opposizione ontologica tra i due tipi di immagine nel dittico cinematografico deleuziano e la corrispettiva individuazione di due forme di cinema: il cinema moderno dell'immagine-tempo contrapposto al cinema classico dell'immagine-movimento. Le questioni sollevate sono più d'una, ma si possono ricondurre tutte a un duplice interesse, diretto da una parte nei confronti del metodo deleuziano, dall'altra al merito delle sue indagini. Si può tentare di riassumerle in una (tutt'altro che semplice) domanda: come può una frattura storica come quella operata dalla Seconda guerra mondiale avere una ricaduta su un'ontologia delle immagini e dei loro segni, se non da un punto di vista che potremmo definire simbolico? Questa critica è rilevante perché coglie nel segno di una questione che nella filosofia di Deleuze è effettivamente problematica: il rapporto tra teoria e Storia, l'immissione della Storia in questioni di filosofia trascendentale. Se non è certo nostro interesse qui difendere le ragioni dell'uno o dell'altro, rivolgeremo piuttosto la nostra attenzione all'analisi dei meccanismi alla luce dei quali

“la force de toute pensée forte est aussi sa capacité de disposer elle-même son aporie, le point où elle ne passe plus. Et c'est bien ce que fait ici Deleuze [...]”, Jacques Rancière, *La chair des mots. Politique de l'écriture*, Galilée, Paris 1998, p. 203.

¹⁶⁹ Cfr. Jacques Rancière, *Le cinéma et l'hétérogénéité des images*, entretien avec Sophie Charlin, Stéphane Delorme et Mathias Lavin, in Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués* cit., p. 227.

Rancière mette in causa la filosofia di Deleuze, perché sono questi a fornirci indirettamente un riscontro sul suo metodo. Uno dei primi esempi che Rancière mette al centro della sua analisi è quello dell'*Uomo con la macchina da presa* di Vertov, e della questione, di cui abbiamo già discusso, della percezione della materia. Nella disamina di Deleuze è presente infatti un paradosso, secondo Rancière: se la percezione è una selezione della materia stessa, per quale motivo il montaggio di Vertov dovrebbe riportare la percezione nelle cose¹⁷⁰? Rancière si affida qui alla *lettera* di Deleuze, la quale afferma effettivamente che l'operazione di Vertov consiste nel "mette[re] la percezione nelle cose". Ma appare evidente che lo *spirito* di una simile affermazione è ben diverso, come sarà facile riconoscere alla luce del discorso che abbiamo portato avanti su Bergson: per Deleuze infatti il montaggio non deve *dare* la percezione alle cose, ma piuttosto, contro il meccanismo usuale e selettivo della percezione ordinaria, esso si mostra capace di *rivelare* il funzionamento di qualcosa che non abbiamo frequentemente la possibilità di esperire in quanto tale: il montaggio permette dunque di vedere in atto una percezione che esce dai cardini dell'ordinaria percezione naturale e supera in questo modo la soggettività della visione cui tanto l'uomo quanto la macchina da presa sono soggetti a causa del loro inevitabile costituirsi come centri di indeterminazione che rapportano a sé il flusso onnidirezionale delle immagini. Rancière ne

¹⁷⁰ "Il punto di partenza di Deleuze non era forse che essa vi fosse sempre stata presente, che sono le cose a percepire, cose che sono prese in un insieme infinito di rapporti reciproci? La definizione del montaggio diventa allora paradossale: il montaggio dà alle immagini e agli eventi della materia-luce delle proprietà che esse già posseggono", Jacques Rancière, *La favola cinematografica*, tr. it. di Bruno Besana, ETS/Cineforum, Pisa/Bergamo 2006, p. 157.

conclude (a partire da questo esempio: ma è il fondamento su cui baserà tutte le altre critiche rivolte a Deleuze) che la storia del cinema presentata da Deleuze assume i caratteri di una *redenzione*: l'arte avrebbe il compito di disfare "il lavoro ordinario del cervello umano", e dunque "la pretesa «classificazione» delle immagini del cinema è in realtà la storia di una restituzione delle immagini-mondo a se stesse, è cioè la storia di una redenzione"¹⁷¹. Ma se è vero che per Deleuze l'arte deve effettivamente disfare il lavoro del cervello umano (così come la filosofia deve invertire la direzione abituale del pensiero¹⁷²), ciò che Rancière chiama (provocatoriamente?) *redenzione* è quanto abbiamo definito più semplicemente una *rivelazione* o, ancora meglio, una *sperimentazione* del funzionamento reale (e non ordinario) delle cose che, secondo quanto indicato da Bergson, le condizioni stra-ordinarie dell'opera d'arte consentirebbero (in questo caso, il superamento della percezione naturale verso una forma più originaria di percezione). La questione appare dunque diversa da quella presentata da Rancière perché diversi sono i termini in cui Deleuze ne tratta. Ma l'esempio di Vertov è forse il punto più debole di una serie di critiche assai argomentate e la cui portata filosofica è molto interessante. La cesura tra un'immagine-movimento e un'immagine-tempo presenta infatti diversi ordini di problemi: non soltanto per il fatto che Deleuze utilizza esempi tratti dagli stessi autori per discutere dell'una o dell'altra immagine (Rancière fa riferimento all'utilizzo delle stesse immagini tratte da Bresson tanto nell'analisi dell'*immagine-afezione*, per la costituzione di

¹⁷¹ *Ivi*, p. 159.

¹⁷² Cfr. Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant* cit., p. 1422.

spazi qualunque, quanto poi nell'*immagine-tempo*, per quel che riguarda le situazioni ottiche e sonore pure), ma anche e più incisivamente perché non si capisce come un evento storico esterno alle immagini possa determinare una rottura così importante: “com'è possibile che una classificazione di tipi di segni sia divisa in due parti distinte da un evento storico a esse esterno?”¹⁷³. L'accusa di Rancière è dunque che la rottura evidenziata da Deleuze non sia affatto una reale rottura, e che la distinzione tra i due tipi di immagine dipenda solo da una differente lettura delle situazioni analizzate. Ciò sarebbe avallato dal fatto che la crisi dell'immagine-azione avviene in Deleuze, nell'ultimo capitolo dell'*Immagine-movimento*, con il comparire delle immagini mentali di Hitchcock, il cui cinema non è affatto letto da un punto di vista “semiotico”, bensì in stretta connessione con elementi drammaturgici (la paralisi dell'immagine-azione, l'impossibilità di un concatenamento con una reazione corrispondente viene presentata da Deleuze attraverso la figura di James Stewart immobilizzato su una sedia a rotelle nella *Finestra sul cortile*, o tramite le vertigini dello stesso Stewart nella *Donna che visse due volte*). Ma tra dati narrativi e elementi dell'immagine c'è uno iato che non si può far finta di ignorare:

La logica dell'immagine-movimento non è per niente paralizzata da questo dato narrativo. Dovremmo allora forse considerare che si tratta di una paralisi simbolica, che le situazioni narrative sono trattate da Deleuze come delle semplici allegorie che emblemizzano la rottura dell'immagine-azione e del suo principio: la rottura del rapporto sensomotorio. Ma se è necessario allegorizzare questa rottura attraverso degli

¹⁷³ Jacques Rancière, *La favola cinematografica* cit., p. 162.

emblemi narrativi, non è forse perché essa è introvabile in quanto differenza effettiva fra diversi tipi d'immagine? Non è forse perché il teorico del cinema ha bisogno di trovare un'incarnazione visibile di una rottura che è puramente ideale?¹⁷⁴

Il fulcro della critica di Rancière risiede dunque nelle parole simbolo, allegoria. Deleuze non farebbe altro che allegorizzare ciò di cui parla, piegando il discorso in funzione di ciò che è suo interesse sostenere¹⁷⁵. Allo stesso modo, il volto di Irene in *Europa '51* di Rossellini è per Rancière un'allegoria dell'immagine-tempo piuttosto che una sua reale manifestazione. La questione di metodo riguarda dunque un tipo di analisi che risulta ambigua, da un punto di vista formale; quella di merito la bontà di una bipartizione che non convince Rancière non solo in funzione degli esempi cui Deleuze fa riferimento, ma anche in ragione di un rapporto che, ai suoi occhi, è molto più sfumato e reciproco¹⁷⁶. Ma l'analisi specifica delle questioni riguardanti i rapporti tra immagine-movimento e immagine-tempo cela qualcosa di ancora più rilevante e di applicazione più generale; questo sembra essere infatti solo l'aspetto superficiale di una critica che è, come abbiamo detto, una critica filosofica dal carattere sistematico. Teorizzando una separazione formale tra immagine-movimento e immagine-tempo Deleuze farebbe infatti molto di più che

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 164.

¹⁷⁵ Nelle opere sul cinema, "Deleuze presenta un'ontologia nella quale le immagini cinematografiche sono due cose in una: le cose stesse, gli eventi intimi del divenire universale, e le operazioni di un'arte che restituisce agli eventi del mondo quella potenza che era stata loro sottratta da quello schermo opaco che è il cervello umano. Ma la drammaturgia di questa restituzione ontologica si realizza, come nel caso della drammaturgia delle origini in Epstein o in Godard, prelevando dei dati dalle strutture narrative", *ivi*, p. 14.

¹⁷⁶ "L'opposizione dell'immagine-movimento e dell'immagine-tempo è allora una rottura fittizia: il loro rapporto è piuttosto quello di una spirale infinita", *ivi*, p. 168.

inserirsi semplicemente all'interno di un paradigma modernista, che identifica nel nuovo che segue una rottura l'essenza sempiterna che un'arte celava intimamente già nel vecchio (è questa semmai la critica che si può rivolgere a Bazin, che vede nel cinema "moderno" una realizzazione di quel realismo cui già il cinema degli albori, pur nelle sue differenze, affidava la sua vocazione). Ne è prova ulteriore l'analisi che Rancière compie nell'ultimo capitolo della *Chair des mots* in cui l'oggetto della critica è rappresentato questa volta da un esempio letterario, e cioè l'analisi che Deleuze fa di *Bartleby lo scrivano* di Melville; Rancière vuole mostrare in questo modo come uno stesso meccanismo che caratterizza il pensiero deleuziano sia all'opera tanto negli scritti sul cinema quanto in quelli di letteratura (né sarà diverso, come vedremo subito dopo, per quanto concerne il discorso sulla pittura):

Ainsi s'instaure, dans l'analyse de Deleuze, un jeu assez singulier entre ce qu'on appelait classiquement la forme et le contenu de l'œuvre. Il nous dit que la littérature est une puissance matérielle qui émet des corps matériels. Mais, le plus souvent, il nous le démontre en nous disant non pas ce que la langue ou la forme opèrent mais ce que la fable nous raconte. [...] En bref, l'analyse de la *formule* littéraire nous renvoie en fait aux données de l'*histoire*, lesquelles données fonctionnent bien comme un symbole de la puissance propre de la littérature¹⁷⁷.

Deleuze analizza l'opera di Melville alla luce del concetto di *formula*, che serve a smarcarlo tanto dall'idea di storia, e cioè del *mythos* aristotelico, quanto da quella di simbolo, che mira a ritrovare qualcosa di nascosto oltre la lettera

¹⁷⁷ Jacques Rancière, *La chair des mots. Politique de l'écriture*, Galilée, Paris 1998, pp. 188-189.

del testo. La potenza dell'*I would prefer not to* bartlebiano consisterebbe dunque nel disfare dall'interno le strutture della rappresentazione o della significazione ordinaria. Ma analogamente a quanto avviene nel cinema, ciò che Deleuze annuncia non corrisponde secondo Rancière a quel che effettivamente compie: la potenza della scrittura di Melville viene esemplificata tramite il personaggio di Bartleby che la incarna (o di Isabella, in *Pierre o delle ambiguità*; o di Gregor Samsa, in Kafka), e non attraverso i procedimenti formali della lingua che, di per sé, non riescono a scavare una lingua straniera nella lingua stessa, secondo la formula proustiana¹⁷⁸. E ciò precisamente perché, secondo Rancière, questa operazione non è possibile¹⁷⁹ dal momento che la letteratura, come il cinema, si costituisce proprio di questa struttura dialettica che mantiene i due poli, quello della storia e quello di ciò che disfa la storia. È per questo che la principale accusa di Rancière nei confronti di Deleuze consiste nel sottolineare come, partendo da simili premesse, egli si trovi costretto a operare una lettura simbolica delle opere, checché ne dica o ne voglia¹⁸⁰. Tendendo a privilegiare il secondo di questi poli, e utilizzando prevalentemente esempi che si confanno

¹⁷⁸ “[Deleuze] nous montre la langue de Kafka déchirée par les piaulements de Grégoire dans *La Métamorphose* ou celle de Melville par la voix de basse d’Isabelle dans *Pierre ou les ambigüités*. Mais la langue de Kafka ou de Melville reste la langue commune, in affectée par les bruits qu’elle décrit. Deleuze doit alors allégoriser cette introuvable autre langue en transformant en traits imaginaires de la langue les traits fictionnels empruntés à la description des personnages”: *Deleuze accomplit le destin de l’esthétique* cit., p. 273.

¹⁷⁹ “La volonté de de fonder linguistiquement la spécificité de la littérature [...] est elle-même liée aux simplifications du paradigme moderniste des arts. Celui-ci veut fonder leur autonomie sur leur matérialité propre. Il oblige donc à revendiquer une spécificité matérielle du langage littéraire. Mais celle-ci s’avère introuvable”, Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Galilée, Paris 2007, p. 14.

¹⁸⁰ “La pureté de la distinction qui oppose la formule à l’histoire d’un côté et au symbole de l’autre se brouille alors. La « formule » deleuzienne n’arrache l’histoire au monde de la représentation qu’en les déportant plus ou moins explicitement du côté du symbole”, Jacques Rancière, *La chair des mots* cit., p. 188.

a ciò che può sostenere la sua visione, Deleuze instaura dunque secondo Rancière una teoria dionisiaca che non rende conto dell'effettivo funzionamento di un'opera d'arte.

Les moments de craquement du monde de la représentation ne font pas un livre et les épiphanies doivent être enchaînées dans une intrigue de savoir à la manière aristotélicienne, celle de la production d'une vérité à l'insu du sujet qui la porte. C'est dans ce *muthos* aristotélicien que la logique disruptive du *pathos* délivre sa puissance. [...] La correction de la métaphysique de la littérature et des contradictions de sa poétique tend à lui donner une cohérence qui assimile strictement espace littéraire et espace clinique¹⁸¹.

Si può trovare un'ulteriore conferma di quanto già analizzato nel cinema e nella letteratura in un terzo esempio che corrisponde all'analisi della pittura di Francis Bacon; è con essa che Rancière arriva a definire gli esiti di un discorso come quello portato avanti da Deleuze. In *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Deleuze affronta ancora una volta, tramite l'opera di Bacon, questioni che riguardano da un punto di vista più generale le caratteristiche delle opere d'arte e il loro rapporto con la rappresentazione, tenendo come obiettivo polemico sempre il pensiero fenomenologico. In Rancière, il confronto con questo tipo di tradizione è già superato e la questione della rappresentazione sarà declinata in tutt'altre forme, come avremo modo di vedere più avanti. Nella pittura di Bacon la *figura* sgancia il quadro da ogni rapporto con il reale così come nella scrittura di Melville faceva la *formula* di Bartleby: “È la Figura stessa che si

¹⁸¹ Jacques Rancière, *La chair des mots* cit., pp. 187-188.

trova isolata nel quadro, dal tondo o dal parallelepipedo. Perché? Bacon lo dice spesso: per esorcizzare il carattere *figurativo, illustrativo, narrativo* che la Figura necessariamente avrebbe se non fosse isolata. La pittura non ha né modelli da rappresentare, né storie da raccontare”¹⁸². Lo dice Bacon, lo dimostra più generalmente l’essenza dell’arte che consiste nel registrare la potenza espressa da forze invisibili che attraversano le opere e che possono giungere fino a disfare completamente la figurazione, come avviene appunto nei quadri del pittore irlandese. La figura non è astrazione, così come la formula non è non senso: per entrambe si tratta di far emergere la sensazione di per sé, pura potenza dell’affetto slegato da ogni senziente e da ogni sentito¹⁸³. E dal momento che la sensazione è ciò che passa continuamente da un campo all’altro, da un livello all’altro, da una forma a un’altra, ecco allora che essa è per Bacon “maestra di deformazione, agente di deformazione del corpo”¹⁸⁴. Le forze possono dunque giungere fino ad annientare le forme che le incarnano e che, letteralmente, gli danno corpo. La realtà intensiva e non estensiva di sensazioni e forze si oppone dunque all’organicità che contraddistingue le forme e le rappresentazioni: esse si troveranno anzi a lottare contro di queste per svuotare la superficie pittorica dai cliché che

¹⁸² Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, tr. it. di Stefano Verdicchio, Quodlibet, Macerata 1995, p. 14.

¹⁸³ “Ci sono due modi di superare la figurazione (cioè, insieme, l’illustrativo e il narrativo): in direzione della forma astratta, oppure verso la Figura. Questa direzione verso la Figura, Cézanne la chiama molto semplicemente: la sensazione. La Figura non è altro che la forma sensibile riferita alla sensazione; la sensazione agisce direttamente sul sistema nervoso, che è fatto di carne”, *ivi*, p. 85.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 86.

inevitabilmente la riempiono già prima che l'artista cominci la sua creazione¹⁸⁵. Si viene così a instaurare un nesso forte tra isteria e pittura, in una liberazione delle forze oltre le costrizioni dei corpi che giungerebbe ad esaltare il potere autonomo dell'opera:

Tra la pittura e l'isteria c'è un rapporto privilegiato. È molto semplice. La pittura si propone direttamente di liberare le presenze che stanno sotto la rappresentazione, di là dalle rappresentazione. Il complesso stesso dei colori è un sistema ad azione diretta sul sistema nervoso. Non si tratta di un'isteria del pittore, ma di un'isteria della pittura. Con la pittura l'isteria diventa arte. O, piuttosto, con il pittore l'isteria diventa pittura¹⁸⁶.

Rancière riprende da qui, in un saggio che tira le fila delle diverse critiche cui abbiamo fatto riferimento, a partire da una domanda fondamentale: cosa significa questa isterizzazione dell'opera¹⁸⁷? Essa servirebbe a Deleuze per svincolarsi dal doppio legame instaurato dal modello mimetico che Aristotele presenta nella sua *Poetica*, per cui se da un lato essa renderà giustizia dell'autonomia dell'opera tramite uno sganciamento da ogni legame rappresentativo con una natura che le sarebbe esterna, dall'altro l'isteria servirà a disfare i residui di concatenamento organico interni all'opera stessa: ««istericizzare» l'opera, o fare opera dell'isteria, vorrà dire disfare l'organicità latente nella definizione stessa dell'«autonomia» dell'opera»¹⁸⁸. L'opera d'arte

¹⁸⁵ Cfr. a questo proposito *ivi*, pp. 157-sgg.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 112.

¹⁸⁷ Jacques Rancière, *Deleuze e il destino dell'estetica*, tr. it. di Graziella Berto, in "aut aut", n° 277-278, gennaio-aprile 1997, pp. 75-84.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 77.

deve arrivare per Deleuze fino ad annullarsi, farsi Sahara, per raggiungere il sensibile puro contrapposto ad ogni figurazione e ad ogni cliché. Ma questo coincide, secondo Rancière, con un disfacimento dell'opera, con un suo annullamento totale dal momento che l'isteria non può consentire un conservarsi in sé dell'opera. Per Deleuze questo non rappresenta un problema, continua Rancière, visto che nelle sue analisi egli sostituisce le opere in sé con delle allegorie: l'opera è allegoria della più generale lotta dell'opera d'arte contro i dati figurativi, e non sarebbe dunque troppo rilevante che nell'annullare la tensione costitutiva con i dati figurativi essa finisca col disfarsi¹⁸⁹. In ultima istanza, dunque, ciò che Deleuze perderebbe di vista nei tre casi analizzati di letteratura, pittura e cinema sarebbe la struttura che caratterizza le opere e l'età estetica:

Da Nietzsche a Deleuze, [l'uguaglianza dei contrari] diventa al contrario la potenza dionisiaca grazie alla quale il pensiero rinuncia agli attributi della volontà, perdendosi nella pietra, nel colore o nella lingua e rendendo la propria manifestazione attiva uguale al caos delle cose¹⁹⁰.

¹⁸⁹ E tuttavia Rancière sembra dimenticare un'osservazione fondamentale che Deleuze fa a proposito della pittura di Bacon, in *Logica della sensazione* cit., e che va in tutt'altra direzione rispetto a quella che Rancière gli attribuisce: e cioè l'indicazione di un disfacimento dei dati figurativi che non arrivi ad annullare completamente l'opera: "Salvare il contorno, non c'è nulla di più importante per Bacon. Una linea che non delimita nulla, non per questo non ha essa stessa un contorno [...]. Occorre pertanto che il diagramma non divorì l'intero quadro, occorre che resti limitato nello spazio e nel tempo, che resti operativo e controllato, che i mezzi violenti non si scatenino e la catastrofe pur necessaria non travolga tutto. [...] I dati figurativi non devono scomparire tutti, e soprattutto una nuova figurazione, quella della Figura, deve uscire dal diagramma e portare la sensazione a chiarezza e precisione. Uscire dalla catastrofe..." p. 175.

¹⁹⁰ Jacques Rancière, *La favola cinematografica* cit., p. 166.

La tensione tra attivo e passivo verrebbe tralasciata da Deleuze in funzione di un'esaltazione della sola passività (l'esempio cinematografico è il trattamento che fa subire a Hitchcock¹⁹¹). Rancière sottolinea come ci siano due modi di perdere il proprio dell'estetica: quello di riportare il pensiero in ciò che non pensa: ed è il modello romantico che legge il pensiero già iscritto nelle cose; oppure quello di sottolineare la presenza del non-pensiero nel pensiero: ed è la visione schopenhaueriana dell'indifferenziato e così via. Entrambi mancano la tensione costitutiva che mantiene, nel pensiero estetico, i due poli, logos e pathos, paradossalmente insieme: "pensiero altro da se stesso, pathos che è logos, coscienza che si eguaglia all'inconscio, prodotto che si eguaglia al non-prodotto. L'estetica è il pensiero che sottomette la considerazione delle opere all'idea di questa potenza eterogenea, potenza dello spirito come fiamma che illumina o che brucia ogni cosa"¹⁹². È la natura contrastiva dell'opera d'arte estetica che Deleuze manca nel considerare come compito primario dell'arte quello di manifestare il sensibile puro, il nesso tra isteria e arte come scopo da raggiungere. Per riprendere il tutto con una formula, Rancière afferma dunque che l'eccessiva insistenza di Deleuze sulla

¹⁹¹ "Per vie diverse, Deleuze e Godard si cimentano nello stesso compito: paralizzare il cinema di Hitchcock, isolarne le immagini, trasformare le sue connessioni narrative in momenti di passività. Tramite Hitchcock tentano, in un certo modo, di «rendere passivo» il cinema in generale, di sottrarlo al dispotismo del regista per restituirlo, nel caso di Deleuze, al caos della materia-immagine e, nel caso di Godard, all'imprimersi delle cose stesse su di uno schermo trasformato in una sorta di Sacra Sindone", *ivi*, p. 165. Sembra che Rancière tenda per certi versi a identificare troppo le operazioni di Deleuze e di Godard; non è un caso infatti che per entrambi parli di *redenzione* delle immagini. Ma se per Godard questo può avere un senso, non necessariamente ne deriva una possibilità di applicazione alla filosofia di Deleuze.

¹⁹² Jacques Rancière, *Deleuze e il destino dell'estetica* cit., pp. 81-82.

questione delle forze lo porta a tralasciare l'importanza delle forme, ciò che significa perdere di vista la contrarietà che è propria all'opera dell'arte estetica.

Deleuze porta insomma a compimento il destino dell'estetica, facendo dipendere tutta la potenza dell'opera dal sensibile 'puro'. Egli realizza pienamente la coerenza del suo rovesciamento 'anti-logico'. Rimane la questione: portare a termine il destino dell'estetica, rendere coerente l'opera moderna incoerente, non significa distruggere la sua consistenza, non significa farne una semplice 'stazione' sul cammino di una conversione, una semplice allegoria del destino dell'estetica.¹⁹³

Deleuze realizzerebbe dunque il destino dell'estetica svuotandone il senso anche nella misura in cui, al fine di superare il regime della rappresentazione, ha costante bisogno di far riferimento a dati rappresentativi (e dunque, in qualche modo, *malgré lui*). L'insistenza su di un sensibile e un'immanenza assoluti porterebbe a dissolvere il carattere proprio dell'estetica; giungendo a identificare la potenza dell'opera con quella di un sensibile puro Deleuze si trova a ricomporre tutte le fratture e risolvere tutte le contraddizioni che caratterizzano l'età estetica verso uno solo dei suoi fondamenti, annullandone così il potere più proprio; Rancière ne conclude pertanto che *non esiste un'estetica deleuziana*. La questione, però, è non meno politica che estetica: se infatti un'estetica dionisiaca come quella proposta da Deleuze arriva a contraddire il senso stesso di ciò che è l'estetica, ancor meno sarà possibile pensare alla costruzione di uno spazio politico a partire da un simile pensiero¹⁹⁴. Siamo al

¹⁹³ Jacques Rancière, *Deleuze e il destino dell'estetica* cit., p. 84.

¹⁹⁴ "La littérature n'ouvre aucun passage vers une politique deleuzienne. Il n'y a pas de

punto fondamentale delle critiche di Rancière: la tensione che caratterizza l'estetica è infatti anche la tensione che costituisce la politica; anche in politica, la potenza delle forze deve arrivare a sovvertire le forme costituite per poterne proporre una diversa configurazione, che a sua volta dovrà poi poter essere soggetta a un nuovo sovvertimento. Ma per esistere, uno spazio politico ha bisogno di assumere una determinata conformazione; e tale conformazione non può essere instaurata da una potenza dionisiaca come quella esaltata da Deleuze. Veronique Bergen ha sintetizzato in maniera puntuale come per Rancière allora “il ne peut y avoir ni d'esthétique, ni de politique purement dionysiaques. [...] Le tracé de lignes de fuite, de devenirs mineurs diagonalisant l'état de choses, la création d'une machine de guerre minant la macro-politique de l'Etat ne suffisent pas à constituer un espace politique”¹⁹⁵. Il superamento della rappresentazione in Deleuze si sostituisce allora nella filosofia di Rancière con uno scarto continuo tra la rappresentazione e ciò che rompe con il regime da essa instaurato, con un'instabilità costitutiva senza la quale non ci sarebbe estetica¹⁹⁶. Da un punto di vista più strettamente politico, ciò significa che l'operazione di costruzione di uno spazio politico non può essere delegata a un vitalismo che si occupi di abbattere le vecchie forme senza occuparsi di ricostituirne altre: per Rancière esiste infatti un rapporto stretto tra politica e forme di soggettivazione collettiva che fa sì che non esistano atti

politique dionysiaque”, Jacques Rancière, *La chair des mots* cit., p. 202.

¹⁹⁵ Veronique Bergen, *Visages de l'esthétique chez Jacques Rancière et Gilles Deleuze*, in in Jérôme Game et Aliocha Wald Lasowski (a cura di), *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*, Éditions des archives contemporaines, Paris 2009, pp. 25-26.

¹⁹⁶ Veronique Bergen la riassume così: “Rancière s'en tient aux formes et disjoint formes de l'art et formes de la vie là où Deleuze remonte au champ transcendantal des forces, conjoignant forces de l'art, de la pensée en général et forces de vie”, *ivi*, p. 31.

politici che dissolvono la configurazione data senza ricostituire forme diverse di soggettività¹⁹⁷. Ma sui rapporti tra estetica e politica avremo modo di tornare diffusamente più avanti. Si cominciano invece già a delineare i tratti che caratterizzano la teoria estetica di Rancière, e soprattutto il suo legame con la forma dell'immagine cinematografica. L'estetica sarebbe dunque questa tensione dei contrari di cui il cinema, come arte dei contrari, rappresenterebbe la quintessenza. "Il cinema è, grazie al suo dispositivo materiale, l'incarnazione letterale di questa unità dei contrari, l'unione dell'occhio passivo e automatico della macchina da presa e dell'occhio cosciente del cineasta"¹⁹⁸. Risolvendo la tensione estetica verso uno solo dei suoi elementi Deleuze ne annullerebbe la portata; ma come può invece il cinema, agli occhi di Rancière, realizzarne l'essenza? È sufficiente constatarne la *dialettica costitutiva*:

Il cinema è l'arte che porta a compimento l'identità prima del pensiero e del non-pensiero, identità che definisce l'immagine moderna dell'arte e del pensiero. Ma è al contempo anche l'arte che ribalta il senso di questa identità restituendo al cervello umano la sua pretesa di farsi centro del mondo e di mettere le cose a propria disposizione. Questa dialettica fragilizza immediatamente qualsivoglia volontà di distinguere attraverso dei segni discriminanti due tipi d'immagine e di fissare quindi la frontiera che separi un cinema classico e un cinema moderno¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Cfr. a questo proposito *Le ragioni del disaccordo. Conversazione con Jacques Rancière*, a cura di Roberto De Gaetano, in "Fata Morgana. Quadrimestrale di Cinema e Visioni", n° 9 (Disaccordo), settembre-dicembre 2009, pp. 19-21.

¹⁹⁸ Jacques Rancière, *La favola cinematografica* cit., p. 166.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 172.

Analizzare il cinema nella filosofia di Rancière ci permetterà allora di arrivare a una teoria originale dell'estetica, delle sue relazioni con la politica, e di contrapporre così questo modello a quello ontologico che abbiamo presentato nella prima parte del nostro lavoro. Vediamo in cosa consiste questa favola contrastata del cinema.

2. Il cinema nella filosofia di Rancière

In quasi tutti gli scritti di Rancière c'è un obiettivo polemico più o meno dichiarato. Le tesi di Rancière si sviluppano spesso a partire da una chiarificazione concettuale e terminologica, e quasi sempre in opposizione ad una certa teoria rispetto alla quale intende prendere le distanze. Nel caso del cinema, gli obiettivi polemici saranno più d'uno e diversamente declinati; tenerne conto significherà comprendere le ragioni della scelta degli esempi e dell'ordine mai casuale in cui Rancière presenta i suoi argomenti. Nell'identificare il potere sovversivo del cinema con la potenza di registrazione della macchina da presa, ad esempio, Jean Epstein si dimostra un ottimo alleato di Deleuze nel vedere nell'innovazione cinematografica una comparsa del sensibile allo stato puro, la manifestazione di un'immanenza del sensibile che mette tutto sullo stesso piano contro la complessa architettura gerarchica teorizzata dalla *Poetica* di Aristotele. *La favola cinematografica* si apre dunque nel segno di un confronto e di una forte contrapposizione polemica rispetto al

modello epsteiniano-deleuziano (né casuale sarà la scelta degli autori cui fare riferimento: Bresson, Rossellini, Godard, gli stessi cioè delle pagine deleuziane). Secondo Rancière la visione di Epstein non è corretta perché non rende conto di quel che il cinema è diventato di fatto nel corso della sua storia. Il saggio *Bonjour Cinéma* risale al 1921: ma il cinema nel frattempo ha preso strade molto diverse da quelle che poteva prendere, allontanandosi dall'idea di una pura scrittura di luce e operando anzi in maniera antitetica rispetto a quanto altre arti avevano fatto contro il modello aristotelico. Lungi dal contrapporsi a quel modello il cinema sembra infatti restaurare “quell'ordine rappresentativo che la letteratura, la pittura e il teatro avevano fatto vacillare; ha reinstaurato gli intrecci e i personaggi tipici, i codici espressivi e le dinamiche classiche del *pathos*, e si è spinta fino a reinstaurare una stretta divisione fra i generi”²⁰⁰. Ma c'è un altro limite nella lettura del cinema presentata da Epstein, che consente di spostare il discorso verso un altro obiettivo polemico da cui è necessario smarcarsi: e cioè Walter Benjamin. L'idea di ricondurre le caratteristiche di un'arte alle sue proprietà tecniche è infatti secondo Rancière un'operazione non solo scorretta, ma poco fruttuosa, perché non riesce a rendere conto della potenza propria del cinema²⁰¹. Contro l'Epstein teorico del cinema, l'autore di riferimento è allora da questo punto di

²⁰⁰ Jacques Rancière, *La favola cinematografica* cit., p. 12; cfr. anche più avanti, p. 38: “Il cinema non è la lingua della luce cantata da Canudo, ma è più sobriamente l'arte che rende possibile la decomposizione e la ricomposizione non mimetica degli elementi propri dell'effetto mimetico, riportando in una stessa struttura la comunicazione delle idee e lo scatenamento estatico degli affetti dei sensi”.

²⁰¹ Rancière approfondisce in queste pagine della *Favola cinematografica* tematiche già trattate nel *Partage du sensible* (cap. III) e che avrà modo di riprendere anche nel *Destino delle immagini* (cap. I).

vista Ejzenštejn, nel suo tentativo di ritrovare le caratteristiche del cinema in arti che precedono la sua nascita²⁰².

Come avverrebbe nel cinema il rapporto fra un dispositivo tecnico di produzione di immagini visibili e una maniera di raccontare storie? [...] Il cinema come idea d'arte esisteva prima del cinema come mezzo tecnico e come arte specifica²⁰³.

L'innovazione del cinema non risiederebbe dunque nell'emersione di un sensibile allo stato puro permesso dalla potenza di registrazione della macchina da presa; questa tendenza naturale del cinema è anzi contrastata dalla sua storia che tende a reintrodurre figure mimetiche e a rimettere al centro, contro ogni sperimentalismo, forme anche classiche di narrazione. Il punto più rilevante che emerge dal testo di Epstein è semmai un altro, ed è un punto che rende perfettamente ragione del lavoro stesso che Rancière fa quando scrive di cinema. Il cinema è infatti quell'arte in cui, a causa di un perenne e costitutivo principio di indecidibilità, la presenza dei dati sensibili ritaglia una favola che contrasta l'andamento di quella narrata dall'intreccio creando in questo modo una storia nella storia, in una dialettica che è insopprimibile sotto pena di

²⁰² Cfr. a questo proposito, tra gli altri testi di Sergej Michailovic Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 2003, e in particolare le pp. 66-106; e diffusamente Id, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 2004. Cfr. anche Jacques Rancière, *La favola cinematografica* cit., pp. 36-37, in cui Ejzenštejn viene citato esplicitamente: "Il termine «cinema» non designa semplicemente un modo di produzione di immagini. Un'arte non coincide con l'uso espressivo di un supporto materiale e di determinati mezzi espressivi; un'arte è un'idea d'arte. Ejzenštejn mette ciò in evidenza in un suo saggio [...] l'essenza del cinema, dice, può essere trovata ovunque nell'arte giapponese, tranne che nel suo cinema".

²⁰³ Jacques Rancière, *La favola cinematografica* cit., pp. 13-15.

ricadere in qualcosa che cinema non è e che ha a che fare semmai con operazioni il cui obiettivo è la mera *illustrazione* di un testo.

Il potere proprio dell'automatismo macchinico è tutt'altro: una dialettica attiva in cui una tragedia prende il posto di un'altra: la minaccia del sigaro, il tradimento della polvere o il potere velenifero del tappeto prendono il posto della violenza e della paura. Il testo di Epstein compie dunque un lavoro di de-figurazione. Compone un film con gli elementi di un altro. [...] La favola, teorica e poetica, che ci racconta la potenza originale del cinema è prelevata dal corpo di un'altra favola, dalla quale Epstein ha cancellato gli aspetti narrativi tradizionali per comporre un'altra drammaturgia, un altro sistema di attese, di azioni e di stati²⁰⁴.

Questo lavoro di scomposizione e ricomposizione di un film a partire dai suoi elementi sensibili sarà in opera soprattutto nelle analisi di Rancière che prendono ad oggetto adattamenti cinematografici da un testo preesistente, come nel caso del *Tartufo* di Murnau, della *Donna del bandito* di Nicholas Ray o dei film di Bresson tratti da Dostoevskij o Bernanos; scrivendo di questi film si troverà pertanto a misurare lo scarto tra testo originario e racconto cinematografico proprio per mostrare come il lavoro delle immagini al cinema crei una storia distinta da quella di partenza²⁰⁵. Ciò non significherà tuttavia il superamento definitivo di un regime della rappresentazione, come quello

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ Cfr. ad esempio Jacques Rancière, *La favola cinematografica* cit.: “Se la trasposizione cinematografica del *Tartufo* consistesse nel confidare allo sguardo del personaggio il compito di dar vita all'equivalente delle parole a doppio senso del teatro, allora potremmo affermare che il film non ha prodotto l'effetto sperato. Ma resta evidentemente un'altra possibilità: che questo *Tartufo* ci racconti una storia radicalmente diversa da quella di Molière, una storia per la quale i mezzi propri del cinema sarebbero invece adatti”, p. 56; “quel che le immagini mostrano non è quel che dicono i personaggi della pièce”, p. 59; e così via.

invocato da Deleuze in contrapposizione al modello fenomenologico, bensì un lavoro di de-figurazione che comporta l'instaurazione di uno scarto continuo in seno al regime stesso della rappresentazione tramite una serie di elementi divergenti; una continua possibilità di traduzione di un linguaggio in qualcosa di diverso. Fritz Lang aveva capito perfettamente – prendendo le distanze dalle avanguardie degli anni '20 che propugnavano un cinema radicalmente sperimentale – come il cinema potesse essere arte proprio nel mescolare questi due tipi di logiche: quella della narrazione e quella dello scarto che le immagini operano in essa, fermanola e riattivandola²⁰⁶. Il lavoro di traduzione costante delle immagini in parole e delle parole in immagini è ciò che d'altra parte caratterizza il cinema come gioco a tre fra autori, spettatori e critici; senza questo meccanismo di continua traduzione che rende viva l'esistenza delle immagini, senza queste continue contro-effettuazioni che ne operiamo non capiremmo il senso di ciò che l'idea stessa di cinema rappresenta.

Rancière darà un nome specifico a tutto ciò: il *regime estetico delle arti* è quel regime di cui il cinema è espressione completa in ragione del suo costituirsi come *favola contrastata*, una favola che mantiene gli elementi rappresentativi per inserire a loro fianco altri elementi che tendono a dissolverne il senso. Ma la possibilità stessa del cinema non deriva semplicemente da questo tipo di contrasto, bensì dal nesso tra passività e attività che più in generale lo caratterizza. Alla passività propria della macchina da presa, tecnicamente capace di registrare tutto ciò che le passa davanti, il cinema accoppia una

²⁰⁶ Jacques Rancière, *La favola cinematografica* cit., p. 79 e più avanti, pp. 95-97.

messa in forma che è volta a contrastare questo lavoro automatico e a creare così una dialettica costante tra l'una e l'altra²⁰⁷. Il cinema è allora “arte moderna per eccellenza” nel suo tentativo di combinare e far coesistere due poetiche, quella classica dell'azione e della rappresentazione e quella romantica dei segni, della parola muta del sensibile capace di significare al di là di qualunque messa in forma. La natura contrastata del cinema riguarda d'altra parte la sua stessa formazione, l'impurità che rende la sua un'essenza inessenziale e da cui esso trae costantemente la sua forza: “s'il y a un propre du cinéma, c'est dans la manière qu'il a d'additionner des pouvoirs qui lui viennent d'ailleurs”²⁰⁸.

Ne deriva una concezione radicalmente alternativa a quelle presentate fino ad adesso di che cosa sia un'immagine, che prende spunto dal cinema ma non si limita ad esso e permette dunque di analizzare la questione da un punto di vista più generale. Per Rancière l'immagine non si configura più come atto o come intenzionalità, secondo il modello che abbiamo visto in atto nel pensiero fenomenologico; né tanto meno si può dire dell'immagine che essa sia una cosa, secondo l'altra grande tradizione che univa Bergson a Deleuze. Il *Destino delle immagini* si apre con una proposizione di stampo aristotelico, che invoca come preliminare un chiarimento sull'oggetto della discussione: perché “immagine”, in effetti, si dice di molte cose. È a partire dal cinema di Bresson

²⁰⁷ “Combinazione fra lo sguardo d'artista che decide e lo sguardo macchinico che registra, combinazione di immagini costruite e di immagini subite, il cinema è [...] l'arte che può portare alla sua estrema potenza la doppia risorsa della muta impressione delle cose sulla tela, che diviene parola, e del montaggio che calcola le potenze di significazione e i valori di verità”, *ivi*, p. 216.

²⁰⁸ Jacques Rancière, *L'affect indécis* cit., p. 448.

e dalle immagini di apertura di *Au hasard, Balthazar* che si chiarirà lo statuto singolare che caratterizza le immagini cinematografiche:

Le immagini del cinema sono prima di tutto delle operazioni, dei rapporti tra il dicibile e il visibile, dei modi di giocare con il prima e il dopo, la causa e l'effetto²⁰⁹.

Affermare che le immagini sono operazioni significa dichiarare che esse non rimandano a qualcosa fuori di sé, né per questo vanno considerate come semplici realtà in sé: l'immagine si costituisce come forma particolare che mette in relazione aspetti diversi e irriducibili al suo solo mondo, proprietà interne ed esterne al mezzo, categorie diverse (aspettative, emozioni, significati e così via). Le immagini di un film instaurano un determinato regime di *immaginità* che non è esclusivo né specifico del cinema, ma che fa sì anzi che un'inquadratura cinematografica possa trovare una maggiore vicinanza nella frase di un romanzo piuttosto che in un'altra inquadratura²¹⁰. Da questo punto di vista si può comprendere come per Rancière l'immagine non sia un'esclusiva del regime della visibilità:

Le "immagini" di Bresson non sono un asino, due bambini e un adulto; tanto meno sono la mera tecnica dell'inquadratura ravvicinata e i movimenti della macchina da presa o la dissolvenza che li dilata. Sono

²⁰⁹ Jacques Rancière, *Il destino delle immagini*, tr. it. di Donata Chiricò, Pellegrini, Cosenza 2007, p. 33.

²¹⁰ Cfr. a questo proposito Gilles Deleuze, *Spinoza. Filosofia pratica*, tr. it. di Marco Senaldi, Guerini e Associati, Milano 1981, p. 153: "Vi sono differenze più grandi fra un cavallo da lavoro o da tiro, e un cavallo da corsa, che fra un bue e un cavallo da tiro".

delle operazioni che legano e separano il visibile e il suo significato o la parola e il suo effetto, che producono e dirottano aspettative²¹¹.

Ciò che Rancière dice del cinema vale più in generale per le immagini dell'arte, come abbiamo detto. Si può trovare un'esemplificazione di come le questioni presentate finora eccedano l'ambito cinematografico nell'analisi che Rancière fa, nel suo libro teorico più recente dal titolo *Le spectateur émancipé*, di una delle installazioni che l'artista cileno contemporaneo Alfredo Jaar ha dedicato al genocidio rwandese del 1994. L'artista crea delle immagini in assenza apparente d'immagini, lavorando precisamente sui rapporti tra visibile e dicibile tramite la presentazione di una serie di scatole nere, chiuse, ciascuna delle quali contiene la fotografia di un Tutsi massacrato. L'unica forma di visibilità è rappresentata dal tappo delle scatole sul quale è stampata la descrizione, a parole, dell'immagine in essa contenuta. La costruzione delle immagini nell'opera *Real pictures* testimonia in questo modo del carattere relazionale che costituisce le immagini come una certa connessione del verbale e del visuale, lavorando in particolare sulla sconnessione del legame ordinario tra immagini e parole al fine di sconvolgere una concezione del visuale che è propria del sistema dell'informazione. Jaar mostra così come *anche le parole* siano delle immagini, e come il vero rischio di assuefazione nei confronti di ciò che si definisce *intollerabile* derivi non tanto dalla sovrabbondanza (o al contrario, dalla mancanza) di immagini, ma dal dispositivo all'interno del quale esse sono inserite; in questo caso, dalla sottrazione di un nome proprio e di

²¹¹ Jacques Rancière, *Il destino delle immagini* cit., p. 31.

una storia a una serie di corpi anonimi di cui, come avviene in occasione dei grandi massacri della storia, vengono esposte le fotografie come se le vittime non fossero persone dotate di una storia ma soltanto elementi di una massa anonima. Anche da questo tipo di opere che rientrano nel dominio dell'arte figurativa risulta dunque come l'immagine si costituisca sempre come un rapporto e uno scarto:

un écart entre une fonction de signification et une fonction de monstration, mais aussi un écart entre des images, entre l'image montrée et d'autres images qui seraient possibles. Il faudrait mettre radicalement en question l'identification entre l'idée d'image et l'idée de donnée visuelle. [...] L'image est toujours constituée de choses qui échappent à l'unité visuelle [...], elle est un opérateur de différence²¹².

Le immagini vanno sempre lette all'interno di un determinato regime di discorsività in cui acquistano senso (o rispetto a cui prendono le distanze): anche in questo consiste il loro essere un rapporto tra visibile e dicibile²¹³. Nell'idea di operatività dell'immagine proposta da Rancière si può constatare forse la maggiore presa di distanza nei confronti dei modelli ontologici che abbiamo individuato in precedenza; l'emergere della storia come elemento costitutivo dell'immagine nel suo essere una forma che mette in relazione temporalità e discorsività differenti su di uno stesso piano, ciò che nelle analisi

²¹² Jacques Rancière, *Le cinéma et l'hétérogénéité des images* cit., pp. 233-234.

²¹³ Da questo punto di vista appare particolarmente evidente l'influenza del Michel Foucault delle *Parole e le cose* sul pensiero di Rancière; a questo proposito cfr. Jacques Rancière, *Politique et esthétique*, entretien avec Peter Hallward, in Jacques Rancière, *Et tant pis pour le gens fatigués* cit., p. 353: "S'il y a eu parmi les penseurs de l'époque, un duquel j'ai été, à un moment donné, assez proche c'est plutôt Foucault. Et il y a quelque chose qui est resté en moi de l'effort archéologique de Foucault, la volonté de penser les conditions de possibilité de telle ou telle forme d'énoncé et de constitution de l'objet".

sul cinema di Deleuze passava piuttosto in secondo piano o sembrava un elemento estrinseco. Il punto di riferimento fondamentale su cui Rancière ritorna a più riprese è allora rappresentato dalle *Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard²¹⁴. Nell'opera di Godard si vengono a intrecciare non solo la storicità e le storicità che collegano il cinema alle altre arti e alla storia del secolo, ma anche, grazie al montaggio e alla sovrapposizione di immagini, testi, voci le diverse anime che costituiscono il regime di immaginità all'interno del quale il cinema si muove²¹⁵. L'analisi delle *Histoire(s)* è però ancora una volta per Rancière l'occasione di mettere alla prova una teoria, e cioè quella proposta dal regista nel suo tentativo di sostenere le ragioni delle immagini contro ogni sottomissione alla narrazione (secondo Godard, il cinema ha tradito la sua essenza e venduto l'anima al diavolo scendendo a patti con le ragioni della sceneggiatura; da questo peccato originale dipende anche l'assenza da Auschwitz di cui il cinema si è reso colpevole, e che ha come corrispettivo nella storia del cinema la sottomissione ai modelli hollywoodiani). Ciò che Godard, come già Deleuze, fa con le immagini di Hitchcock è allora

²¹⁴ Non a caso: in Godard Rancière trova da questo punto di vista un alleato nel sostenere l'idea di una necessaria messa in forma del sensibile; cfr. a questo proposito Alessia Cervini, «Montaggio mio dolce affanno». *L'arte e la messa in forma dell'universo*, in Alessia Cervini, Alessio Scarlato, Luca Venzi, *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, Pellegrini, Cosenza 2010, p. 149: "Nell'episodio 4a delle *Histoire(s)*, Hitchcock diviene, per Godard, il più grande creatore di forme del XX secolo, il che equivale a dire il più fine e accorto conoscitore dell'universo, poiché sono proprio le forme «a dirci finalmente cosa c'è al fondo delle cose» (4a, 14'37)".

²¹⁵ Cfr. a questo proposito Roberto De Gaetano, *Lo spazio-tra dell'immagine*, in "Fata Morgana – Quadrimestrale di Cinema e Visioni", n° 9 – Disaccordo, settembre-dicembre 2009, p. 138: "Detto altrimenti, se per Godard il cinema ha mancato a un suo compito storico, questo compito viene assolto dalle *Histoire(s)*, che storicizzano il cinema, attraverso un'operazione di attualizzazione di tutte le immagini, che passa per il carattere *asincrono* del montaggio. È come se l'asincronismo del montaggio godardiano fosse l'unica procedura per rendere sincrone e storicamente presenti le immagini".

trasformarne l'essenza, isolandole e intervallandole con uno schermo nero, per mostrare come quando ci si riferisce al cinema di Hitchcock il pensiero si rivolga immediatamente alle immagini e non invece alle storie in cui esse sono inserite²¹⁶. Ma è evidente per Rancière che la forza di queste immagini deriva proprio dal loro rapporto con la carica emotiva prodotta dalla situazione narrativa:

Quel che possiamo definire come immagine, è di fatto un dispositivo a doppio effetto, che da un lato materializza l'angoscia che ci fa condividere con l'eroina, mettendo in risonanza tensione visiva e tensione narrativa. Dall'altro separa però questi elementi: la calma della salita lungo le scale e i giochi astratti di luci e ombre determinano una trasformazione dell'enigma visivo. [...] L'immagine hitchcockiana è un elemento di una drammaturgia aristotelica; e il supporto dell'angoscia è un mezzo di purificazione dell'angoscia che essa stessa veicola. [...] Le immagini di questo film sono allora delle operazioni, delle unità che contribuiscono a far procedere delle ipotesi e a manipolare degli affetti²¹⁷.

La possibilità di operare queste trasformazioni sul cinema di Hitchcock è offerta a Godard dal fatto di trovarsi nell'epoca della *storia*, l'epoca del *tutto parla* di Novalis e dell'estetica romantica, che rende possibile la coesistenza di elementi eterogenei e di valore diverso tutti su di uno stesso piano

²¹⁶ “La sottrazione di frammenti visivi al *continuum* di un film è allora un modo di cambiare la loro stessa natura, facendone delle unità che non appartengono più a delle strategie narrativo-affettive d'ordine rappresentativo, ma a un sensorio originario: in esso le immagini di Hitchcock sono degli eventi-mondi, che coesistono con un'infinità d'altri eventi-mondi che appartengono a tutti gli altri film, nonché a tutti i modi di illustrare il secolo, e che possono entrare in un numero infinito di relazioni tanto fra di loro quanto con tutti gli eventi di un secolo”, Jacques Rancière, *La favola cinematografica* cit., p. 232.

²¹⁷ Jacques Rancière, *La favola cinematografica* cit., pp. 230-231.

equivalente²¹⁸. Le basi dell'operazione di Godard affondano dunque ancora una volta le radici nel XIX secolo, nella possibilità di quel regime estetico delle arti di cui dovremo indagare le caratteristiche nel prossimo paragrafo.

Stiamo vedendo come Rancière legga il cinema in costante dialogo con le altre arti, nonché con l'epoca in cui ha fatto la sua apparizione; e come da esso dipenda una concezione dell'immagine che è più intrinsecamente storica (e di conseguenza anche politica) rispetto a quelle che abbiamo presentato nella prima parte di questo lavoro. Non abbiamo però ancora affrontato la questione del meccanismo che caratterizza, da un punto di vista generale, l'operazione che Rancière compie sul cinema. Se finora abbiamo rivolto l'attenzione a una serie di aspetti che mettevano in evidenza la distanza esistente tra Deleuze e Rancière, è vero altresì che tra i due esistono anche una serie di punti di contatto molto forti. Uno di questi sembra essere rappresentato proprio dalla postura metodologica che bisogna adottare nei confronti del cinema e che riguarda innanzitutto la definizione del senso che il proprio lavoro deve assumere. In una famosa conferenza alla Fémis (École nationale supérieure des métiers de l'image e du son) del 1987, poi pubblicata con il titolo *Che cos'è l'atto di creazione?*, Deleuze ha chiarito in maniera ormai definitiva come i rapporti tra cinema e filosofia non vadano declinati nei

²¹⁸ “A sostenere la poetica delle *Histoire(s) du Cinéma* è dunque questa dimensione storica, questa poetica che fa di ogni frase e di ogni immagine un elemento che può essere combinato con qualsiasi altro, per dire la verità su di un secolo di storia e un secolo di cinema, pur trasformandone certo la natura e il significato. È a partire da questa poetica che può prendere forma l'intreccio narrativo delle *Histoire(s)*: la narrazione di un secolo di cinema che non ha mai smesso di testimoniare il secolo, disconoscendo al contempo la propria testimonianza”, *ivi*, p. 236.

termini di una *riflessione* che il filosofo dovrebbe operare sul cinema, perché la filosofia non ha niente a che vedere con la riflessione né d'altra parte il cinema ha bisogno di qualcuno che dall'esterno si metta a riflettere su di lui. L'idea stessa di una *filosofia del cinema* è dunque un'aberrazione²¹⁹. Il rapporto tra cinema e filosofia si costituisce semmai nei termini di un *falso raccordo*, ed ha senso solo se può essere utile a ciascuno dei due attanti: al filosofo, in funzione della sua filosofia (come abbiamo mostrato essere per il sistema filosofico deleuziano, con le rilevanti conseguenze che il pensiero del cinema avrà anche sulla tripartizione fra arte, scienza e filosofia sancita nell'ultima opera scritta con Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia?*), al cineasta in vista della produzione di creazioni proprie al cinema (che sono essenzialmente, per Deleuze, immagini-movimento e immagini-tempo)²²⁰.

Anche per Rancière la cosa si pone in termini analoghi: in un'intervista pubblicata sul numero speciale della rivista *Critique* dedicato alla *Cinéphilosophie*,

²¹⁹ “Sarebbe troppo facile dire che la filosofia [...] è pronta a riflettere su qualsiasi cosa. E allora perché non dovrebbe riflettere sul cinema? Ma in realtà questa è un'idea stupida. La filosofia non è fatta per riflettere su qualsiasi cosa. Non è fatta per riflettere su un'altra cosa. Trattando la filosofia come una potenza di “riflettere-su”, si ha l'aria di darle molto e invece le si toglie tutto. Perché nessuno ha bisogno della filosofia per riflettere. Le sole persone capaci di riflettere effettivamente sul cinema sono i cineasti o i critici cinematografici, oppure coloro che amano il cinema. L'idea secondo la quale i matematici avrebbero bisogno della filosofia per riflettere sulle matematiche è un'idea comica. Se la filosofia dovesse servire a riflettere su qualche cosa, essa non avrebbe ragione di esistere”, Gilles Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, tr. it. di Giuseppe Bianco, in “aut aut”, n°309, maggio-giugno 2002, p. 40. La considerazione riprende esattamente da questo punto in Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia*, tr. it. di Angela De Lorenzis, Einaudi 1996, p. XIV: “Né i matematici in quanto tali hanno mai atteso i filosofi per riflettere sulla matematica, né gli artisti sulla pittura o sulla musica; dire che quando ciò accade essi diventano filosofi è uno scherzo di cattivo gusto, tanto la loro riflessione appartiene alle rispettive creazioni”.

²²⁰ A questo proposito, cfr. Paolo Godani, Delfo Cecchi (a cura di), *Falsi Raccordi. Cinema e filosofia in Deleuze*, ETS, Pisa 2007.

alla domanda degli intervistatori (“*Pensez-vous proposer une « philosophie du cinéma »?*”), la risposta di Rancière non è meno netta di quella di Deleuze:

Non, je ne définirais certainement pas mon travail comme une philosophie du cinéma. D’une manière générale je ne pense pas que la philosophie soit une philosophie *de* quelque chose. La philosophie est toujours un discours *entre* quelque chose et quelque chose, y compris lorsqu’elle parle d’une chose qui est désignée par un nom générique, comme ici le cinéma. La philosophie est pour moi un travail sur l’homonymie. Il n’y a donc pas une philosophie *du* cinéma. [...] Des philosophies du cinéma, je ne sais pas s’il y en a. En tout cas, je ne les connais pas. [...] Il y a bien sûr des philosophes qui ont écrit sur le cinéma : ont-ils fait pour autant une philosophie du cinéma ? Je ne crois pas du tout, par exemple, que Deleuze fasse une philosophie du cinéma. Il fait une théorie de l’image-mouvement et une théorie de l’image-temps. Et les bouts de films dont il parle, qui souvent sont en réalité des bouts de textes, définissent la pensée de l’image, donc la métaphysique de Deleuze. En parlant du cinéma, Deleuze retrouve ses propres concepts²²¹.

Se è vero che l’idea generale è condivisa dai due filosofi, ci sono naturalmente alcuni slittamenti significativi che rendono ognuna delle due operazioni sul cinema irriducibile all’altra. Rancière afferma che Deleuze pur parlando di cinema stia trattando in fondo della propria filosofia (ciò che, come abbiamo visto, è senz’altro vero), pretendendo forse per sé un’analisi più vicina a ciò che il cinema farebbe propriamente (ma con ciò anche Rancière

²²¹ Jacques Rancière, *L’affect indécis*, entretien avec Patrice Blouin, Élie During et Dork Zabunyan, ora in Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués* cit., pp. 444-445.

non fa altro che approfondire la propria filosofia). Ma cosa caratterizza l'approccio di Rancière al cinema e che tipo di teoria ne può risultare?

In un saggio dedicato a Rancière e Rossellini, Dork Zabunyan analizza precisamente le modalità di approccio che caratterizza gli scritti del filosofo sul cinema²²². La puntualità dell'analisi, la precisione chirurgica che contraddistingue altri testi di Rancière lascia spazio in questi a un certo lirismo, un'ispirazione quasi poetica di ricostruzione del film tramite il racconto. Può valere la pena riportarne un esempio a proposito delle scene iniziali di *Au hasard, Balthazar*.

Il gioco delle "immagini" comincia quando lo schermo è ancora nero, con le note cristalline di una sonata di Schubert. Prosegue quando, mentre i titoli di testa scorrono su un fondo capace di evocare tanto una muraglia rocciosa quanto un muro di pietre secche o di cartapesta, un raggio si sostituisce alla sonata, poi la sonata riprende il suo corso, coperta in seguito da un rumore di sonagli che si lega con il primo piano del film: una testa d'asinello che poppa il latte in primissimo piano. Una mano bianchissima scende allora lungo il collo cinereo dell'asinello mentre la macchina da presa risale in senso inverso verso la ragazzina a cui appartiene quella mano, suo fratello e suo padre. Un dialogo accompagna questo movimento («Ne abbiamo bisogno», «Daccelo», «Bambini miei, è impossibile») senza che noi vediamo la bocca che pronuncia queste parole: i bambini si rivolgono al padre voltandoci le spalle, i loro corpi ne nascondono il viso durante la risposta. Una dissolvenza incrociata introduce allora un piano che mostra il contrario di ciò che le parole annunciano: di schiena, in campo lungo, il padre e i

²²² Dork Zabunyan, *Une maison de pêcheur à Stromboli*, in J. Game et A. W. Lasowski (a cura di), *Jacques Rancière. Politique de l'esthétique*, Éditions des Archives Contemporaines, Paris 2009, pp. 149-156.

bambini ridiscendono portando l'asino. Un'altra dissolvenza concatena il battesimo dell'asino, altro piano ravvicinato che ci lascia vedere unicamente la testa dell'asino, il braccio del bambino che versa l'acqua e il busto della ragazzina che tiene un cero²²³.

La modalità propria di questo racconto è essenzialmente descrittiva: in maniera per molti versi simile a quella di Epstein in *Bonjour cinéma*, Rancière ricomponne un film nel film tramite una ricostruzione minuziosa di ciò che vede nell'immagine. In questa modalità analitica Zabunyan ravvisa una peculiarità del filosofo, una caratteristica che lo distinguerebbe dagli altri e in particolare da Deleuze. Il discorso non può tuttavia fermarsi qui, perché constatare le caratteristiche di una modalità analitica non significa *ipso facto* affermarne una peculiarità né, se la questione fosse semplicemente questa, Rancière farebbe qualcosa di particolarmente diverso da ciò che fanno i critici o i teorici del cinema *tout court*. Proviamo a portare avanti il discorso di Zabunyan attraverso una semplice domanda: per quale motivo Rancière racconta i film? Di cosa è funzione il racconto, declinato in questa modalità descrittiva? È vero, certo, che questa prassi lo allontana da quella di Deleuze, i cui testi sul cinema sono molto diversi (tanto che, secondo Rancière, Deleuze parla spesso di film che non ha visto²²⁴). Se ciò può anche essere vero in una certa misura (Deleuze stesso lo afferma talvolta nei suoi corsi sul cinema, dicendo di basarsi però su alcuni articoli critici, e che in fondo dal suo punto di

²²³ Jacques Rancière, *Il destino delle immagini* cit., traduzione modificata, pp. 30-31.

²²⁴ "Il est évident qu'il parle souvent de films qu'il n'a pas vus: il en retient certaines scènes ou certains aspects rapportés par des critiques dont il cite en note les articles. Cela n'est pas scandaleux dans sa perspective, mais pour ce qui me concerne, je suis incapable d'écrire sur des films que je n'ai pas vus", Jacques Rancière, *L'affect indécis* cit., p. 445.

vista non cambia molto), bisogna ricondurre questa affermazione al contesto interpretativo. È evidente infatti che mentre il discorso deleuziano sul cinema è un discorso inglobante, che cerca di analizzare le direttrici di un movimento generale che si fonda, certo, sui singoli film, ma che in qualche modo li oltrepassa, Rancière fa molta più attenzione alla peculiarità del film e delle immagini che analizza quando si trova a trattare di un singolo film. L'approccio al cinema è talmente diverso che, se si prende come esempio il riferimento che Rancière fa in un articolo recente a *Eloge de l'amour* di Godard, si vedrà come il suo discorso confidi una rilevanza particolare ad una scena apparentemente secondaria, un interstizio tra due sequenze più rilevanti da un punto di vista narrativo – per quanto sia nota l'importanza Godard affida proprio all'interstizio tra le immagini²²⁵. Per notare questa singola scena occorre rivedere più volte le immagini del film, fino a focalizzare su qualcosa che ad occhi poco attenti sfuggirebbe del tutto e che è un elemento minore dal punto di vista dell'economia globale del film. Già nel bellissimo saggio su *La donna del bandito* di Nicholas Ray, d'altra parte, Rancière dichiarava esplicitamente come la sua analisi si fondasse su un'opposizione fondamentale

²²⁵ Il passo cui facciamo riferimento è il seguente: “Al celebre aforisma di René Char commentato da Hannah Arendt («La nostra eredità non è preceduta da alcun testamento») risponde in *Eloge de l'amour* un «testamento» alla maniera di Villon, quello del collaborazionista fucilato Robert Brasillach, cantato dall'assistente che il collezionista ebreo defraudato mette a disposizione del regista. Le sue parole si concludono di fronte al bar «La Liberté», prima di introdurci al discorso di un testimone di ritorno dal Kosovo le cui parole sugli orrori commessi dai serbi sono accompagnate da quelle di un giornalista kosovaro che deplora gli orrori cui si sono abbandonati i suoi fratelli”; la scena cui corrisponde questa descrizione non dura più di qualche secondo, e l'insegna cui Rancière si riferisce non è immediatamente riconoscibile, non essendo inquadrata in primo piano). Jacques Rancière, *Conversazione attorno a un fuoco. Politiche del cinema*, tr. it. di Andrea Inzerillo, in *Estetica, immagini e politica. Atti del convegno su Jacques Rancière* (titolo provvisorio), Pellegrini, Cosenza 2011.

cui corrisponde una parte ben esigua del film: “La struttura del film non sarà altro che lo sviluppo di questa coesistenza di termini incompatibili, costruita rovesciando il senso del libro [...] *in sei inquadrature la cui durata complessiva non supera i trenta secondi*”²²⁶; né diversa sembra essere la parte accordata alla separazione tra visibile e dicibile nelle scene iniziali di *Au hasard, Balthazar* cui abbiamo già fatto riferimento, e così via²²⁷. Non perdiamo di vista la questione che ci interessa analizzare: a che serve a Rancière descrivere i film di cui parla? L’idea che intendiamo portare avanti è che il modello analitico proposto da Rancière sia volto a sostenere una visione del cinema come *arte dello spazio*, che si contrappone dunque a quella di Deleuze per il quale il cinema era essenzialmente, per le ragioni che abbiamo visto, un’arte del tempo²²⁸.

²²⁶ Jacques Rancière, *L’inquadratura assente: poetica di Nicholas Ray*, in Id., *La favola cinematografica* cit., p. 141; corsivi miei.

²²⁷ Se ne può concludere allora, provvisoriamente e tuttavia con una certa convinzione, che è difficile affidarsi a Rancière per analizzare un film, dal momento che le sue analisi sono funzione di un discorso più generale che riguarda la divisione tra due regimi di identificazione dell’arte; un discorso che è soprattutto di metodo e che, effettivamente, è molto distante da quello di Deleuze, il cui metodo consiste invece in una lettura globale di un film, di una scuola o di un movimento. Da questo punto di vista, mentre la filosofia di Deleuze può dar vita a un deleuzismo cinematografico anche dal punto di vista dei contenuti – l’individuazione di differenti tipi di immagine, che è facilmente applicabile anche al di là della casistica presentata dal filosofo –, se consideriamo invece l’approccio di Rancière ai singoli film dovremo constatare come più difficilmente esso possa dar vita a un rancierismo cinematografico, se non appunto a livello di metodo analitico – l’idea cioè che un film si analizzi in questa e quest’altra maniera. Da ciò ognuno può naturalmente trarre le proprie considerazioni sul valore del modello proposto; basti pensare che a Deleuze, probabilmente, non sarebbe piaciuto dar vita a una “scuola” che ne imitava lo stile, convinto che nulla di filosoficamente buono potesse uscire da fenomeni simili.

²²⁸ Si può persino ipotizzare una genealogia tecnica di questa teoria ragionando sulle forme di visione che caratterizzano lo studio dei due filosofi: la possibilità di una fruizione domestica e reiterata per un filosofo che scrive negli anni ’90 inoltrati contro quella necessariamente legata alla sala che descrive la fruizione di chi, non essendo un critico, scriveva negli anni ’70-’80. Di certo è evidente nella scrittura di Rancière la possibilità di un’analisi svolta a stretto contatto con le immagini di cui parla, delle quali realizza un’analisi minuziosa.

L'analisi di Rancière, a partire dal linguaggio utilizzato, è volta a sottolineare quegli elementi dell'immagine che ne rappresentano le soglie, gli abissi, i bordi, le frontiere, le linee, le divisioni e le opposizioni tra spazi che caratterizzano i rapporti tra personaggi all'interno di un'inquadratura.²²⁹ Tutta l'analisi di Rancière del film di Nicholas Ray, *La donna del bandito* (1949), si propone ad esempio di costruire uno spazio cinematografico all'interno dello spazio del racconto, per sottolineare come l'intreccio di *mythos* e *opsis* sia fatto di continue tensioni che fanno coabitare più spazi in uno. Sono piccoli movimenti di macchina, brevi passi dei personaggi e inquadrature apparentemente irrilevanti a "opera[re] una rottura nel *continuum* narrativo e linguistico del racconto realista. Nello spazio ristretto di questa stanza colma di cose e persone, [la regia] ha installato due spazi e due relazioni incompatibili"²³⁰. In questo modo, anche elementi scenografici apparentemente innocui creano delle divisioni di campo interne a uno spazio: una finestra, una porta, lo sportello di un'automobile. Tali barriere saranno responsabili nella lettura di Rancière degli avvicinamenti o degli allontanamenti, simbolici e reali, dei personaggi. Ma ciò che è ancora più importante, è che questa attenzione alla dimensione dello spazio esplicita tramite il racconto e la descrizione di ciò che accade sullo schermo sembra tradurre, a modo suo, un'operazione che era propria della narrazione instaurata dal romanzo ottocentesco. Il romanzo naturalista francese dell'800 sovverte infatti la tradizione letteraria sostituendo al primato

²²⁹ Riadattiamo al caso del cinema una considerazione che è di Christian Ruby, *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, La fabrique, Paris 2009, p. 46.

²³⁰ *Ivi*, pp. 140-1.

delle narrazioni la comparsa di lunghe e minuziose descrizioni; se dovessimo pensare ad una operazione equivalente all'interno del mezzo cinematografico, appare chiaro che essa non potrà essere trovata nei dialoghi (che hanno funzione equivalente a quella del romanzo), e nemmeno nella voce off (idem, il narratore), bensì proprio nell'esplorazione dello spazio da parte della macchina da presa. La rottura operata dalla descrizione romanzesca in rapporto alla tradizione letteraria trova il suo equivalente, al cinema, nella dimensione "visuale" dell'immagine, in quel che il cinema fa di nuovo e diverso rispetto a quanto cinema non è (e in questa valorizzazione della *mise en scène* si sente molto l'influenza della formazione cinefila di Rancière, l'atmosfera della *nouvelle vague* francese e della *politique des auteurs* da essa propugnata). È per questo che, anche nel caso di adattamenti letterari come è il caso di questo film di Nicholas Ray, lungi dall'*illustrare* semplicemente il testo di partenza le grandi opere cinematografiche lavorano realmente a partire da esso sfruttando le possibilità della macchina da presa in un modo che è al contempo usuale (da un punto di vista ontologico) e raro (da un punto di vista cronologico) nella storia del cinema. Si può sostenere insomma che l'appropriazione della descrizione letteraria da parte del cinema consista proprio nell'esplorazione dello spazio. L'analisi di Rancière, a sua volta, si propone di descrivere ciò che la descrizione della macchina da presa sta compiendo; in questo modo lo spazio dell'immagine è analizzato e scomposto in funzione della sua importanza, narrativa e non, di modo che la costruzione

dell'inquadratura e lo spazio che essa descrive rendano giustizia tanto della dimensione *ottica* (*opsis*) quanto di quella *mitica* (*mythos*) del film.

Questa prassi analitica è per Rancière un modello che non bisogna applicare solamente nel caso in cui si vogliano confrontare un romanzo e la sua versione cinematografica; l'attenzione allo spazio che si esplica in questa modalità di descrizione dell'immagine è forse *la* vera caratteristica del metodo di Rancière, come si vede anche dall'analisi di altri film più direttamente politici. "Esplorazione dello spazio" non significa poi necessariamente la mobilità della macchina da presa in funzione di un movimento nello spazio (come accade ad esempio nel cinema di Godard, elogiato da Rancière per il modo in cui, contro il cinema di studio, scende in strada²³¹); è possibile esplorare lo spazio anche staticamente, come fanno gli Straub ridefinendo il senso e la dignità di una figura del popolo tramite l'inquadratura fissa di una donna che parla e dei gesti che compie (*Sicilia!*), per creare uno spazio che funzioni a vantaggio della parola (Rancière ha parlato a questo proposito di corpi che fanno un blocco unico con le parole che dicono: un *blocco socialista sensibile*). Le frasi pronunciate dagli attori dei film di Straub e Huillet non scivolano come all'interno di un dialogo qualunque ma esigono uno spazio che riempie l'inquadratura e compone un legame particolare con l'ambientazione in cui hanno luogo. Un altro esempio fatto da Rancière è quello dello spazio condiviso dalla famiglia

²³¹ Cfr. Jacques Rancière, *Le cinéaste, le peuple et les gouvernants* in Id., *Chroniques des temps consensuels*, Seuil, Paris 2005, pp. 109-113. Per una sorta di ironica eterogenesi dei fini, la concezione rancièriana del cinema come arte dello spazio lo avvicina moltissimo al regista e teorico "reazionario" Rohmer, che tanto nei suoi film quanto nei suoi scritti ha insistito nel mostrare il cinema precisamente come un'arte dello spazio. Le critiche di Rancière nei confronti di Rohmer sembrano basarsi dunque più su un partito preso di carattere ideologico che su una effettiva analisi del metodo e delle immagini del regista francese.

imperiale e dalla folla che deve renderle omaggio e che tuttavia è presente nella stessa inquadratura, nella stessa immagine e può dunque assumere un'esistenza che un tempo non sarebbe stata permessa in questa modalità che è essenzialmente paritaria, nel *Tombeau d'Alexandre* di Chris Marker²³² (cfr. *Arrêt sur image*, pp. 47-51). Il che non significa che abbiano lo stesso spazio: ma che, ad esempio, l'ineguaglianza è visibile, ci si può rendere conto della disuguaglianza all'interno dell'uguaglianza dell'immagine. Ancora, e sempre in relazione alla costruzione di una possibile figura del popolo (che per definizione non è mai data, ed è anzi frutto di uno strappo a uno scenario predefinito), ma diversa dalla precedente, è sempre lo spazio ad avere un ruolo fondamentale in *Europa '51* di Rossellini. L'ambiente stretto e saturo della stanzetta cui Ingrid Bergman va a fare visita, all'interno di una casa operaia, si oppone allo spazio erratico, da *terrain vague*, di una seconda figura di popolo, sottratto al mondo del lavoro. Sarà a partire da questa opposizione che Rancière leggerà la costituzione del popolo: "il popolo è innanzitutto una maniera di inquadrare", scriverà nei suoi *Courts voyages au pays du peuple*²³³.

A partire dalla concezione del cinema come arte dello spazio e dell'immagine come operazione tra visibile e dicibile derivano alcune conseguenze che investono non soltanto la teoria del cinema, ma anche alcune divisioni di carattere pratico. Rancière prova sempre a operare delle distinzioni

²³² Cfr. Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*, con Jean-Louis Comolli, Centre Georges Pompidou, Paris 1997, pp. 47-51.

²³³ J. Rancière, *Courts voyages au pays du peuple*, Seuil, Paris 1990, p. 146.

teoriche all'interno di situazioni date che presentano un *mélange* di elementi separabili. Si troverà spesso nei suoi testi sul cinema un elogio di quelle opere che tendono a creare scompiglio all'interno delle partizioni fisse in generi (una su tutte: quella tra fiction e documentario). Ciò dipende precisamente dalla concezione dialettica (una dialettica senza risoluzione) che abbiamo presentato e che ha risvolti interessanti alla luce, ad esempio, della questione della *memoria* e della storicità dell'immagine. Se con Bergson avevamo visto come la memoria non si dovesse identificare con quella di una coscienza personale ma semmai con una coscienza-mondo, a partire dalla quale poi le singole memorie possono costituirsi, Rancière afferma qualcosa di analogo, pur spostando decisamente il discorso dalla metafisica alla storia:

Una memoria non è un insieme di ricordi di una coscienza. Se così fosse, l'idea stessa di memoria collettiva non avrebbe alcun senso. Una memoria è un insieme dato di segni, tracce, monumenti, disposti in un modo determinato²³⁴.

La memoria non è altro che il costituirsi di un certo *legame* tra questi dati, tracce, monumenti, e cioè di una *favola* nel senso aristotelico di *mythos*. Tuttavia questa favola sarà particolare, come già sappiamo: una favola costantemente sull'orlo del collasso, contrastata dall'interno da altri elementi che pure la costituiscono. Che la memoria si costituisca come intreccio di dati, segni e tracce significa innanzitutto che non si può pensare di instaurare una divisione ontologica tra due tipi di cinema, uno dei quali sarebbe più adatto a rendere

²³⁴ Jacques Rancière, *La favola cinematografica* cit., p. 212.

conto del reale mentre l'altro rimanderebbe ad esso solo in maniera indiretta. Tra fiction e documentario non c'è alcuna differenza di natura²³⁵, anzi si può affermare che quest'ultimo non è che “uno dei modi della fiction, al contempo più omogeneo e più complesso della fiction correntemente intesa”²³⁶. Il reale non è infatti qualcosa di dato e che può essere riprodotto dal semplice posizionamento di una macchina da presa, ma si dimostra essere sempre il frutto di una costruzione, e ogni configurazione data deve pertanto essere letta e interpretata alla luce del posizionamento relativo e assoluto dei suoi elementi²³⁷. Anche da questo punto di vista le concezioni di Rancière e di Deleuze sono più vicine di quanto si vorrebbe credere, nel rifiuto di una assunzione ingenua del concetto di realtà, come se un tale concetto potesse esistere in sé e per sé al di fuori di una serie di relazioni che lo costituiscono. Il cinema documentario risulta allora per Rancière da questo punto di vista persino più complesso perché ha meno possibilità di modificare una

²³⁵ “Le travail de la fiction [...] ne consiste pas à raconter des histoires mais à établir des relations nouvelles entre les mots et les formes visibles, la parole et l'écriture, un ici et un ailleurs, un alors et un maintenant”, Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique, Paris 2008, p. 112.

²³⁶ Jacques Rancière, *La favola cinematografica* cit., p. 213.

²³⁷ Cfr. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* cit., p. 72: “La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des *dissensus*, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification”; p. 84: “Le réel est toujours l'objet d'une fiction, c'est-à-dire d'une construction de l'espace où se nouent le visible, le dicible et le faisable. C'est la fiction dominante, la fiction consensuelle, qui dénie son caractère de fiction en se faisant passer pour le réel lui-même et en traçant une ligne de partage simple entre le domaine de ce réel et celui des représentations et des apparences, des opinions et des utopies”.

costruzione che non è stata creata *ad hoc*, come nel caso della finzione, ed è dunque spesso più eterogenea²³⁸.

Un film documentario, anziché servirsi di attori per interpretare una storia inventata, ci mostra immagini colte dalla realtà quotidiana o documenti d'archivio di eventi attestati, ma non per questo è il contrario di un film basato su di una fiction narrativa. Il documentario non sposa il partito preso del reale, opponendo questo all'invenzione drammaturgica. Di diverso vi è che per il documentario il reale non è un effetto da produrre, ma un dato da capire²³⁹.

Che il reale sia frutto di una costruzione significa che esso è intrinsecamente lo scenario della lotta per l'affermazione di alcuni dati e per la soppressione di altri²⁴⁰. È su questo terreno che si creano le basi per constatare come il terreno dell'estetica sia propriamente lo stesso sul quale operano le divisioni più direttamente politiche. Vedremo nel prossimo paragrafo come il concetto di sensibile, non più declinato in funzione di una sua manifestazione pura slegata da qualunque forma ma come luogo in cui le lotte politiche trovano il loro spazio sarà al centro delle considerazioni che legano l'estetica alla politica, e che rappresentano l'aspetto forse più interessante della filosofia di Rancière. È dunque su un sensibile calato nelle situazioni, un sensibile intrinsecamente storico, che Rancière lavora.

²³⁸ “Le cinéma documentaire, le cinéma voué au « réel » est [...] capable d’une invention fictionnelle plus forte que le cinéma « de fiction », aisément voué à une certaine stéréotypie des actions et des caractères”, Jacques Rancière, *Le partage du sensible* cit., p. 60.

²³⁹ Jacques Rancière, *La favola cinematografica* cit., p. 213. Cfr. anche Id., *Arrêt sur histoire* cit., pp. 56-57.

²⁴⁰ “Le réel est toujours l’objet d’une fiction, c’est-à-dire d’une construction de l’espace où se nouent le visible, le dicible et le faisable”, Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* cit., p. 84.

Su molte delle questioni che abbiamo introdotto in queste pagine avremo modo di ritornare. Facciamo un breve punto della situazione: nella prima parte di questo lavoro abbiamo considerato i limiti dell'ontologia fenomenologica nei riguardi delle immagini cinematografiche a causa del punto di vista particolare che essa assumeva nei confronti delle immagini, da un punto di vista generale; e abbiamo poi visto come, trasformando radicalmente la questione delle immagini tramite il sovvertimento del punto di partenza, l'ontologia bergsoniana di Deleuze arrivava invece a teorizzare non solo una ontologia specificamente cinematografica ma anche una teleologia cristallina, alla luce della quale era possibile desumere una più o meno semplice cronologia della storia del cinema. A queste due impostazioni, che sembrano di fatto rappresentare due lati di una stessa medaglia, Rancière non oppone alcuna ontologia né alcuna teleologia del cinema: l'estetica cinematografica rancièriana tende piuttosto a ricomprendere il cinema all'interno di un meccanismo più ampio che non comincia con esso bensì con la rottura operata dalla letteratura nei confronti di un modello millenario. Alla domanda "che cos'è il cinema?" Rancière sostituisce interrogazioni di tipo diverso: "quando è possibile una cosa come il cinema?", "cosa significa l'apparizione del cinema?". Più che Kant, allora, il suo punto di riferimento è Schiller (e certamente più che il Kant della *Critica della Ragion Pura*, quello della *Critica della capacità di giudizio*); più che Husserl, per ragioni che permetteranno lo slittamento del discorso da un punto di vista più teoretico ad uno certamente

più politico, il pedagogo emancipatore Jacotot. L'opposizione di questa teoria del cinema alle precedenti va dunque letta anche a partire da una distinta tradizione di riferimento che permette di operare un reale scarto rispetto al blocco, da cui risultava difficile uscire, imposto dall'alternativa fenomenologico/bergsoniana. La teoria delle immagini di Rancière può così accogliere in sé una problematica come quella della storia che sembrava marginalizzata dai primi due, dal momento che si trova a leggere le immagini all'interno del regime che vengono a instaurare e in funzione del *partage* che esse contribuiscono a costituire o, viceversa, a scardinare.

3. Politiche dell'estetica

Nel secondo capitolo del *Destino delle immagini*, Rancière riprende l'indagine sulle *Histoire(s) du cinéma* di Godard. L'occasione è fornita dall'analisi di un episodio specifico del film di Godard, *Les signes parmi nous*, ma l'obiettivo dichiarato di questo saggio è quello di allargare il discorso alla ricerca delle condizioni di possibilità dell'operazione del regista, per mostrare come queste siano strettamente legate a una concezione che eccede lo spazio del cinema. Le immagini di Godard si presentano infatti come *operatività metamorfiche*, “che attraversa[no] la frontiera delle arti e nega[no] la specificità dei materiali”²⁴¹, apparentandosi così a ciò che fanno fondamentalmente (in maniera distinta a

²⁴¹ Jacques Rancière, *Il destino delle immagini* cit., p. 76.

causa della tecnica che utilizzano, ma che da un punto di vista ideale risulta identica e anzi originaria) anche la pittura e la letteratura. Le immagini delle *Histoire(s)* istituiscono una *grande paratassi* tra materiali differenti, immagini fotografiche mescolate a fotogrammi cinematografici, testi, suoni e così via; esse disfano in questo modo il concatenamento che organizzava l'intreccio classico della narrazione cinematografica per creare qualcosa di diverso. La domanda di Rancière è allora la seguente: cosa si sostituisce alla struttura precedente? Cosa segue al disfacimento dell'ordine classico teorizzato da Aristotele? La destrutturazione di quel tipo di senso e misura comune implica la strutturazione di un diverso tipo di senso e misura comune oppure fa emergere, deleuzianamente, un sensibile allo stato puro? Abbiamo già visto come per Rancière non si debba mai operare una deduzione dalle caratteristiche tecniche alle proprietà estetiche, e dunque egli non riconurrà il fulcro dell'operazione di Godard alle particolarità del mezzo che utilizza (il video); il suo tentativo sarà piuttosto quello di mostrare il debito delle *Histoire(s)* nei confronti di quanto introdotto più di un secolo prima da un certo modello letterario che, superando la divisione in generi (poesia, tragedia, commedia) aveva rivoluzionato le logiche che dominavano la poetica: è ciò che si può definire semplicemente la nascita della *letteratura*, e cioè di un nuovo regime di identificazione dell'arte di scrivere²⁴². Ciò che ad alcuni sembra apparire in maniera massiccia solo nel '900 inoltrato è preparato, dice

²⁴² ««Letteratura» è il nome con cui il disordine ha colpito l'arte di scrivere, prima di estendere le sue interferenze nel campo delle arti dette plastiche e delle arti dette dello spettacolo», Jacques Rancière, *Il disagio dell'estetica*, tr. it. di Paolo Godani, ETS, Pisa 2009, p. 73.

Rancière, dalla rivoluzione che in letteratura avevano fatto alcuni grandi scrittori, creando così le condizioni perché anche Godard potesse concepire le sue rivoluzioni all'interno del cinema²⁴³. Tale mutamento epocale cambia dunque non soltanto il modo di intendere e praticare la scrittura ma anche un modo di intendere l'arte da un punto di vista più generale.

Il montaggio di Godard presuppone l'esperienza di ciò che alcuni chiamano modernità e che io, per evitare le teleologie inerenti gli indicatori temporali, preferisco chiamare regime estetico dell'arte²⁴⁴.

È nel romanzo francese dell'800 che comincia infatti il sovvertimento delle regole che costituiscono le poetiche (e la poetica è sempre rimasta la poetica aristotelica) e sostituiscono ad esse le teorie estetiche. Alla struttura fissa imposta dalla logica aristotelica del *mythos* la grande paratassi sostituisce la legge del ritmo, che crea una nuova misura comune fatta di dismisura, “dell'elemento vitale di ciascun atomo sensibile separato che fa passare l'immagine nella parola, la parola nella pennellata, la pennellata nella vibrazione della luce o del movimento”²⁴⁵. Si tratta di ciò che Rancière ha chiamato anche *frase-immagine*²⁴⁶: tale concetto intende sintetizzare in un unico modello ciò che

²⁴³ “Dès 1830, Balzac peut peupler ses romans de tableaux hollandais et Hugo transformer un livre en cathédrale ou une cathédrale en livre. Vingt ans plus tard Wagner peut célébrer l'union charnelle du poème masculin et de la musique féminine dans une même matérialité sensible et la prose des Goncourt transformer le peintre contemporain (Decamps) en maçon, avant que Zola transforme son peintre de fiction, Claude Lantier, en étalagiste/installateur, décrétant comme sa plus belle œuvre l'éphémère redistribution des dindes, saucisses et boudins de la charcuterie Quenu”, Jacques Rancière, *Le Destin des images* p. 53.

²⁴⁴ Jacques Rancière, *Il destino delle immagini* cit., p. 72.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 79.

²⁴⁶ Bisogna notare tuttavia come il concetto di *frase-immagine* appaia solamente nel *Destino delle immagini* e non più nei testi successivi.

cinema e letteratura hanno fatto di specifico per sconvolgere la logica di un modello millenario di poetica²⁴⁷. Affermare la potenza della frase-immagine significa non soltanto superare la divisione tra le forme dell'arte, dal momento che essa si può trovare in letteratura, al cinema, a teatro, in fotografia, ma anche poter verificare l'articolazione del rapporto tra parole e immagini in un regime che rompe le regole di quello precedente e definisce nuovi criteri di intelligibilità, che sono quelli nei quali ci troviamo tuttora: "la frase non è il dicibile, l'immagine non è il visibile. Per frase-immagine intendo l'unione di due funzioni da definire da un punto di vista estetico, vale a dire attraverso il modo in cui esse disfano il rapporto rappresentativo del testo nei confronti dell'immagine"²⁴⁸. La frase-immagine sovverte radicalmente, ad esempio, il ruolo puramente supplementare che l'aspetto visuale ha nei confronti dell'elemento del testo all'interno delle regole della poetica classica, sintetizzabili nella formula oraziana dell'*ut pictura poesis* che, identificando la prassi pittorica a quella poetica, subordina l'aspetto figurativo al racconto delle storie proprio del paradigma poetico, che funziona così da *modello* della pittura²⁴⁹; ma anche, e ancora più significativamente, essa rimette in causa quella misura comune che insieme al concatenamento delle azioni nelle opere

²⁴⁷ "La virtù della frase-immagine giusta è quella di una sintassi paratattica. Questa sintassi si potrebbe anche chiamare *montaggio*, ampliando la nozione al di là del suo ristretto significato cinematografico", *ivi*, p. 83.

²⁴⁸ *Ivi*, pp. 80-81.

²⁴⁹ Cfr. Jacques Rancière, *Il destino delle immagini* cit., p. 116: "Se la prospettiva è stata lineare e teatrale prima di essere spaziale e scultorea, è perché la pittura prima di tutto doveva mostrare la sua capacità poetica, la sua capacità di raccontare delle storie e mettere in scena corpi parlanti e agenti. Il legame della pittura con la terza dimensione è un legame della pittura con la forza poetica delle parole e delle favole. Ciò che può sciogliere questo legame [...] è un altro tipo di rapporto tra ciò che la pittura effettua e ciò che le parole fanno vedere sulla superficie".

regola “una certa forma di intelligibilità delle azioni umane”²⁵⁰. Tramite un legame di materiali eterogenei, Godard costruisce allora un mistero²⁵¹ che restituisce al cinema la possibilità di essere là dove esso ha mancato: Auschwitz e i campi di sterminio nazisti. L’operazione di Godard è resa possibile allora proprio da questa potenza della frase-immagine che fa qualcosa di più che inserirsi semplicemente in un nuovo regime dell’arte; essa permette di esaltarne le possibilità, facendo nel senso più proprio del termine ciò che si definisce *storia*:

Connettere senza fine [...] un’inquadratura di un film con il titolo o il dialogo di un altro, una frase di romanzo, un dettaglio di un quadro, il ritornello di una canzone, una fotografia di attualità o un messaggio pubblicitario, è sempre fare due cose nello stesso tempo: organizzare uno choc e costruire un *continuum*. Lo spazio degli choc e quello del *continuum* possono avere addirittura lo stesso nome, quello di Storia. La Storia rappresenta probabilmente due cose contraddittorie: la linea discontinua degli choc rivelatori o il *continuum* della co-presenza. Il legame degli eterogenei costruisce e nello stesso tempo riflette un senso di storia che si muove tra questi due poli²⁵².

²⁵⁰ *Ivi*, p. 72.

²⁵¹ Rancière tiene a sottolineare come quello di *mistero* sia un termine tecnico che ha origine nella poesia di Mallarmé: “Il mistero è una categoria estetica, elaborata da Mallarmé ed esplicitamente ripresa da Godard. Il mistero è una piccola macchina da teatro che fabbrica analogie, che permette di riconoscere il pensiero del poeta nei piedi della ballerina, nella piega di una stola, nel dispiegarsi di un ventaglio, nel bagliore di un faro o nel movimento inatteso di un orso ammaestrato. [...] La macchina del mistero è una macchina per rendere qualcosa comune, non più per opporre dei mondi, ma per mettere in scena, attraverso le vie più impreviste, una co-appartenenza. Ed è questo comune che dà la misura degli incommensurabili”, *ivi*, p. 95.

²⁵² *Ivi*, p. 98, traduzione leggermente modificata. Cfr. anche Id., *La favola cinematografica* cit., pp. 235-sgg, e a proposito delle colpe del cinema nei confronti di Auschwitz la seguente citazione tratta sempre dalla *Favola cinematografica* cit., p. 227: “La storia del cinema è la storia di un incontro mancato con la storia del suo secolo. [...] Il cinema ha disconosciuto la propria storicità, le storie delle quali le sue immagini portavano la virtualità. E se le ha disconosciute, è perché ha disconosciuto la potenza peculiare delle proprie immagini,

Il collage degli eterogenei operato da Godard intende dunque sottrarre le immagini del cinema all'utilizzo che ne è stato fatto e dunque in qualche modo – ha ragione Rancière a parlare in questi termini – a *salvarle* o quantomeno a *redimerle*. Una tale operazione, che *falsifica* i materiali di cui dispone per ricostruire attraverso di essi una nuova verità, può aver luogo solamente nell'epoca della storia, e cioè l'epoca di un determinato tipo di discorso che fa sì che alcuni elementi, un tempo banditi, possano entrare nel discorso della storia²⁵³. Rancière ha analizzato questo tipo di trasformazioni a partire dai mutamenti interni al discorso storiografico, e cioè dalla modifica delle strutture poetiche e finzionali in cui esse sono inserite²⁵⁴. Se la storia è stata considerata a lungo come “une série d'événements qui arrivent à des sujets généralement désignés par des noms propres”, la rivoluzione copernicana che ha inteso rifondare la storia come scienza è consistita nel sostituire a questa concezione quella che privilegia le “longues durées et [...] la vie des anonymes”²⁵⁵. Una linea indiretta sembra allora ricollegare Rancière al modo in cui, per Bergson, la scienza moderna rompeva con la modalità di ricostituzione del movimento propria degli antichi, cominciando a riprodurre il movimento non più a partire da istanti privilegiati bensì da istanti qualsiasi. La differenza, come abbiamo

immagini ereditate dalla tradizione pittorica, e perché le ha sottomesse alle «storie» delle sceneggiature, storie ereditate dalla tradizione letteraria degli intrecci e dei personaggi”.

²⁵³ “Si l'histoire ne s'atteste pas sans la construction d'une fiction hétérogène, c'est qu'elle-même est faite de temps hétérogènes, faite d'anachronismes”, Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire* cit., p. 70.

²⁵⁴ Cfr. Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Seuil, Paris 1992, p. 90.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 7.

visto, sarebbe stata enorme. Trasportare questo modello verso un discorso sulle tecniche che caratterizzano il metodo storiografico significa concepire la possibilità di rompere col modello della storia fatta di macro-eventi per cominciare a pensare la disciplina in maniera diversa, prendendo in considerazione tutti quegli aspetti che si pensavano muti e che invece devono assumere una propria parola: passare cioè da una storia *documentale* a una storia *monumentale*²⁵⁶. La nuova epoca che si viene a creare è dunque “l’âge de la science et [...] celui de la démocratie”²⁵⁷. Ma la linea che sembra collegarlo a Bergson è per l’appunto solo indiretta, perché per Rancière il rischio di riportare la storia a un paradigma scientifico risiede nella possibilità che questa si annulli di fatto nella mera sociologia o nella statistica pura; il discorso storiografico ha dunque dovuto lottare e organizzarsi in una certa forma per poter mantenere costante la tensione tra dati e narrazione, storia e non-storia. Come spesso nel corso del nostro lavoro – è ciò che abbiamo sempre provato

²⁵⁶ “L’âge où le cinéma prend conscience de ses pouvoirs est aussi le temps où une science nouvelle de l’histoire s’affirme face à l’histoire-chronique, à l’histoire « événementielle » qui faisait l’histoire des grands personnages à l’aide des « documents » de leurs secrétaires, archivistes et ambassadeurs [...]. A cette histoire, faite avec les traces mêmes que les hommes de mémoire avaient choisi de laisser, ils avaient opposé une histoire faite avec des traces que personne n’avait choisies comme telles, avec les témoignages muets de la vie ordinaire. Ils avaient opposé au *document* [...] le *monument*, entendu au sens premier du terme : ce qui garde mémoire par son être même, ce qui parle directement par le fait que cela n’était pas destiné à parler – la disposition d’un territoire qui témoigne de l’activité passée des hommes mieux que toute chronique de leurs entreprises [...]. Le monument est ce qui parle sans mots, ce qui nous instruit sans intention de nous instruire, ce qui porte mémoire par le fait même de ne s’être soucié que de son présent. Mais, bien sûr, la claire opposition du monument et du document ne se donne que pour s’abolir aussitôt. Les « témoins muets », l’historien doit les faire parler, en déclarer le sens dans la langue des mots [...] il fait valoir, sous ce qu’ils disent, contre ce qu’ils disent intentionnellement, ce qu’ils disent sans y penser, ce qu’ils disent comme monuments”, Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire* cit., p. 55.

²⁵⁷ Jacques Rancière, *Les noms de l’histoire* cit., p. 8. Epoca della storia, dell’estetica, della scienza e della democrazia, dunque. Analizzeremo nel prossimo paragrafo il perché dell’accostamento tra questi termini e il significato esatto del termine “democrazia” per Rancière.

a sottolineare –, risulterà evidente che ciò di cui stiamo parlando è lo stesso modello che abbiamo già visto in atto nel cinema, e cioè quella dialettica costitutiva che rendeva quella del cinema una favola contrastata e che caratterizza anche il discorso storico nell'epoca della scienza e della democrazia:

Le propre de la révolution historique alors n'est pas simplement d'avoir su définir les objets nouveaux de la longue durée, de la civilisation matérielle et de la vie des masses et leur adapter les instruments nouveaux de la langue des chiffres. Il est d'avoir su reconnaître, dans le chant des sirènes de l'âge scientifique, la menace de sa perte, le dilemme caché sous les propositions de sa scientification : *ou* l'histoire *ou* la science. Il est d'avoir su, pour y répondre, maintenir le jeu de l'homonymie parce qu'il était seul susceptible de transformer la disjonction en conjonction : *et* la science *et* l'histoire, ce qui veut dire : la non-histoire et l'histoire, le pouvoir d'articulation des noms et des événements qui est lié à l'indétermination ontologique du récit mais qui est pourtant seul propre à préserver la spécificité d'une science *historique* en général. La révolution historique, c'est l'aménagement d'un espace de la conjonction des contradictoires. [...] L'histoire ne pouvait faire une révolution qui fût la sienne qu'à jouer de l'ambivalence de son nom, à récuser, dans la pratique de la langue, l'opposition de la science et de la littérature²⁵⁸.

Anche la storia presenta dunque un contrasto costitutivo, e ancora una volta bisognerà avere a che fare con un'omonimia che caratterizza la storia tra i diversi sensi che il suo nome può assumere e che devono tutti essere mantenuti al fine di preservarne intatto il potere. La rivoluzione operata da

²⁵⁸ *Ivi*, pp. 18-19.

Michelet e successivamente dalla scuola delle *Annales* si fonda allora sull'inserimento di un regime *diegetico* in seno a un regime mimetico²⁵⁹; e Rancière può dunque sottolineare come questa rivoluzione, così come quella del cinema, sia strettamente legata e possa nascere anzi solamente a partire da quella operata dal romanticismo in letteratura: “la science historique ne se gagne pas contre les tentations du *récit* et de la littérature, elle se gagne par l'enchaînement de la *mimesis* dans le *récit*. [...] C'est en s'affirmant dans son absoluité, en se déliant de la *mimesis* et du partage des genres, que la littérature rend l'histoire possible comme discours de vérité [...] par l'invention d'un *récit* nouveau”²⁶⁰. La storia non è semplicemente una sequenza di fatti, più o meno rilevanti: non è dunque solo la scelta di ciò di cui si deve parlare che può cambiare un modello di narrazione storica, ma il concatenamento stesso che permette di presentarli insieme come un tutto, e cioè ciò che Aristotele chiama *mythos*. Tale *mythos* comincia a seguire regole nuove, ed è in questo che consiste la rivoluzione dell'epoca: si tratta di un intreccio che tiene conto di una distinta idea dell'importanza di ciò che può essere narrato, smettendo di concepire i rapporti tra i soggetti nei termini in cui li si era concepiti per diversi secoli²⁶¹. L'abolizione delle gerarchie tra ciò che può essere oggetto di discorso

²⁵⁹ “L'histoire ne peut devenir science *en restant histoire* que par le détour poétique qui donne à la parole un régime de vérité”, *ivi*, p. 180.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 107.

²⁶¹ L'epoca della storia è allora quella in cui chiunque può fare storia perché è già inserito in essa, pur mostrando con ciò stesso le disuguaglianze che caratterizzano l'occupazione degli spazi, come mostrato dalla copresenza della folla e della famiglia reale nel film *Le tombeau d'Alexandre* di Chris Marker cui abbiamo accennato nel paragrafo precedente: “L'histoire est le temps où ceux qui n'ont pas le droit d'occuper la même place peuvent occuper la même image : le temps de l'existence matérielle de cette lumière commune dont parle Héraclite, de ce soleil juge auquel on ne peut échapper”, Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire* cit., p. 51.

storico e ciò che non può esserlo passa allora per una rivoluzione che è anche essenzialmente stilistica, nell'uso dei tempi verbali della narrazione tanto quanto nella scelta dei soggetti di cui trattare, e comporterà dunque ugualmente, in un dominio che precede e rende possibile l'esistenza stessa di un nuovo discorso storico, l'abolizione dei confini tra ciò che è degno di rappresentazione artistica e ciò che non lo è. Ciò che Rancière contesta ai vari pensieri modernisti, all'interno dei quali come abbiamo visto cataloga anche la filosofia di Deleuze, è in un certo senso allora una semplificazione di quel che il modello aristotelico comporta; il regime della rappresentazione o *regime mimetico delle arti* non è infatti il regime in cui l'arte deve imitare il reale, "non è il regime della somiglianza al quale si opporrebbe la modernità di un'arte non figurativa, [...] un'arte dell'irrappresentabile"²⁶², bensì un regime in cui vige un accordo tra le regole di produzione e le regole di fruizione dei prodotti del sensibile. La rottura con questo tipo di sistema non implica dunque la rottura con il sistema della figurazione, bensì con quel regime in cui un rapporto stabile organizza l'armonia tra sensibile e norme che regolano la costruzione di forme al suo interno²⁶³; ciò che viene a decadere è, ad esempio, quella garanzia che nel pensiero aristotelico la natura umana poteva fornire circa il rapporto tra *poiesis* e *aisthesis*. O ancora, il superamento di un tale regime implicherà l'abbandono delle regole che disciplinano con precisione la suddivisione in generi in funzione dei soggetti di narrazione, da cui deriva ad esempio la

²⁶² Jacques Rancière, *Il destino delle immagini* cit., p. 40.

²⁶³ "La distruzione del regime rappresentativo non definisce un'essenza finalmente individuata dell'arte in quanto tale. Essa definisce un regime estetico delle arti che è una diversa articolazione tra pratiche, forme di visibilità e modi di intelligibilità", *ivi*, p. 117.

suddivisione nel teatro greco tra commedia e tragedia secondo cui lo spazio adeguato ai personaggi “bassi” è quello della prima mentre lo spazio in cui possono comparire quelli importanti è offerto dalla seconda.

En distinguant régime esthétique et régime représentatif, j'ai voulu m'opposer à la vision traditionnelle qui sépare un âge représentatif et un âge non représentatif sur le modèle du passage de la figuration à l'abstraction en peinture. Cela devient une sorte de standard de l'histoire de l'art : ainsi, le cinéma se prouverait lui-même en prouvant son passage d'un art représentatif à un art non représentatif. Mais il est en fait très difficile de faire fonctionner ce schéma. [...] La complexité à faire fonctionner le schéma tient au fait que le cinéma est d'emblée un art ambigu, un art du récit en images, qui fonctionne selon une double logique : il appartient à l'âge esthétique, il naît du double œil de la machine et de l'opérateur, de l'idée d'un langage du sensible. Et en même temps il naît de la rationalisation optimale de la logique aristotélicienne de l'enchaînement des actions. Cette double logique à mon avis rend tout division illusoire²⁶⁴.

La formulazione più chiara fornita da Rancière a proposito della distinzione tra i regimi dell'arte si trova in un libretto fondamentale all'interno della sua produzione: una lunga intervista realizzata da Muriel Combes e Bernard Aspe poi divenuta un breve saggio dal titolo *Le partage du sensible*. In esso il filosofo trae le conseguenze estetiche del discorso politico affrontato nel suo libro sul *Disaccordo*: Rancière distingue qui tre diversi regimi di identificazione dell'arte, di cui ci interessa analizzare in particolare gli ultimi due dal momento che il

²⁶⁴ Jacques Rancière, *Le cinéma et l'hétérogénéité des images* cit., p. 226.

primo è stato in seguito messo da parte da Rancière stesso²⁶⁵. Il regime *mimetico* o *rappresentativo* delle arti è il regime che ha dominato per decine di secoli l'identificazione delle arti in base alla coppia concettuale *mimesis/poiesis*. Esso consiste nell'identificare, tra le varie *technai*, alcune che funzionano in modo particolare, e cioè quelle che operano delle imitazioni. Tale regime identifica dunque alcune arti in base a un loro specifico *modo di fare*, che fa sì che esse debbano essere giudicate secondo regole particolari. All'interno di questo regime di identificazione delle arti esiste dunque una regolamentazione speciale che garantisce il valore e lo spazio dell'arte, lo stesso che consente di far vedere o accadere cose che al di fuori della tragedia sarebbero proibite: il funzionamento stesso dell'idea aristotelica di *catarsi* dipende precisamente da questa stretta regolamentazione. Il regime mimetico delle arti che nasce nella *Poetica* di Aristotele è lo stesso che domina ancora nel corso della (apparente) rottura operata dal Rinascimento che sancisce la nascita del concetto di *belle arti*; sarà solo nel regime estetico che potrà nascere un concetto specifico capace di riunire tutte queste singole manifestazioni sotto un solo nome generico, quello di *arte*, che implicherà uno spostamento fondamentale: esso non identificherà più un diverso modo di fare, bensì un modo d'*essere* specifico che caratterizza l'arte e i suoi prodotti in quanto tali.

²⁶⁵ Si tratta del cosiddetto regime *etico* delle immagini, in cui non si parla ancora di arte perché la discussione è legata al valore di verità delle immagini: quelle che imitano cose vere e quelle che imitano mere apparenze. Rancière non ha quasi più parlato di questo terzo modello probabilmente perché esso è più una divisione interna all'opera di Platone che un modello di validità generale, come quello rappresentato dalle altre due.

Il momento in cui il singolare *arte* si sostituisce al plurale *belle arti*, e in cui, per pensare il suo essere singolare, l'arte suscita un discorso che si chiama estetica, è il momento in cui si dissolve ciò che era chiamato *mimesis* o rappresentazione: il nodo tra una natura produttrice, una natura sensibile e una natura legislatrice²⁶⁶.

Sono le condizioni di intelligibilità a mutare e ad identificare nell'indistinzione che caratterizza le opere e lo sguardo su di esse qualcosa che si possa definire genericamente *arte*. Questo nuovo criterio di intelligibilità modifica le condizioni con cui si era soliti identificare quelle pratiche e riconosce come esse non seguano più un criterio (come quello di *mimesis*) che permette di introdurre una separazione in seno alla realtà; se le *belle arti* e la poesia in Aristotele potevano allora essere giudicati secondo criteri propri, separati da quelli della vita ordinaria²⁶⁷, l'arte del regime estetico, realizzando la propria autonomia in una costitutiva eteronomia che la rende per natura indistinguibile dalla non-arte, verrà giudicata secondo le stesse regole che caratterizzano ogni aspetto della vita. In questo modo essa avrà un rapporto diretto e non più mediato con il concetto di verità, il che avrà una rilevanza decisiva per quel che riguarda il valore dell'arte da un punto di vista più politico e il nesso che si viene a instaurare tra manifestazioni artistiche e trasformazioni politiche propriamente dette. Sottolineare questi aspetti significa ancora una volta far risaltare l'originalità di Rancière nell'assumere una posizione alternativa rispetto all'opposizione (cui rimanevano confinati

²⁶⁶ Jacques Rancière, *Il disagio dell'estetica* cit., p. 26.

²⁶⁷ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique, Paris 2000, p. 29: "Ces imitations sont soustraites à la fois à la vérification ordinaire des produits des arts par leur usage et à la législation de la vérité sur les discours et les images".

tanto il pensiero fenomenologico quanto quello bergsoniano) tra rappresentazione e superamento della rappresentazione. La questione della rappresentazione è stata infatti a lungo *il* punto di discussione fondamentale su cui si impernava l'opposizione tra la fenomenologia e il bergsonismo; la ragione per cui abbiamo deciso di trattare del pensiero di Rancière consiste anche nel fatto che esso realizza una reale alternativa che non lo obbliga a schierarsi da una parte o dall'altra precisamente a causa della riformulazione che egli opera del problema, modificando non soltanto i termini ma anche il senso stesso della questione. Rancière intende mostrare in questo modo come anche una nozione come quella di *modernità* rischi di oscurare le proprietà della vera rivoluzione che avviene, per quanto riguarda le arti, nel XIX secolo (e non nel XX o, per quanto riguarda il cinema, nel dopoguerra). Le divisioni che si è soliti proporre, in pittura o in letteratura, coincidono solitamente con la nascita delle avanguardie astrattiste, che smontano il meccanismo classico della narrazione o della pittura attraverso un disfacimento fisico dei termini che lo componevano. La rivoluzione individuata da Rancière coincide al contrario, ed è questo l'aspetto particolarmente interessante, con ciò che sembrerebbe essere invece l'esaltazione massima del principio mimetico, e cioè l'apparizione del *realismo* in letteratura, quel realismo che proprio rifiutando la gerarchia tra soggetti degni di rappresentazione e soggetti che ne sarebbero indegni rimette tutto su uno stesso piano, dalle pietre alla pioggia al crepitio di un camino, e così facendo emancipa l'idea stessa della somiglianza dal dominio delle regole che caratterizzano il regime mimetico delle arti (visibilità della parola;

bilanciamento dei rapporti tra sapere e pathos; separazione tra la ragione delle finzioni e la ragione dei fatti empirici²⁶⁸). È il *tutto parla* di Novalis o la narrazione egalitaria di Flaubert, e non l'astrattismo o l'avanguardismo novecentesco, a mettere in crisi il regime mimetico delle arti:

Le saut hors de la *mimesis* n'est en rien le refus de la figuration. Et son moment inaugural s'est souvent appelé *réalisme*, lequel ne signifie aucunement la valorisation de la ressemblance mais la destruction des cadres dans lesquels elle fonctionnait. Ainsi le réalisme romanesque est d'abord le renversement des hiérarchies de la représentation (le primat du narratif sur le descriptif ou la hiérarchie des sujets) et l'adoption d'un mode de focalisation fragmenté ou rapproché qui impose la présence brute au détriment des enchaînements rationnels de l'histoire²⁶⁹.

Ne è dimostrazione praticamente ogni pagina dei romanzi dell'800 francese, di cui *Madame Bovary* di Flaubert rappresenta in qualche modo e per diverse ragioni un caso paradigmatico: romanzo in cui la sovrabbondanza dell'inutile (nell'ordine delle necessità dell'intreccio) realizza il sogno romantico del romanzo fatto di niente e il primato di descrizioni superflue da un punto di vista narrativo corrisponde a un minore spazio affidato a quegli elementi che invece rappresentano uno sviluppo significativo della storia, come in questo episodio tratto dall'ultimo capitolo della prima parte del romanzo:

Un giorno che essa riordinava un cassetto, in previsione della partenza, qualcosa le punse le dita. Era il fil di ferro del suo mazzolino di nozze. I boccioli di fior d'arancio erano gialli di polvere, e i nastri di raso,

²⁶⁸ Cfr. Jacques Rancière, *Il destino delle immagini* cit., p. 168.

²⁶⁹ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, pp. 34-35.

listati d'argento, si sfilacciavano sull'orlo. Lei lo gettò nel fuoco. Divampò subito, come paglia secca. Poi fu simile a un cespuglio rosso, nella cenere, e lentamente si consumava. Lo guardò bruciare. Le piccole bacche di cartone scoppiavano, i fili d'ottone si torcevano, le gale si disfacevano; e le corolle di carta, rattrappite, vagando sulla piastra come farfalle nere, infine s'involarono su per il camino.

Quando partirono da Tostes, nel mese di marzo, la signora Bovary era incinta²⁷⁰.

La predominanza delle descrizioni destituisce la logica del regime mimetico che vede nelle azioni il principio di regolamento ordinato dei rapporti tra *logos* e *pathos*. Nel regime estetico non c'è più una corrispondenza uno a uno tra regole che organizzano i rapporti tra le azioni ed effetti che queste devono avere sul lettore o sullo spettatore; questa logica viene scardinata dal di dentro tramite dei meccanismi che inseriscono nella narrazione momenti di mescolanza tra senso e non senso, pensiero e non pensiero. In quello che è un momento importante della narrazione, situato strategicamente in conclusione di una delle parti in cui è diviso il romanzo e in cui scopriamo che Madame Bovary aspetta un bambino, il narratore si dilunga contro ogni aspettativa a descrivere il *bonquet* del matrimonio che brucia nel camino, lasciando solamente una breve riga finale all'evento cui ci si aspetterebbe venisse confidato uno spazio adeguato alla sua importanza. Questa scelta narrativa è esemplificativa di un'inversione radicale delle norme classiche del racconto, una scelta che introduce la "scrittura muta delle cose" come modello da

²⁷⁰ Gustave Flaubert, *La signora Bovary*, tr. it. a cura di Natalia Ginzburg, Einaudi, Torino 2001, pp. 77-78. Questo esempio, tra gli altri, è stato posto alla mia attenzione nel corso di un seminario di Roberto De Gaetano.

affiancare e prediligere ai momenti topici. Ma è anche un esempio di ciò in cui consiste in generale la letteratura come arte, nel suo mettere scompiglio nella “distinction entre le monde de l’art et celui de la vie prosaïque en rendant tout sujet équivalent à tout autre”²⁷¹, venendo in questo modo ad assottigliare fino a far scomparire il confine stesso tra arte e vita. L’arte come *forma autonoma della vita*²⁷²: Emma Bovary è dunque la rappresentante ideale di questo regime estetico in quanto colei che mescola costantemente arte e vita fino a confonderli. Ma se una tale indistinzione è accettabile all’interno dello spazio chiuso di un’opera d’arte, essa non può essere scambiata come un modello di vita da imitare: è questa la ragione per cui Flaubert è costretto a condannare a morte Emma Bovary. Le ragioni del suicidio di Emma vengono lette da Rancière in una prospettiva che è estetica e politica insieme, e che riguarda da un lato la condotta umana e dall’altro le possibilità dell’arte in generale e della politica della letteratura in particolare; se queste ultime possono infatti liberare affetti e percetti puri e impersonali, che Rancière chiama anche, con Deleuze, *eccettià* libere dall’individualizzazione e dall’oggettivazione, Emma fa l’errore di reinscrivere tali flussi impersonali all’interno di cose e soggetti, trasformandoli in qualità e dunque riportando su un piano ordinario e “personale” ciò che è invece dell’ordine dell’impersonale. Il personaggio di Emma Bovary è dunque estremamente paradossale (e in quanto tale, perfettamente estetico): in quanto confonde arte e vita, essa è la rappresentante per eccellenza del regime estetico

²⁷¹ Jacques Rancière, *La mise à mort d’Emma Bovary* in Id., *Politique de la littérature* cit., p. 64.

²⁷² Jacques Rancière, *Le partage du sensible* cit., p. 37.

delle arti, ma precisamente a causa di questa confusione, che rappresenta un modello politicamente pericoloso, essa si rende da un altro punto di vista colpevole di un tradimento nei confronti di ciò che la *letteratura* può fare ma non la *condotta umana*, e dunque deve essere messa a morte dal suo creatore. Ciò significa, per Rancière, sottolineare come il modello della letteratura non possa passare innocentemente nella vita ordinaria, e come la politica della letteratura non debba essere confusa con la politica *tout court*. Una tale confusione significherebbe incorrere in ciò che abbiamo visto criticare a Deleuze, e cioè l'esaltazione del solo aspetto dionisiaco dell'arte che di per sé non è in grado di fondare forme di soggettivazione collettiva. Facendo morire la sua protagonista, Flaubert salva dunque lo spazio della letteratura e mette in guardia nei confronti delle di estetizzazione della vita. Rancière legge dunque il romanzo di Flaubert alla luce del rapporto tra letteratura e politica, e tale rapporto all'interno delle più generali relazioni fra le trasformazioni politiche propriamente dette e quelle realizzate dalle opere d'arte del regime estetico; ma su tutto questo, e sulle differenze che si vengono a instaurare, avremo modo di tornare con più precisione nel prossimo paragrafo, perché dobbiamo adesso puntualizzare alcuni aspetti che riguardano l'estetica.

Il regime estetico delle arti è dunque quel regime che, proclamando una paradossale autonomia dell'arte come modo d'essere piuttosto che come modo di fare, viene a far scemare la differenza stessa tra arte e non arte, instaurando così un'arte democratica al di là delle posizioni politiche

dell'artista che la incarna – ciò di cui tutti si rendono immediatamente conto non appena vengono pubblicati romanzi come quello di Flaubert: il fatto che regole di produzione e regole di fruizione non siano più strettamente legate significa tra le altre cose esattamente l'incarnazione di una democrazia che non ha a che fare con il contenuto dell'opera ma con la forma stessa della scrittura²⁷³. L'aristocratico Flaubert scrive dunque un romanzo la cui forma incarna un'ideologia che lui stesso contesterebbe:

Lorsque paraissent *Madame Bovary* ou *L'Education sentimentale*, ces ouvrages sont tout de suite perçus comme «la démocratie en littérature», malgré la posture aristocratique et le conformisme politique de Flaubert. [...] Cette égalité d'indifférence est la conséquence d'un parti pris poétique : l'égalité de tous les sujets, c'est la négation de tout rapport de nécessité entre une forme et un contenu déterminés. [...] Cette égalité détruit toutes les hiérarchies de la représentation et institue aussi la communauté des lecteurs comme communauté sans légitimité, communauté dessinée par la seule circulation aléatoire de la lettre²⁷⁴.

Il cinema, “arte dell'impurità, l'arte della mescolanza in generale, l'arte fatta della mescolanza delle altre arti (romanzo, musica, pittura, teatro)”²⁷⁵, porterà fino in fondo questa conquista che è tutta letteraria²⁷⁶, abolendo per esempio

²⁷³ “L'efficacité esthétique signifie en propre l'efficacité de la suspension de tout rapport direct entre la production des formes de l'art et la production d'un effet déterminé sur un public déterminé”, Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* cit., p. 64.

²⁷⁴ Jacques Rancière, *Le partage du sensible* cit., pp. 16-17.

²⁷⁵ Jacques Rancière, *Il disagio dell'estetica* cit., p. 86.

²⁷⁶ “Il cinema è un'arte nata dalla poetica romantica, quasi questa l'avesse creato *ante tempore*: è infatti un'arte intrinsecamente connaturata a quelle metamorfosi della forma significativa che consentono di dar vita a una memoria come connessione fra temporalità sfalsate e regimi d'immagine eterogenei. Ma al contempo, nella sua natura artistica, tecnica e sociale il cinema è una metafora in atto dei tempi moderni. Il cinema è un'eredità del XIX secolo, un rapporto che il XX secolo intrattiene con il precedente, tale da mettere insieme i

in maniera più rilevante di altre arti il confine tra verità e finzione che nella logica aristotelica opponeva poesia e storia (facendo sì che la prima fosse più filosofica della seconda proprio perché meno legata alla realtà). Ma le contrarietà di cui si nutrono il cinema, la letteratura, la storia sono quelle che più in generale caratterizzano l'epoca dell'estetica e l'estetica come pensiero. È questa l'epoca in cui i fratelli Goncourt possono scrivere dei quadri di Jean-Baptiste Siméon Chardin non limitandosi semplicemente a trattare della sua pittura nella modalità che avrebbe adottato qualunque altro critico prima di loro, ma operandone una rifondazione integrale che conferirà a questa pittura una nuova natura, capace di leggere sulla superficie di una struttura rappresentativa un'idea nuova delle possibilità della pittura che aprirà all'idea dell'impressionismo, realizzata *ante litteram* agli occhi dei Goncourt nei quadri stessi di Chardin. Rancière ne tratta per descrivere la nuova funzione che il testo critico assume nell'età estetica, ciò che si applica d'altra parte perfettamente alla maniera stessa che abbiamo visto caratterizzare la scrittura di Rancière in occasione delle analisi dei film:

Nell'età estetica, il testo critico non dice più ciò che il quadro deve o avrebbe dovuto essere. E esso dice ciò che è o ciò che il pittore ha fatto. Ma dire questo, è legare altrimenti il rapporto del dicibile e del visibile, il rapporto del quadro a ciò che quadro non è. È riformulare altrimenti il *come* dell'*ut pictura poesis*, il *come* per mezzo del quale l'arte è visibile, per

due rapporti fra secolo e secolo [...] È l'arte il cui principio, l'unione del pensiero cosciente e della percezione priva di coscienza, è stato pensato, cent'anni in anticipo rispetto alle prime proiezioni pubbliche, nell'ultimo capitolo del *Sistema dell'idealismo trascendentale* di Schelling", Jacques Rancière, *La favola cinematografica* cit., p. 221; o ancora, cfr. Id., *Arrêt sur histoire* cit., p. 54, dove parla del cinema come arte *immediatamente* romantica.

mezzo del quale la sua pratica è accordata con uno sguardo e dipende da un pensiero. Quest'ultimo non è scomparso. Esso ha cambiato posto e funzione. Esso lavora alla defigurazione, alla modifica di ciò che è visibile sulla sua superficie, dunque alla sua visibilità come arte²⁷⁷.

Definendo l'immagine come operazione Rancière ne sottolinea l'essere sempre anche una relazione con le parole che la descrivono, e nello stesso modo caratterizza l'arte come un modo di intelligibilità che la identifica in quanto tale. Che l'immagine sia un'operazione significa dunque che non esistono da un lato le immagini e dall'altro i discorsi che le riguardano, ma che entrambe queste cose costituiscono insieme ciò che è un'immagine²⁷⁸. L'insistenza su queste relazioni istituisce le cose come continue tensioni tra più ambiti. Il discorso critico contribuisce allora a costituire l'opera che sta analizzando come sua parte integrante, e crea le condizioni di possibilità affinché essa possa essere riconosciuta come opera d'arte. Alla luce di quanto abbiamo visto, si possono cominciare a trarre alcune conclusioni circa la concezione assai poco ordinaria dell'estetica incarnata dalla filosofia di Rancière. Non bisogna considerare l'estetica come il nome di una disciplina né tanto meno come una branca della filosofia, bensì come un determinato regime di intelligibilità delle cose; e precisamente, quel regime di intelligibilità che può leggere sulla superficie di eventi e cose apparentemente insignificanti un significato per le quali non erano state pensate, inserendole in questo modo all'interno di un discorso inedito e innovativo. Si tratta cioè, per affrontare

²⁷⁷ Jacques Rancière, *Il destino delle immagini* cit., pp. 120-121.

²⁷⁸ Cfr. Jacques Rancière, *Il destino delle immagini* cit., pp. 109-ssg.

direttamente un altro concetto chiave della filosofia di Rancière che giustamente dà il titolo al libro da cui non ci siamo mai distaccati in queste pagine, di disfare il *partage du sensible* costituito per ricostituirne un altro, sottraendo le cose dal posto che era stato loro assegnato per rileggerle alla luce di un altro ordine. L'interesse per le tematiche estetiche non fa dunque di Rancière un estetologo, come egli stesso ha ripetuto più volte²⁷⁹, ma un filosofo particolarmente interessato alla questione del sensibile e ai differenti *partages* che lo ritagliano, lo dividono, lo ripartono e che sono responsabili delle condizioni di vita in cui ci troviamo a operare quotidianamente.

L'estetica non è fondamentalmente una disciplina che abbia i suoi oggetti, i suoi metodi e le sue scuole. Il nome di estetica non designa un settore della filosofia, ma un'idea del pensiero. L'estetica non è un sapere sulle opere, ma una modalità di pensiero che si dispiega a loro proposito e le prende a testimoni di una questione: una questione che riguarda il sensibile e la potenza di pensiero che lo abita prima del pensiero, all'insaputa del pensiero²⁸⁰.

Ancora una volta il sensibile, dunque: non più però il sensibile allo stato puro che le opere d'arte dovrebbero rivelare contro ogni messa in forma, per come lo pensava Deleuze, bensì proprio le differenti messe in forma che configurano il sensibile in modo da organizzare delle inclusioni e delle esclusioni, delle situazioni privilegiate e dei torti, in breve: dei *partages*²⁸¹. È

²⁷⁹ “Ciò che mi interessa è il modo in cui, tracciando delle linee, organizzando delle parole o disponendo delle superfici, si disegnano anche delle ripartizioni dello spazio comune”, *ivi*, p. 135, traduzione modificata.

²⁸⁰ Jacques Rancière, *Deleuze e il destino dell'estetica* cit., p. 75.

²⁸¹ “En bref, pour Deleuze comme pour moi, l'«esthétique» est la pensée de l'art comme

attorno al concetto di *partizione del sensibile* che si esplica il nodo inestricabile che lega l'estetica alla politica, come pensiero di quell'*aisthesis* all'interno della quale si decidono propriamente tanto le questioni dell'arte quanto quelle connesse alla vita di tutte e di tutti. La democrazia insita nella forma-romanzo non è dunque solamente una democrazia formale bensì l'idea di una possibilità diversa di configurazione della realtà, di un'abolizione delle gerarchie che può cambiare la visione e le sorti del mondo. È ciò che definisce una *metapolitica* propria dell'arte, che ha punti di contatto e differenze rilevanti nei confronti delle forme politiche propriamente dette; e tuttavia Rancière non smette di sottolineare nel corso di tutta la sua opera come nella metapolitica dell'arte risiedano possibilità di cambiamento non meno importanti delle forme più canoniche di politica²⁸². Un discorso ininterrotto lega dunque estetica e politica; e non soltanto le condizioni dell'una possono avere una ricaduta su quelle dell'altra e viceversa, ma soprattutto l'una e l'altra agiscono in uno stesso modo sullo stesso mondo, configurando il reale attraverso l'istituzione di una messa in comune che lega in un discorso alcuni elementi lasciandone così necessariamente altri da parte.

construction d'un sensorium d'exception. Mais pour Deleuze ce sensorium est une différence ontologique. Pour moi, ce n'est qu'une différence poétique ou pragmatique [...]. Pour Deleuze, il y a une véritable hétérogénéité. Pour moi il y a une conjonction singulière de régimes sensibles hétérogènes [...]. Je décris en termes d'opérations de raccord – entre les mots et les choses, le visible et la narration, la détermination et l'indétermination, l'art et le non-art, *etc.* – les processus esthétiques que Deleuze décrit en termes de devenirs et de métamorphoses”: Jacques Rancière, *Politique de l'indétermination esthétique*, entretien avec Jan Völker et Frank Ruda, in J. Game et A. W. Lasowski (a cura di), *Jacques Rancière. Politique de l'esthétique*, Éditions des Archives Contemporaines, Paris 2009, pp. 170-171.

²⁸² Rancière ne parla esplicitamente, ad esempio, nel *Disagio dell'estetica* cit., pp. 44-sgg.

Les énoncés politiques ou littéraires font effet dans le réel. Ils définissent des modèles de parole ou d'action mais aussi des régimes d'intensité sensible. Ils dressent des cartes du visible, des trajectoires entre le visible et le dicible, des rapports entre des modes de l'être, des modes du faire et des modes du dire. Ils définissent des variations des intensités sensibles, des perceptions et des capacités des corps. Ils s'emparent ainsi des humains quelconques, ils creusent des écarts, ouvrent des dérivations, modifient les manières, les vitesses et les trajets selon lesquels ils adhèrent à une condition, réagissent à des situations, reconnaissent leurs images. Ils reconfigurent la carte du sensible en brouillant la fonctionnalité des gestes et des rythmes adaptés aux cycles naturels de la production, de la reproduction et de la soumission²⁸³.

Analizzare le configurazioni del sensibile realizzate dalle opere d'arte significa dunque arrivare alla politica; ma arrivare alla politica non è altro che arrivare a qualcosa che per Rancière è un *primum*, rispetto al quale il cammino dell'estetica rimane un interesse sorto solo in un secondo momento: e precisamente nel momento in cui ci si rende conto che per trattare di politica bisogna prendere in considerazione anche la questione delle immagini e che trattare delle immagini, e più in generale di estetica, non significa altro che trattare di politica. La definizione di ciò che è una partizione del sensibile ci servirà per delineare meglio, nel prossimo paragrafo, le poste in gioco di ciò che caratterizza la politica propriamente detta e le sue operazioni caratteristiche:

J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages

²⁸³ Jacques Rancière, *Le partage du sensible* cit., pp. 62-63.

qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage²⁸⁴.

L'attenzione che, trattando di cinema, abbiamo posto nei confronti della questione dello spazio non è dunque estranea ed anzi deriva da un'attenzione più generale nei confronti delle divisioni che in esso determinano posti e funzioni degli esseri umani²⁸⁵; ma la questione dello spazio non è analizzabile separatamente da una corrispettiva posizione del tempo, ciò che dovrebbe essere già evidente dal momento che abbiamo visto come lo spazio di cui parla Rancière sia sempre uno spazio storicizzato. L'idea rancièriana di *partage du sensible* è dunque esplicitamente kantiana, o per essere più precisi essa si pone nei termini della riformulazione che Foucault ha offerto del concetto di *a priori* kantiano definendo la nozione di *a priori storico*. Ciò che è visibile o dicibile all'interno di un determinato spazio storico ha a che fare con le condizioni di possibilità che determinano quello spazio, e con le forme di sovversione che aprono a nuove condizioni di possibilità. Bucare queste condizioni date è un atto rivoluzionario che consente di pensare il mondo in maniera inedita; ne deriverà una concezione politica molto particolare, che si basa sull'assunzione

²⁸⁴ Jacques Rancière, *Le partage du sensible* cit., p. 12.

²⁸⁵ "L'efficacité de l'art ne consiste pas à transmettre des messages, donner des modèles ou des contre-modèles de comportement ou apprendre à déchiffrer les représentations. Elle consiste d'abord en dispositions des corps, en découpage d'espaces et de temps singuliers qui définissent des manières d'être ensemble ou séparés, en face de ou au milieu de, dedans ou dehors, proches ou distants", Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* cit., p. 61.

che la politica non ha nulla a che vedere con la lotta per il potere o con l'esercizio dello stesso ma è al contrario ciò che ridefinisce costantemente una certa configurazione del sensibile²⁸⁶. Da ciò il fatto che l'atto politico sia sempre possibile, infinitamente ripetibile e ontologicamente raro.

L'arte non è politica innanzitutto per i messaggi e i sentimenti che trasmette circa l'ordine del mondo. Non è politica nemmeno per la maniera in cui rappresenta le strutture della società, i conflitti o le identità dei gruppi sociali. È politica per la distanza che prende in rapporto a queste funzioni, per il tipo di tempo e di spazio che istituisce, per il modo in cui ritaglia questo tempo e popola questo spazio²⁸⁷

Nel legame che si viene a istituire tra estetica e politica attorno alla questione del sensibile bisogna dunque distinguere, come abbiamo visto, fra due diverse declinazioni del rapporto. Rancière opera una distinzione tra ciò che bisogna definire una *estetica della politica* e ciò che invece è propriamente una *politica dell'estetica*, che non riguarda tanto il contenuto delle opere quanto le forme che esse assumono. Se fino ad ora ci siamo concentrati sulle forme che definiscono la politica dell'estetica, bisognerà capire quali scenari delineano le configurazioni proprie delle trasformazioni politiche alla luce del concetto, centrale nella filosofia di Rancière, di *partage du sensible*; non prima, però, di aver fatto un breve ragionamento sul metodo e sullo stile di Rancière, che

²⁸⁶ “La politica consiste nel riconfigurare la partizione del sensibile che definisce ciò che è comune in una comunità; nell'introdurvi soggetti e oggetti nuovi, nel rendere visibile ciò che non lo era e nel far sentire come parlanti coloro che non erano percepiti se non come animali rumorosi. Questo lavoro di creazione di dissenso costituisce un'estetica della politica che non ha nulla in comune con ciò che Benjamin chiamava «estetizzazione della politica», ovvero con le forme della messa in scena del potere e della mobilitazione delle masse”, Jacques Rancière, *Il disagio dell'estetica* cit., p. 38.

²⁸⁷ Jacques Rancière, *Il disagio dell'estetica* cit., p. 36.

permetterà di presentare con più precisione anche i suoi scritti più direttamente politici.

4. Estetiche della politica, disaccordo e democrazia.

Uno studio sulle relazioni che intercorrono tra una modalità di scrittura e il pensiero che in essa prende forma sarebbe, se scientificamente estensibile, di particolare interesse; quali conseguenze metodologiche se ne potrebbero trarre? Esiste certamente un nesso, ad esempio, tra la volontà sistematica di un autore e l'organizzazione della stesura dei capitoli di un libro o dei rapporti tra una serie di libri; ma si può per ciò stesso dedurre dall'assenza di un'apparente sistematicità l'a-sistematicità di un pensiero? Una simile conclusione sarebbe quanto meno affrettata, come vorrebbe dimostrare anche l'analisi dei testi che stiamo effettuando in questa seconda parte del nostro lavoro. La scrittura di Rancière presenta infatti alcune caratteristiche peculiari, che la distinguono – radicalmente, da questo punto di vista – da quelle di Bergson, Sartre e Deleuze che abbiamo visto nella prima parte. Quasi tutti i libri di Rancière si compongono di saggi più o meno brevi, spesso frutto di conferenze e seminari di cui rappresentano una riformulazione teorica. Un discorso a parte vale per le interviste, che sono da sempre il luogo teorico in cui Rancière approfondisce e modifica passo passo il suo pensiero, con piccoli slittamenti apparentemente

ininfluenti ma in realtà sostanziali²⁸⁸. È così che la ricerca viene pensata come continua e mai conclusiva: un seminario diventa un libro che viene messo alla prova in un'intervista, che a sua volta viene proseguito in un convegno e così via. Alcuni concetti vengono portati avanti, altri abbandonati, altri trasformati. Alcuni temi costanti vengono declinati in campi d'applicazione eterogenei, in modo da verificarne la tenuta su diversi oggetti. Ciò fa sì che il metodo di Rancière si configuri come univoco e arrivi dunque a costituire una *filosofia generale*; il passaggio dalla politica alla storia alla letteratura al cinema alle arti figurative scorre senza soluzione di continuità come un unico discorso ininterrotto. Questo discorso si compone di una serie di *momenti* che ne costituiscono l'occasione, ma che sono con ciò stesso trascesi verso un piano sul quale possono coesistere come in un flusso indistinto. Questo vale, come abbiamo visto, per il cinema, la letteratura e l'arte in genere, ma è soprattutto il caso della politica. Tutti i testi di Rancière sono intrinsecamente politici: alcuni tuttavia prendono più direttamente spunto da episodi di cronaca, accadimenti della storia politica degli stati come quelli raccolti in *Moments politiques* o come gli articoli della rubrica che Rancière ha tenuto per dieci anni per il quotidiano brasiliano *Folha de São Paulo*, poi selezionati e pubblicati in *Chroniques des temps consensuels*. Il lettore italiano non è abituato a questo tipo di scrittura il cui punto di riferimento più diretto rimane con tutta probabilità il Michel Foucault dei *Dits et Ecrits*; la figura di intellettuale *engagé*, in Italia più spesso ricoperta da

²⁸⁸ Da questo punto di vista *Et tant pis pour le gens fatigués*, il volume che raccoglie molte delle sue interviste più importanti e che abbiamo utilizzato più volte nel corso di queste pagine, risulta dunque uno strumento di lavoro fondamentale da affiancare ai testi "maggiori" di Rancière.

scrittori, ha visto in Francia come grandi protagonisti i filosofi (due su tutti: Sartre e Foucault, per l'appunto); esiste pertanto una tradizione che garantisce da un lato la possibilità di intervento in argomenti di interesse pubblico, dall'altro la capacità dei filosofi di trasformare questi in punti forti del proprio pensiero. La questione filosofica è dunque la seguente: quali sono i rapporti tra l'intervento di un filosofo su argomenti di carattere occasionale e la teoria di cui essi sono funzione? Si possono distinguere almeno due tipologie di scritti direttamente politici nell'opera di Rancière: quelli che presentano una teoria generale, e che per far questo si confrontano con testi classici di filosofia (come quelli che, da Platone a Habermas, passando per Aristotele, Hobbes, Rousseau e così via Rancière discute nel corso di tutta la sua opera), e quelli che a partire da fatti specifici – come recentemente, sulle pagine dei giornali in seguito alla cacciata dei Rom dalla Francia di Sarkozy, o a proposito di un film Eric Rohmer a partire dai misfatti in occasione del G8 di Genova del 2001 – fungono da applicazione di teorie generali. Ma la questione politica per Rancière è anche, e non secondariamente, la questione dei rapporti tra la filosofia e la politica: tra la funzione del filosofo che parla di politica e la politica stessa. Questa domanda è presa esplicitamente ad oggetto all'inizio del testo più sistematico che Rancière ha dedicato alla politica, *Il disaccordo*, nella misura in cui sembra che al benessere dell'una corrisponda direttamente un venir meno dell'altra:

Metteremo alla prova la seguente ipotesi: ciò che chiamiamo «filosofia politica» potrebbe anche essere l'insieme di artifici di pensiero attraverso

cui la filosofia cerca di farla finita con la politica, sopprimendo uno scandalo di pensiero tipico dell'esercizio della politica. Questo scandalo teorico rappresenta la ragione del disaccordo. Ciò che fa della politica un oggetto scandaloso è il fatto che essa è l'attività che ha, come logica propria, la logica del disaccordo²⁸⁹.

Può essere utile allora cominciare ad analizzare la relazione tra filosofia e politica a partire dalle tesi che Rancière presenta in un testo particolarmente importante e che non abbiamo ancora avuto modo di citare: *Il maestro ignorante*. La questione dell'emancipazione, al centro dell'interesse di questo libro, riguarda infatti da un punto di vista più generale anche la posizione del filosofo che si trova a scrivere di politica e che, storicamente, sembrerebbe aver per lo più ricoperto la figura del *savant* che si propone di analizzare le situazioni e dettare soluzioni e ricette per il buon governo. Ma se la politica ha poco a che fare con l'arte di governare, e la filosofia poco a che vedere con la prassi di fornire soluzioni a basso costo, non è certo questa figura di filosofo-consigliere che Rancière intenderà proporre trattando di politica. Egli si approprierà al contrario della posizione alternativa propugnata da Joseph Jacotot, docente e pedagogo rivoluzionario che scoprì e teorizzò l'emancipazione come metodo nel corso dei suoi insegnamenti presso l'Università di Lovanio intorno agli anni '20 del XIX secolo. In assenza di possibilità di comunicare in maniera diversa con i suoi studenti, che non conoscevano il francese (come lui non conosceva il fiammingo), e dunque per

²⁸⁹ Jacques Rancière, *Il disaccordo. Politica e filosofia*, tr. it. di Beatrice Magni, Meltemi, Roma 2007, p. 19.

ragioni assolutamente contingenti, Jacotot “conobbe un’avventura intellettuale” del tutto insospettata. L’adozione di una base comune tra sé e i suoi studenti, fornita da un’edizione bilingue delle *Avventure di Telemaco* di François Fénelon, gli permise di riflettere sulla questione della trasmissione dei saperi e della figura che il maestro deve assumere nei confronti dei discenti. Questi ultimi erano stati in grado, difatti, di appropriarsi di un metodo senza alcuna spiegazione da parte di Jacotot, e a partire da questa base comune, operando attraverso un continuo confronto tra ogni nuova cosa che si trovavano ad affrontare e ciò che rappresentava per essi un patrimonio ormai acquisito, dimostrarono *nei fatti* (e contro ogni teoria pedagogica che assume l’inevitabilità dell’insegnamento graduale e della funzione del maestro che distilla il suo sapere) una serie di assunzioni del tutto rivoluzionarie, che Jacotot assunse a fondamento del suo pensiero: *tutte le intelligenze sono uguali; tutto è in tutto; l’emancipazione intellettuale è la base della libertà e della democrazia* (e di conseguenza, il principio dell’abbruttimento è quello per cui, sottomettendo la propria intelligenza a quella di un altro, si fonda l’istituzione stessa della disuguaglianza e delle divisioni arbitrarie tra gli esseri umani²⁹⁰). Principio della filosofia panecastica di Jacotot è quello della costante traducibilità di tutto in tutto; alla prassi verticale della trasmissione del sapere si sostituisce il principio orizzontale della possibilità di traduzione di ogni cosa sotto forma di un

²⁹⁰ Cfr. a questo proposito Jacques Rancière, *Il disaccordo* cit., p. 37: “Nella società esiste un ordine perché alcuni comandano e altri obbediscono. Ma per obbedire a un ordine occorrono almeno due requisiti: bisogna comprendere l’ordine, e bisogna comprendere che occorre rispettarlo. E, per fare questo, bisogna già essere uguale a colui che formula l’ordine”.

equivalente: nient'altro sono infatti la comprensione e la conoscenza, se non la possibilità di fornire una traduzione in altri termini di ciò che si sta leggendo, guardando, studiando. Nello stesso modo allora in cui il discorso sull'opera d'arte non serve a fornirne una spiegazione ma a continuare a dar vita all'opera proseguendone il discorso su un altro piano, e cioè ad esempio fornendole un equivalente a parole (niente di diverso facevano i fratelli Goncourt su Chardin), il filosofo che scrive di politica non deve spiegare nulla, perché la spiegazione stessa è il principio in base al quale si instaura un sistema in cui si divide il mondo tra sapienti e ignoranti, e serve dunque più alla sussistenza della funzione del maestro che al beneficio di colui che deve imparare. La pratica emancipatrice implica la sovversione di questo *partage* che si riterrebbe naturale e che l'esperienza jacotista ha mostrato invece essere dispensabile.

Les vieilles philosophies *disaient* la vérité et enseignaient la morale. Elles supposaient qu'il fallait être très savant pour cela. La panécastique, elle, ne disait pas la vérité et ne prêchait nulle morale. Et elle était simple et facile comme le récit par chacun de ses aventures intellectuelles. [...]
L'égalité ne se donne ni se revendique, elle se pratique, elle se *vérifie*²⁹¹.

La verifica dell'uguaglianza di ciascuno con chiunque è il principio che caratterizza l'emancipazione e che bisogna contrapporre a ogni forma di ripartizione ineguale della società. Una partizione del sensibile è anche quella che oppone, a teatro, lo spettatore all'attore, oppure a scuola il maestro all'allievo e così via; le opposizioni tra guardare e sapere, apparenza e realtà,

²⁹¹ Jacques Rancière, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, 10/18, Paris 2004, pp. 226-227.

attività e passività e così via definiscono un mondo in cui la distribuzione delle posizioni e delle capacità ad esse connesse è assegnata *a priori* e pensata come indiscutibile. Ecco allora che “l’émancipation [...] commence quand on remet en question l’opposition entre regarder et agir ; quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion”²⁹². Se *ordine* significa innanzitutto *distribuzione dei ranghi*²⁹³, ecco allora che l’atto politico che sovverte tale ordine sarà un atto di emancipazione che rimette in questione la partizione del sensibile esistente. Nel *Disaccordo* Rancière fornisce a tutto questo una terminologia differente che definisce alcune categorie di fondamentale importanza per la sua filosofia; riprendendo esplicitamente un vocabolario foucaultiano, Rancière identifica l’ordine stabilito da una certa partizione del sensibile con il nome di *polizia*, a cui si oppone specificamente, come pratica di sovversione di tale ordine, l’attività che si definisce *politica*. I termini in cui si possono definire rispettivamente l’una e l’altra vengono declinati da Rancière in relazione a questioni che riguardano il sensibile e l’estetica nel senso ampio che abbiamo distinto nel terzo paragrafo:

La polizia è, in sé, la legge, generalmente implicita, che definisce la parte o l’assenza di parte delle parti. Ma per definire ciò, occorre innanzitutto definire la configurazione del sensibile entro cui le une e le altre vanno a iscriversi. La polizia è così, in primo luogo, un disciplinamento dei corpi che definisce la pluralità tra i modi del fare, i modi dell’essere e i modi del dire, che fa sì che determinati corpi siano

²⁹² Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008, p. 19.

²⁹³ Jacques Rancière, *Le maître ignorant* cit., p. 194.

assegnati per via del loro nome a un determinato posto e a una determinata funzione; è un ordine del visibile e del dicibile che fa sì che un'attività sia visibile e un'altra non lo sia, che una certa parola venga intesa come discorso e un'altra come rumore. [...] La polizia non è tanto un «disciplinamento» dei corpi quanto una regola del loro apparire, una configurazione delle *occupazioni* e delle proprietà degli spazi in cui queste occupazioni vengono distribuite.

A questo punto, proporrei di riservare il nome di politica a un'attività ben definita, e antagonistica rispetto alla prima: quella che rompe la configurazione sensibile, in cui si definiscono parti e frazioni o la loro assenza, grazie a una presupposizione che per definizione non vi trova posto: quella di una parte dei *senza-parte*²⁹⁴.

La polizia non identifica dunque le forze dell'ordine, non è ciò che si intende ordinariamente per “polizia” – e non c'è dunque un'opposizione tra una politica emancipatrice e, ad esempio, uno stato di polizia; nel far proprio questo concetto Rancière si rifà esplicitamente al significato teorizzato nel XVII e XVIII secolo della polizia come “tecnica di governo [...] [che] si estendeva a tutto ciò che riguarda l'«uomo» e la sua «felicità»”²⁹⁵, che riprende da un importante saggio di Michel Foucault²⁹⁶. La politica allora, di per sé, non è nulla, è un nome vuoto che non ha un oggetto specifico, e si riempie di

²⁹⁴ Jacques Rancière, *Il disaccordo* cit., p. 48.

²⁹⁵ Jacques Rancière, *Il disaccordo* cit., p. 47.

²⁹⁶ Cfr Michel Foucault, « *Omnes et singulatim* » : *vers une critique de la raison politique*, in Id., *Dits et écrits II, 1976-1988*, Gallimard, Paris 2001, pp. 972-974: “Ce que les auteurs de XVII et XVIII siècles entendent par la « police » est très différent de ce que nous mettons sous ce terme. [...] Par « police », ils n'entendent pas une institution ou un mécanisme fonctionnant au sein de l'Etat, mais une technique de gouvernement propre à l'Etat ; des domaines, des techniques, des objectifs qui appellent l'intervention de l'Etat. [...] La *police* englobe tout. Mais d'un point de vue extrêmement particulier. Hommes et choses sont envisagés dans leurs rapports : la coexistence des hommes sur un territoire ; leurs rapports de propriété ; ce qu'ils produisent ; ce qui s'échange sur le marché. Elle s'intéresse aussi à la manière dont ils vivent, aux maladies et aux accidents auxquels ils sont exposés. C'est un homme vivant, actif et productif que la police surveille. [...] L'homme est le véritable objet de la police”.

significato solo in opposizione a quello di polizia. La formulazione più sintetica ed efficace che Rancière offre della sua concezione politica si può ritrovare all'interno di una lista di dieci tesi, poi annessa a *Aux bords du politique*, in cui Rancière chiarisce non soltanto gli ambiti e gli interessi propri della politica, ma mette in guardia esplicitamente dalla trasformazione che di essa rischia di compiere la filosofia politica²⁹⁷. Come l'estetica di per sé non ha oggetto, ma significa un certo modo di intelligibilità e uno sguardo preciso sulle cose, così non esistono eventi politici in sé: la politica è ciò che agisce in vista di una rideterminazione del panorama del visibile e del dicibile, e ciò che sovverte la presentazione ordinata di ciò che si può o si deve vedere e pensare:

La première question politique est de savoir quels objets et quels sujets sont concernés par ces institutions et ces lois, quelles formes de relations définissent proprement une communauté politique, quels objets ces relations concernent, quels sujets sont aptes à désigner l'activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets communs. Elle rompt l'évidence sensible de l'ordre naturel qui destine les individus et les groupes au commandement ou à l'obéissance, à la vie publique ou à la vie privée, en les assignant d'abord à tel type d'espace ou de temps, à telle manière d'être, de voir, et de dire. Cette logique des corps à leur place dans une distribution du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit, est ce que j'ai proposé d'appeler du terme de police. La politique est la pratique qui rompt cet ordre de la police qui anticipe les relations de pouvoir dans l'évidence même des données sensibles.

²⁹⁷ Cfr. ad esempio la nona delle *Dieci tesi sulla politica*: “Nella misura in cui il carattere proprio della filosofia politica consiste nel fondare l'agire politico in un modo di essere specifico, la filosofia politica cancella sistematicamente il litigio costitutivo della politica [...]nel momento stesso in cui descrive il mondo della politica. La sua efficacia si perpetua anche nelle descrizioni non filosofiche o anti-filosofiche di questo mondo”, Jacques Rancière, *Ai bordi del politico*, tr. it. di Andrea Inzerillo, Cronopio, Napoli 2011, in corso di stampa.

Elle le fait par l'invention d'une instance d'énonciation collective qui redessine l'espace des choses communes. [...] La politique commence quand il y a rupture dans la distribution des espaces et des compétences – et incompétences. Elle commence quand des êtres destinés à demeurer dans l'espace invisible du travail qui ne laisse pas le temps de faire autre chose prennent ce temps qu'ils n'ont pas pour s'affirmer copartageants d'un monde commun, pour y faire voir ce qui ne se voyait pas, ou entendre comme de la parole discutant sur le commun ce qui n'était entendu que comme le bruit des corps²⁹⁸.

Si possono istituire allora delle corrispondenze – non rigide – tra una serie di termini utilizzati da Rancière in testi diversi, come quelle tra abbruttimento-consenso-polizia e emancipazione-disaccordo-politica. La lotta per l'emancipazione non è una lotta contro un determinato stato di cose ma una pratica sempre singolare che sovverte una certa forma in cui le cose si presentano. Allo stesso modo esiste una corrispondenza tra altri termini che rappresentano i soggetti propri della politica, nella misura in cui ne incarnano le ragioni e le danno vita: emancipato-povero-proletario-popolo sono sinonimi, dice Rancière, in quanto nomi vuoti che funzionano come forme di soggettivazione politica. La politica, a sua volta, non è nulla di diverso dalla democrazia, perché l'istituzione della democrazia, cioè del potere del popolo, significa sancire l'uguaglianza di ciascuno con chiunque e l'assenza di titoli come titolo necessario per governare:

La democrazia non è un tipo di costruzione, né una forma di società.

Il potere del popolo non è quello della popolazione riunita, della sua

²⁹⁸ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* cit., pp. 66-67.

maggioranza o delle classi operaie. È semplicemente il potere di coloro che non hanno più titoli per governare che per essere governati. [...] La politica, infatti, esiste solo se c'è un requisito supplementare rispetto a quelli che funzionano solitamente nelle relazioni sociali. Lo scandalo della democrazia, e del sorteggio che ne costituisce l'essenza, sta nel rivelare che il suo requisito non può essere che l'assenza di requisiti e che il governo delle società può fondarsi in ultima analisi solo sulla propria contingenza²⁹⁹.

È il motivo per cui la democrazia ha sempre attirato, da Platone in poi, così tanti odî. Contro l'affermazione antidemocratica così diffusa nel mondo contemporaneo, e che spesso nasconde una volontà di controllo fortemente poliziesco, Rancière sottolinea lo scandalo della democrazia come nome stesso della politica, il nome che rifiuta ogni divisione gerarchica della società in funzione di presunte capacità e attitudini sulla base delle quali ripartire posti e competenze. L'affermazione democratica ribadisce il principio jacobinista: tutte le intelligenze sono uguali, e dunque nessuna naturalità può fondare l'esclusione di principio di qualcuno dalla vita comune. La democrazia si oppone dunque alla partizione poliziesca del sensibile, alla società consensuale che domina la visione odierna del mondo. La riduzione del governo a semplice gestione, l'allontanamento di ogni forma di politica di cui viene asserita

²⁹⁹ Jacques Rancière, *L'odio della democrazia*, tr. it. di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli 2007, pp. 57-58; cfr. anche Id., *Il disaccordo* cit., pp. 112-113: "La democrazia è [...] una maniera d'essere del politico. La democrazia non è il regime parlamentare o lo Stato di diritto. Non è nemmeno una particolare disposizione del sociale, il regno dell'individualismo o quello delle masse. La democrazia, in generale, è il modo di soggettivazione della politica, se per politica intendiamo altro rispetto all'organizzazione dei corpi in comunità e alla gestione di posti, poteri e funzioni. Più precisamente, democrazia è il nome di una singolare interruzione di quell'ordine della distribuzione dei corpi in comunità che abbiamo proposto di concettualizzare con il termine allargato di polizia. È il nome di quel qualcosa che viene a interrompere il buon funzionamento di quell'ordine tramite un singolare dispositivo di soggettivazione".

l'inutilità fa affermare a Rancière che questi sono *tempi del consenso*, tempi in cui si fa in modo che ognuno stia al suo posto, a svolgere l'occupazione che gli è destinata, secondo formule già decise da altri. Il consenso è ciò che definisce un'unica forma di decodifica delle situazioni presenti, una concordanza fra presentazione e interpretazione dei dati sensibili, ed è pertanto l'opposto della politica³⁰⁰.

Le consensus n'est pas la paix. Il est une carte des opérations de guerre, une topographie du visible, du pensable et du possible où loger guerre et paix.

Ce que consensus veut dire en effet, ce n'est pas l'accord des gens entre eux, mais l'accord du sens avec le sens : l'accord entre un régime sensible de présentation des choses et un mode d'interprétation de leur sens. Le consensus qui nous gouverne est une machine de pouvoir autant qu'il est une machine de vision³⁰¹.

Il consenso è quella configurazione del sensibile in cui ogni conflitto è di principio impossibile, perché le parti sono già assegnate e non esiste la possibilità di uno scarto, dell'apparizione di qualcosa di nuovo. È il panottismo che annulla la possibilità stessa della politica, cioè dell'apparizione del dissenso³⁰². Il dissenso, all'opposto, è dunque ciò che caratterizza la politica ma anche l'arte nella misura in cui entrambe si oppongono alle affermazioni di

³⁰⁰ Consenso e democrazia sono pertanto due sistemi che non possono coesistere; cfr. Jacques Rancière, *Il disaccordo* cit., cap. V.

³⁰¹ Jacques Rancière, *Chroniques des temps consensuels* cit., p. 8. Cfr. anche Id., *Le spectateur émancipé*, p. 75: "Le consensus signifie l'accord entre sens et sens, c'est-à-dire entre un mode de présentation sensible et un régime d'interprétation de ses données. Il signifie que, quelles que soient nos divergences d'idées et d'aspirations, nous percevons les mêmes choses et nous leur donnons la même significaton". E cioè che non c'è possibilità di scarto tra due significati opposti che comporterebbero una diversa organizzazione del reale.

³⁰² Cfr. Jacques Rancière, *Il disaccordo* cit., pp. 115-116.

onnivisibilità dei tempi del consenso. Rancière definisce il dissenso come conflitto tra più regimi di sensorialità; in un'accezione più marcatamente politica, il dissenso diventa il disaccordo, come conflitto tra diversi regimi di visibilità e leggibilità che determinano diverse partizioni del sensibile. Il dissenso afferma che c'è un altro mondo dentro quello che la polizia presenta come unico mondo concepibile³⁰³. È tra il dissenso e il disaccordo che arte e politica si legano inscindibilmente come possibilità di variazione delle regole del gioco:

Art et politique tiennent l'un à l'autre comme formes de dissensus, opérations de reconfiguration de l'expérience commune du sensible. Il y a une esthétique de la politique au sens où les actes de subjectivation politique redéfinissent ce qui est visible, ce qu'on peut en dire et quels sujets sont capables de le faire. Il y a une politique de l'esthétique au sens où les formes nouvelles de circulation de la parole, d'exposition du visible et de production des affects déterminent des capacités nouvelles, en rupture avec l'ancienne configuration du possible. Il y a ainsi une politique de l'art qui précède les politiques des artistes, une politique de l'art comme découpage singulier des objets de l'expérience commune, qui opère par elle-même³⁰⁴.

Rottura di un'unica visibilità ammessa, il dissenso significa l'apertura degli orizzonti di ciò che è non solo visibile ma anche pensabile. Il disaccordo politico non riguarda infatti il conflitto tra opinioni diverse, ma l'instaurazione

³⁰³ Cfr. a questo proposito Pottava *Tesi sulla politica*: "Il lavoro essenziale della politica consiste nella configurazione del proprio spazio. Essa fa vedere il mondo dei suoi soggetti e delle sue operazioni. L'essenza della politica è la manifestazione del dissenso, come presenza di due mondi in uno solo", Jacques Rancière, *Ai bordi del politico* cit., in corso di stampa.

³⁰⁴ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* cit., pp. 70-71.

della possibilità stessa di un confronto tra posizioni che hanno diversi gradi di esistenza. L'affermazione del torto su cui si basa la politica del popolo consiste nel richiedere una forma di visibilità che prima, semplicemente, non esisteva; rivendicare per sé un *logos* laddove la loro voce è considerata semplicemente come rumore, per dirla con Aristotele. Insieme alla questione della soggettivazione collettiva, Rancière insiste molto sulla performatività dell'atto politico e della presa di parola: affermare il torto, riappropriarsi di un *logos* che non era riconosciuto, dire “noi”, tutto questo passa per una fondamentale presa di parola³⁰⁵ che mette in crisi il contegno delle parti in cui si è soliti dividere il mondo comune e afferma l'esistenza di un *uno-in-più* che chiede di essere considerato e di poter essere ascoltato. La *mésentente* rancièriana non riguarda dunque un conflitto tra parti in causa ma una lotta affinché si riconosca, nel sensibile, l'esistenza stessa di parti che non venivano prese in considerazione perché non erano visibili né potevano essere dette; e cioè l'istituzione di un comune che permetta di confrontare le parti su uno stesso piano. Da questo punto di vista la traduzione italiana di *mésentente* con “disaccordo” può trarre in inganno, mentre sarebbe più opportuno considerarla come una forma di mancanza di possibilità di intesa, come una *disintesa*³⁰⁶ causata dal diverso peso confidato agli attori in causa. La questione, più che con il dato, ha infatti a che fare con ciò che si può dare, con le

³⁰⁵ “L'uomo è innanzitutto un essere di parola: è fondamentalmente come essere parlante che si scopre uguale a ogni altro uomo. [...] L'uomo democratico è un essere di parola, e cioè un essere poetico, capace di accettare una distanza tra le parole e le cose che non è delusione o inganno ma umanità, capace di assumere l'irrealtà della rappresentazione”, Jacques Rancière, *Ai bordi del politico* cit., in corso di stampa.

³⁰⁶ Cfr. Filippo Del Lucchese, *La potenza aritmetica dell'uguaglianza*, “il manifesto”, 4 Aprile 2007.

condizioni stesse di possibilità di qualcosa: in breve, con ciò che Foucault ha definito attraverso il concetto di *a priori storico*. L'affermazione di uguaglianza e la rivendicazione del *logos* da parte dei plebei sull'Aventino, raccontata da Tito Livio e ripresa da Ballanche nel XIX secolo, significa dunque la sovversione del sensibile dato e la costruzione di un nuovo scenario del pensabile. I plebei romani rivendicano un riconoscimento che i patrizi si rifiutavano di dar loro per il semplice fatto che costoro, non avendo nome, non avevano neanche la possibilità di istituire un confronto dal momento che il confronto o anche il conflitto si dà tra parti riconosciute, mentre i plebei, non facendo parte della città, non erano considerati come esseri capaci di argomentare le proprie ragioni.

Di fronte a ciò, cosa fanno i plebei riuniti sull'Aventino? [...] Fanno ciò che per quelli sarebbe stato impensabile: istituiscono un altro ordine, un'altra divisione del sensibile, autorappresentandosi [...] come esseri parlanti che condividono le stesse proprietà di coloro che glielo negano. Così facendo, eseguono una serie di atti di parola che mimano quelli dei patrizi: pronunciano imprecazioni e apoteosi; delegano uno tra di loro ad andare a consultare i *loro* oracoli; eleggono dei rappresentanti, rinominandoli. In breve, si comportano come esseri dotati di nome. Si scoprono, nella modalità della trasgressione, come esseri parlanti, dotati di una parola che non esprime semplicemente il bisogno, la sofferenza e il furore, ma manifesta anche intelligenza³⁰⁷.

I plebei romani affermano la propria uguaglianza con i patrizi e mostrano in questo modo la possibilità di una diversa partizione del sensibile, prendono la

³⁰⁷ Jacques Rancière, *Il disaccordo* cit., p. 44.

parola per esigere di essere presi in considerazione, diventano un soggetto, riconoscibile, dotato di nome e di logos. Da mortali, scrive Ballanche, diventano uomini. Questo atto collettivo istituisce le condizioni per un confronto tra le parti: l'atto dei plebei *crea* le parti stesse in causa, le afferma contro ogni supposizione contraria e istituisce in questo modo un sensibile comune, che prima non esisteva.

La politica è in primo luogo il conflitto intorno all'esistenza di una scena comune, sull'esistenza e sulla qualità di coloro che sono presenti su questa scena. Bisogna in primo luogo stabilire che la scena esiste a uso di un interlocutore che non è in grado di vederla, e che non ha ragioni di vederla, *poiché* essa non esiste. Le parti non preesistono al conflitto che nominano e nel quale si fanno contare in quanto parti. [...] Vi è politica perché coloro che non hanno diritto di essere contati come esseri parlanti si fanno comunque contare, e istituiscono una comunità mettendo in comune il torto, lo scontro stesso, la contraddizione tra due mondi costretti a dividerne uno solo: il mondo in cui sono e quello in cui non possono essere, il mondo in cui sussiste qualcosa tra loro e coloro che non li riconoscono affatto come esseri parlanti e suscettibili di essere contati, e il mondo in cui non c'è nulla³⁰⁸.

Si possono porre una serie di domande a questa concezione della politica, circa le possibilità e il senso di un simile modello. Ci si potrebbe chiedere, ad esempio, se si tratti di una politica rivoluzionaria o di una forma di lotta per il riconoscimento. Se nell'idea dell'uguaglianza delle intelligenze di Jacotot si può vedere infatti una forma di sottrazione ai metodi di trasmissione ordinaria del

³⁰⁸ Jacques Rancière, *Il disaccordo* cit., p. 46.

sapere, si potrebbe anche vedere nello stesso fatto semplicemente l'apprendimento della lingua dello sfruttamento, di quella stessa lingua che crea la distinzione delle intelligenze, che produce pedagogia abbruttita e così via. Prendiamo un altro esempio per provare a discutere di questo problema. Nello *Spectateur émancipé*, Rancière riprende un aneddoto tratto da un libro di Gabriel Gauny che racconta di come nel 1848 un giornale operaio francese descrivesse, in un testo apparentemente “apolitico”, la giornata di un falegname al lavoro. Nella descrizione si assiste, a un certo momento, a un fatto apparentemente privo di conseguenze: l'operaio smette per un attimo di lavorare e guarda fuori dalla finestra:

« Se croyant chez lui, tant qu'il n'a pas achevé la pièce qu'il parquète, il en aime l'ordonnance ; si la fenêtre s'ouvre sur un jardin ou domine un horizon pittoresque, un instant il arrête ses bras et plane en idée vers la spacieuse perspective pour en jouir mieux que les possesseurs des habitations voisines ».

Ce regard qui se sépare des bras et fend l'espace de leur activité soumise pour y insérer l'espace d'une libre inactivité définit bien un dissensus, le heurt de deux régimes de sensorialité. [...] S'emparer de la perspective, c'est déjà définir sa présence dans un espace autre que celui du « travail qui n'attend pas ». C'est rompre le partage entre ceux qui sont soumis à la nécessité du travail des bras et ceux qui disposent de la liberté du regard³⁰⁹.

Questo aneddoto testimonia di un'opposizione nei confronti dell'organizzazione prestabilita di ciò che è proprio dovere compiere o non

³⁰⁹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* cit., p. 68. Il testo di Gauny si chiama *Le Philosophe plébéien*, Presses universitaires de Vincennes, Paris 1985.

compiere, e l'atto che scardina questa partizione del sensibile passa per un semplice mettersi a contemplare un paesaggio piuttosto che lavorare; si crea così un cortocircuito tra funzioni e doveri che richiama direttamente il terzo libro della Repubblica, in cui Platone mostra come la politica non sia affare di tutti perché esiste una divisione (naturale) che fa sì che, ad esempio, gli artigiani ne siano esclusi perché non hanno il tempo materiale di pensare anche ad essa³¹⁰. Ecco allora che questi operai si prendono il tempo di pensare a qualcosa che non rientra nelle loro competenze e sconvolgono così la logica che li vorrebbe esclusivamente al lavoro³¹¹. L'azione di questi operai è politica perché consiste nel *farsi un corpo votato ad altro che alla dominazione*³¹².

Per Rancière, l'importanza di questo aneddoto risiede essenzialmente nella dimostrazione del fatto che si è capaci di fare qualcosa per cui non si era considerati, o meglio, dimostrando questo si può essere considerati come esistenti in un sensibile che non contemplava tra i suoi attori chi rivendica un torto e manifesta così la propria voce. Si potrebbe pensare tuttavia che questa visione non consista in altro che nell'accettare un sistema che assume

³¹⁰ In Platone c'è una corrispondenza tra *physis* e *nomos* e tra "il carattere degli individui e i costumi della collettività", Jacques Rancière, *Il disaccordo* cit., p. 86.

³¹¹ "En se faisant spectateurs et visiteurs, ils bouleversaient le partage du sensible qui veut que ceux qui travaillent n'aient pas le temps de laisser traîner au hasard leurs pas et leurs regards et que les membres d'un corps collectif n'aient pas de temps à consacrer aux formes et insignes de l'individualité. C'est ce que signifie le mot d'émancipation : le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d'un corps collectif", Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* cit., pp. 25-26.

³¹² Cfr. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* cit., p. 49: "Les travailleurs émancipés se formaient *hic et nunc* un autre corps et une autre « âme » de ce corps – le corps et l'âme de ceux qui ne sont adaptés à aucune occupation spécifique, qui mettent en œuvre les capacités de sentir et de parler, de penser et d'agir qui n'appartiennent à aucune classe particulière, qui appartiennent à n'importe qui".

l'inevitabilità delle esclusioni, e lotta semplicemente per ottenere un riconoscimento piuttosto che occuparsi di sovvertirne radicalmente le condizioni. Certo, l'apparizione della parte dei senza-parte nello scenario del sensibile ne modifica le caratteristiche, ma ciò significa forse che lo modifica profondamente? O che diventa un più uno in un sistema che rimane comunque poliziesco? Da una parte, è come se Rancière ci dicesse: questo è il massimo che possiamo fare. Ma bisogna considerare però come questo massimo sia già molto, nella misura in cui modifica radicalmente le condizioni di vita di tante e tanti donne e uomini. Si può dire per questo che il suo pensiero non è rivoluzionario ma che la politica di Rancière è in qualche modo una politica della mediazione, che più che rifiutare l'idea di rivoluzione prova a ritagliare spazi di cambiamento in ogni situazione, anche quotidiana, al fine di appropriarsi di un'idea di emancipazione che è essenzialmente rivoluzionaria. Si potrebbe parlare di *real politik*, giocando coi termini; si tratta di fatto di reintrodurre la politica in ogni aspetto della vita di tutti, in un mondo che tende invece a bandirne l'esistenza e a presentare i problemi che riguardano tutti come diagnosi da medici che solo gli esperti potrebbero curare, e che dunque non riguardano che loro. Sottrarre la politica alla sua identificazione con la polizia e alla sua riduzione al solo aspetto parlamentare/statale: questo è il senso dell'opera di Rancière. Mostrare come ciò che si intende ordinariamente con politica non è altro che un discorso volto a eliminare la politica dalla vita degli uomini, in vista dell'instaurazione di una società moribonda. È questo che si cela dietro una serie di presunte miglorie di ambiti

diversi; per riprendere un esempio che riguarda direttamente chi dentro l'Università vive e lavora, e mostrare in questo modo tutta la pregnanza del pensiero di Rancière su questioni che ci concernono personalmente, sembra che uno dei pochi risultati efficaci delle riforme che si sono susseguite nei paesi europei negli anni successivi al '68 abbia funzionato come un perfetto e graduale disinnescamento della carica sovversiva di luoghi di libera circolazione del sapere come erano le università pubbliche. Dietro il progetto dell'uniformità internazionale, della riduzione degli sprechi economici e umani, della razionalizzazione degli esami, dei corsi e quant'altro al fine di ridurre il numero (ad esempio) di studenti fuori corso, ciò che si è ottenuto è stato – di fatto – una progressiva riduzione della partecipazione pubblica alla vita universitaria, inquadrando studenti e docenti ciascuno nel suo ruolo di macchina-per-fare-punti. Da questo punto di vista, il progetto poliziesco per nulla celato dietro queste operazioni rappresenta il più grande successo delle macchine di governo da decenni a questa parte.

Ciò significa da un lato che la politica non è mai qualcosa di dato ma che l'atto politico deve creare le sue condizioni e rifondarsi in ogni situazione. Ma forse vuol dire anche che non è possibile una sovversione radicale che sia in grado di cambiare le condizioni generali di vita del mondo. Ciò non significa necessariamente che la politica rancièriana sia una politica del compromesso, ma senza dubbio essa configura in maniera fortemente diversa le possibilità reali della politica, confidando i cambiamenti a luoghi precisi e momenti ben

identificabili (da cui poi possono beninteso dipendere trasformazioni più ampie) che a un'idea più ampia di politica che si possa definire *tout court* rivoluzionaria. Rancière ci invita esplicitamente a considerare l'effettivo apporto di una appropriazione come quella effettuata dagli operai, mettendoci in guardia da ogni interpretazione semplicistica del fatto:

Que se passe-t-il quand la classe qui est dépossédée également des moyens de la production intellectuelle s'efforce de prendre la parole pour s'identifier ? Face aux réponses toutes prêtes qui invoquent soit la nécessaire subordination première des opprimés à l'idéologie dominante, soit l'opposition d'un langage prolétarien à un langage bourgeois, on a voulu apporter des matériaux à une réflexion sur ce que la parole veut dire quand elle passe du côté de ceux qui n'ont pas ou ne servent pas le pouvoir³¹³.

Queste considerazioni ci sembrano rilevanti per valutare appieno la carica sovversiva del pensiero di Rancière, e vanno lette in relazione a quanto abbiamo affermato della politica deleuziana, e del suo dionisismo estetico e politico. La sovversione di un *partage du sensible* non può che ricostituirne un altro, che a sua volta dovrà poter essere nuovamente sovvertito e così via³¹⁴. Tale sovversione, come abbiamo visto, non ha solo bisogno di ricostruire un altro ordine ma anche di passare attraverso forme di soggettivazione collettiva,

³¹³ Jacques Rancière, Alain Faure (a cura di), *La parole ouvrière. 1830-1851*, La Fabrique, Paris 2007, p. 16.

³¹⁴ La sovversione della partizione del sensibile non è dunque un atto politico se non ne ricostituisce un'altra. Cfr. Jacques Rancière, *Il disaccordo* cit., p. 33, dove Rancière scrive che la politica non è né l'ordine del dominio ma neanche il disordine della rivolta.

che non significa *gruppi* (sociali, religiosi e così via) ben identificati³¹⁵, ma forme che si riconoscano come tali ad esempio dandosi un nome. Così Auguste Blanqui risponde al giudice che gli chiede la professione di essere un *proletario*³¹⁶; allo stesso modo i manifestanti del maggio francese sfilano al grido di *siamo tutti ebrei tedeschi*³¹⁷. Sono tutte forme di soggettivazione politica che passano per una disidentificazione rispetto alle logiche poliziesche, e che si ricostituiscono sotto forma di un soggetto nuovo che prima di allora non era riconosciuto come tale.

Sono ancora fortemente legato all'idea che un soggetto politico sia un collettivo che incarna la parte dei senza parte, che incarna ciò che è esteriore, ciò che non è contato all'interno della distribuzione poliziesca dei posti e delle identità. Rimango fedele all'idea che una forma di soggettivazione politica sia una forma di universalizzazione, che mette in opera la capacità universale di quelli che non hanno capacità particolari, se si vuole la capacità di chiunque; dunque rimango convinto che sia quello il modello di azione politica in quanto soggettivazione collettiva³¹⁸.

La soggettivazione collettiva è quella di un popolo che dice *noi* e lotta in questo modo per avere voce in un contesto in cui non gli si attribuisce che la capacità di emettere suoni che manifestano semplicemente la sensazione del

³¹⁵ “Ogni soggettivazione è una disidentificazione, lo sradicamento nei confronti della naturalità di una posizione, l'apertura di uno spazio soggettivo in cui chiunque può contarsi in quanto rappresentante dello spazio di un calcolo di coloro che non sono contati, di una messa in relazione di una parte e di un'assenza di parte”, Jacques Rancière, *Il disaccordo* cit., p. 55.

³¹⁶ Cfr. Jacques Rancière, *Il disaccordo* cit., pp. 56-57.

³¹⁷ Cfr. Jacques Rancière, *Il disaccordo* cit., p. 136.

³¹⁸ Jacques Rancière, *Le ragioni del disaccordo* cit., pp. 20-21.

piacere o del dolore³¹⁹. La soggettivazione è un'operazione politica, perché presuppone il disfacimento di una presunta naturalità e l'appropriazione di un nome che non è supposto appartenerci. Alla soggettivazione politica si oppone specificamente l'identificazione poliziesca. La questione è la stessa che abbiamo visto a proposito, nell'arte in generale, del rapporto tra realtà e costruzione: una partizione del sensibile non è mai un dato, ma il frutto di una certa lettura che si dà di questo dato. La soggettivazione politica consiste nel far apparire il reale in maniera diversa da come si era soliti pensarlo. È attorno alla questione dello spazio, che abbiamo già visto essere centrale negli scritti sul cinema, che si gioca allora il rapporto tra estetica e politica. Il concetto di *partage du sensible* indica precisamente come sia affare di dislocazioni spaziali il fulcro di ogni pratica realmente emancipatrice, ma anche di come sia negli stessi termini che l'arte può ridefinire la concezione stessa del reale. Il sensibile è lo scenario di un dominio, ma è anche *il dominio stesso*³²⁰, ed è dunque intorno ad esso che si gioca ogni questione che riguarda la politica e la democrazia.

Che relazione esiste allora tra le pratiche di soggettivazione politica e le potenze libere dell'arte, tra le forme di costituzione di un popolo e le forme estetiche che caratterizzano le opere d'arte? Se la politica deve necessariamente passare attraverso forme di soggettivazione, la metapolitica dell'arte ne può prescindere e disfare i soggetti senza la necessità di ricostituirne altri; è proprio

³¹⁹ “Un sujet politique est un « opérateur » d'universalité qui inscrit l'égalité dans la configuration présente”, Christian Ruby, *L'interruption* cit., p. 98.

³²⁰ Cfr. Jacques Rancière, *Il disaccordo* cit., p. 43.

a partire da questa teoria che Rancière può prendere le distanze, ad esempio, dalla concezione sartriana della relazione tra politica e arte³²¹.

Les formes de l'expérience esthétique et le modes de la fiction créent ainsi un paysage inédit du visible [...] [mais] ils ne le font pas à la manière spécifique de l'activité politique qui crée des nous, des formes d'énonciation collective. [...] Si la politique proprement dite consiste dans la production de sujets qui donnent voix aux anonymes, la politique propre à l'art dans le régime esthétique consiste dans l'élaboration du

³²¹ Cfr. Jacques Rancière, *Le ragioni del disaccordo* cit., pp. 14-15: "Ogni forma artistica, costantemente, opera delle riconfigurazioni del senso comune, che non sono le riconfigurazioni messe in atto dalle forme di soggettivazione collettiva, politica in senso proprio. Si pensi per esempio al lavoro di riconfigurazione del mondo comune realizzato dalle forme moderne del romanzo: si tratta, in questo caso, di rompere tutte le forme consensuali di partizione del sensibile e allo stesso tempo di creare delle forme di senso comune che vanno nella direzione di una spersonalizzazione generale, di una distruzione di ogni sorta di soggettività che potrebbe costituire un "noi", un "noi" che si mostrerebbe in quanto tale. Questo fa sì che in tutta la creazione romanzesca, da metà Ottocento a metà Novecento, cioè nella grande epoca del romanzo, si abbia costantemente come una specie di parallelo tra le forme della soggettivazione politica collettiva e le forme di distruzione del senso comune che allo stesso tempo sono come una negazione di ogni forma di riconfigurazione possibile di un "io" o di un "noi". [...] Ogni creazione artistica è politica nella misura in cui agisce sulla costruzione del senso comune, ma anche contemporaneamente nella misura in cui costruisce forme di senso comune che si trovano in dissenso o disaccordo con altri tentativi di costruzione di un senso comune, come quello di un soggetto politico che propone un mondo possibile. Non bisogna dunque avere una visione rigida della partizione tra consenso e dissenso. Ciò che caratterizza una forma di dissenso politico è sempre, nello stesso tempo, una maniera di costruire qualcosa come un mondo possibile, condivisibile. Una creazione artistica non si pone la questione di costituire un mondo possibile che sia condivisibile sotto forma di una dichiarazione collettiva o di un progetto collettivo: una creazione artistica in un certo senso è una forma di distruzione, di dissoluzione, di riconfigurazione degli elementi sensibili di un mondo. In altri termini, l'opera d'arte non è tenuta a soddisfare le esigenze che appartengono alla politica propriamente detta. L'esigenza politica è sempre quella di proporre una forma di consenso, perché a partire dal momento in cui si definisce un "noi" politico, anche in quanto insieme collettivo dissensuale, definiamo qualcosa come la possibilità di un consenso, condiviso da individualità che costituiscono una soggettività collettiva. Un mondo romanzesco costituisce qualcosa come un'idea di mondo che può essere condivisa da una molteplicità di individui, che può indirizzarsi a una molteplicità di individui, ma che non costituisce un soggetto collettivo. Credo che consista in questo ad esempio l'*impasse* sartriana nella problematica dell'impegno, di "che cos'è la letteratura" e così via: il pensare che la letteratura costituisca un "noi". No, la letteratura non costituisce un "noi", non costituisce nessun tipo di soggetto collettivo possibile. La letteratura ridistribuisce l'esperienza in maniera singolare e costituisce un di tessuto di mondo comune, nel quale si possono trovare gli elementi di riconfigurazione di qualcosa che in effetti assomiglia a un soggetto collettivo, ma che in realtà non costituisce quella libertà collettiva che Sartre pretendeva in *Che cos'è la letteratura?*".

monde sensible de l'anonyme, des modes du cela et du je, d'où émergent les mondes propres des nous politiques³²².

Può essere interessante riprendere la questione a partire da Deleuze e dalla sua analisi del rapporto tra arte e popolo sviluppata con Guattari in relazione agli scritti di Kafka, poi ripresa autonomamente, a partire dal cinema, nell'*Immagine-tempo*. È Kafka a parlare direttamente di un nesso forte tra la letteratura e il popolo, e Deleuze e Guattari ne proseguono la riflessione su un piano prettamente filosofico: “*la letteratura è affare del popolo*”³²³; ed è affare del popolo precisamente perché il popolo non ha la possibilità di agire come un soggetto collettivo, e dunque rimangono per esso solo delle affermazioni che non sono riconducibili ad un soggetto, e che Deleuze e Guattari definiscono *concatenamenti collettivi di enunciazione*. La potenza dell'arte risiede dunque nel fatto di stare *per* il popolo, e cioè non al suo posto ma di parlare *per* esso, in suo vantaggio. Per quale motivo l'arte deve parlare in vantaggio del popolo? Cos'è il popolo? Potremmo dire, con Rancière, che il popolo è la parte dei senza-parte, e che dunque non è una classe o un segmento della popolazione ben definito; ma Deleuze dice in realtà qualcosa di diverso: il popolo è ciò che l'arte è in grado di costituire nella sua stessa assenza, perché *il popolo manca*. Il popolo manca, e va costruito: ed è questo che fa l'arte.

³²² Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* cit., pp. 72-73.

³²³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, tr. it. a cura di Alessandro Serra, Quodlibet, Macerata 1996, p. 31.

Nel cinema moderno, i più grandi cineasti politici dell'occidente sono forse Resnais e gli Straub. Ma, stranamente, non per la presenza del popolo, al contrario perché sanno mostrare come il popolo sia ciò che manca, ciò che non c'è. [...] È la prima grande differenza tra cinema classico e moderno. Perché nel cinema classico il popolo c'è, anche oppresso, ingannato, assoggettato, anche cieco o inconsapevole. Nel cinema americano, nel cinema sovietico, il popolo è già presente, reale prima d'essere attuale, ideale senza essere astratto. Donde l'idea che il cinema come arte delle masse possa essere per eccellenza l'arte rivoluzionaria, o democratica, che fa delle masse un vero e proprio soggetto. [...] Se esistesse un cinema politico moderno, si fonderebbe su questa base: il popolo non esiste più, o non ancora... *il popolo manca*³²⁴.

Il popolo c'era e si è venuto a disgregare, e la disgregazione del popolo, al cinema (contrariamente a quanto avviene in Kafka in cui il discorso riguarda la partizione tra letteratura minore e letteratura maggiore), è dovuta alle stesse ragioni per cui si passa dal cinema classico al cinema moderno: disillusione nei confronti di un modello di emancipazione collettiva, crisi dei grandi modelli politici in seguito alla seconda guerra mondiale e così via. La questione delle masse al cinema appartiene ancora a una concezione "classica" del cinema (e della politica)³²⁵. Il popolo manca, e il cinema politico deve riflettere oggi su questa mancanza e occuparsi di ricostruirne uno proprio attraverso di essa, e cioè marcando la differenza con quel cinema che sul popolo si basava giocando invece sulla sua assenza (che è pur sempre la costruzione di un'identità di popolo).

³²⁴ Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo* cit., pp. 239-240.

³²⁵ Ma il *popolo* non sono le *masse*: cfr. Jacques Rancière, *Il disaccordo* cit., p. 97.

Questa constatazione di un popolo che manca non è una rinuncia al cinema politico, al contrario, è la nuova base su cui esso si fonda, allora, nel terzo mondo e nelle minoranze. L'arte, soprattutto l'arte cinematografica, deve partecipare a questo compito: non rivolgersi a un popolo presupposto, che c'è già, ma contribuire all'invenzione di un popolo³²⁶

L'invenzione del popolo non passa più allora per la coscienza di classe³²⁷. La critica a questo aspetto del modello marxista è comune a Deleuze e Rancière, che ne tratta più in generale rispetto alla questione dell'arte critica e al compito che essa si prefigge di risvegliare le coscienze; ma anche a proposito del concetto di *Verfremdung* in Brecht, nelle declinazioni che la teoria dello straniamento ha avuto rispetto all'evoluzione del rapporto tra arte e politica³²⁸. Da Brecht agli Straub il passo è breve: né si tratta di un passo casuale, dal momento che significa riprendere esattamente da coloro che per

³²⁶ Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo* cit., p. 241.

³²⁷ O meglio, il concetto di classe subisce un significativo slittamento: "L'istituzione della politica coincide con l'istituzione della lotta di classe. La lotta di classe [...] è la politica stessa [...]. Non bisogna del resto pensare che la politica esista perché alcuni gruppi sociali entrano in conflitto a causa delle loro divergenze di interessi. Il movimento che produce la politica è lo stesso che istituisce le classi come diverse le une dalle altre. Il proletariato non è una classe: è la dissoluzione di tutte le classi [...]. La politica è l'istituzione del conflitto tra classi che non sono veramente delle classi", Jacques Rancière, *Il disaccordo* cit., p. 39; e più avanti: "In senso politico, una classe è [...] un operatore del litigio, un nome per contare coloro che non lo sono, un modo di soggettivazione che va a sovrapporsi a ogni realtà dei gruppi sociali. Il *demos* ateniese o il proletariato, nelle file del quale si conta il «borghese» Blanqui, sono classi di questo tipo, ovvero potenze svalutative delle specie sociali, di quelle «classi» che portano il loro stesso nome", *ivi*, p. 100. Cfr. anche Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire* cit., p. 196: "Une identité de combattant social n'est ainsi l'expression d'aucune « culture » de quelque groupe ou sous-groupe. Elle est l'invention d'un nom pour la prise en charge de quelques actes de parole qui affirment ou récusent une configuration symbolique des rapports entre l'ordre du discours et l'ordre des états". Nella pagina successiva si parla della dichiarazione di un soggetto sociale come di un'eterologia

³²⁸ Cfr. a questo proposito i capp. 3 e 4 dello *Spectateur émancipé*, dal titolo *Les paradoxes de l'art politique e L'image intolérable*.

Deleuze erano i cineasti dell'assenza del popolo, per mostrare al contrario come il popolo sia presente nei loro film e come l'operazione che questi due cineasti *engagés* portano avanti sul rapporto tra parole e immagini al cinema passi precisamente per una valorizzazione di ciò che esso rappresenta. Che ne è dunque del popolo nel cinema degli Straub? Il loro cinema mette in scena una tensione fondamentale, quella che caratterizza la politica come scarto tra destinazioni imposte e riappropriazioni indesiderate, visibili innanzitutto nel rapporto che si viene a creare tra la presenza di attori non professionisti e l'immediatezza del rapporto con i testi che recitano (il cui contenuto li riguarda direttamente, come attori prima ancora che come personaggi, essendo spesso costoro operai o contadini toscani³²⁹); il *farsi corpo* delle parole che, attraverso Pavese, Brecht o Vittorini parla direttamente tramite i personaggi che le incarnano ai personaggi stessi e a tutti gli altri costituiscono secondo Rancière la politica propria dei film degli Straub³³⁰. La discrasia tra umiltà dei corpi che parlano, elevatezza del linguaggio in cui si esprimono e tonalità fuori

³²⁹ “Les Straubs semblent penser qu'on ne peut rien faire ou presque avec des acteurs. Et cela avant tout parce qu'ils prônent un certain type de rapport au texte et que les acteurs ne sont pas nécessairement faits pour dire ou pour lire des textes. Les acteurs sont faits pour interpréter des personnages, ce que les Straubs ne veulent pas. Ils veulent des gens qui disent et lisent des textes. C'est-à-dire qu'ils recherchent un rapport très matériel avec le texte lui-même. Ce qui les intéresse, c'est de travailler avec des acteurs qui non seulement ne sont pas professionnels, mais qui sont aussi extérieurs au monde de l'université et de la culture”, Jacques Rancière, *De la nuée à la résistance. Ouvriers, paysans*, in Philippe Lafosse, *L'étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub. Comédie policière avec Danièle Huillet, Jean-Marie Straub et le public*, Ombres/À Propos, Toulouse/Ivry-sur-Seine 2007, p. 157.

³³⁰ “Les Straubs rejettent tout ce qui est de l'ordre de la médiation, ce qui passe par une histoire, des personnages... Traditionnellement, un film politique est un film où on est conduit à porter des jugements politiques à travers des histoires, des situations, des réactions de personnages à des événements. Or, il n'y a jamais rien de tel chez eux. Pour eux, tout doit être donné dans le rapport des corps à ces textes qui parlent du commun. Aussi excluent-ils toute forme de représentation, représentation au sens d'un rapport entre quelque chose qui serait là, donné, et autre chose qui serait ailleurs, absent, et représenté par ce qui est là”, *ivi*, p. 140.

dall'ordinario che assumono nel recitare i testi (ad esempio quelli di *Conversazione in Sicilia*) danno vita a una poesia che non è quella popolare ma quella colta che secondo una logica da cliché (ovvero una partizione poliziesca del sensibile) non dovrebbe appartenere loro; l'operazione degli Straub consiste invece proprio in questo modo nel mantenere viva questa tensione tra elementi apparentemente distanti, trasformando quasi dei testi di prosa in poesia (tramite la cadenza che assumono nella recitazione degli attori) e così facendo nel sottrarre il popolo alla destinazione che secondo le regolamentazioni sociali dovrebbe competergli, esaltandone in questo modo la bellezza e la grazia³³¹. Ciò significa rifiutare l'opposizione stessa tra popolare e colto e mostrare, come scrive Rancière, *blocchi d'intensità sensibili* che affermano il comunismo attraverso un'equivalenza tra registri e situazioni diverse. Mostrare la bellezza e la grazia di luoghi deputati alla sporcizia e al degrado è anche l'obiettivo dei film di Pedro Costa, cineasta portoghese (autore tra l'altro di un film sugli Straub) che in quasi tutti i suoi film si preoccupa precisamente di restituire tutta la bellezza presente negli ambienti che Pasolini avrebbe definito sottoproletari (e il cinema di Pasolini ha evidentemente molto a che fare con tutto questo):

Al cuore dell'opera di Pedro Costa c'è la soppressione di ogni forma di pittoresco popolare. I personaggi dei suoi film non costituiscono una piccola famiglia colorita e calorosa nella quale si ha voglia di riconoscersi,

³³¹ “Au fur et à mesure que cette parole se déploie [...] on passe du contenu dramatique – au sens de l'échange de l'argument et de la querelle – à une puissance lyrique commune de paroles qui affirment la communauté comme telle”, *ivi*, p. 144.

come nella tradizione populista francese. Quei personaggi ci vengono a disturbare e mettono il mondo in questione. Mi colpisce molto nel suo cinema anche il rifiuto del discutibile interdetto di “estetizzare” la miseria. Pedro Costa prova a far risaltare quanto di grande e di bello esiste in quelli che sono luoghi di destituzione, i colori del muro marcio di *No Quarto da Vanda* (2000) o le quattro bottiglie nell'alloggio di Ventura (*Juventude em marcha*, 2006), e a rendere loro questa ricchezza sensibile che è data a tutti. Ciò va di pari passo con un metodo, un certo modo di posizionare la macchina da presa o il microfono, che ha bisogno di un lungo tempo ogni volta che si trova a filmare. Non è una visita, è un soggiorno e un lavoro quotidiano [...] Il gesto politico consiste nel rifiuto di una partizione netta – la bellezza per i ricchi, il documentario per i poveri. Consiste nella scelta di partire dalla ricchezza sensibile presente nel mondo dei cosiddetti poveri e dalla loro capacità di riappropriarsi della propria storia, dirla e condividerla³³².

La pretesa estetizzazione della miseria è allora per Costa un modo per consentire agli uomini e alle donne che popolano i suoi film di tirarsi fuori dal ghetto non solo fisico in cui la società li ha relegati; la dimensione sospesa tra fiction e documentario fa parte di questa sovversione delle partizioni stabilite per mostrare un altro mondo nel mondo che si è soliti vedere. Ciò significa anche sottrarre la povertà e la miseria alla sociologia, per guardarla in faccia al di fuori delle categorie in cui è solitamente inserita: questa è la posta in gioco forse più importante dell'opera di Pedro Costa. Il che significa che un cinema come quello degli Straub, di Pasolini o di Costa non fa letteralmente altro che *costruire* una realtà alternativa a quella data, mostrando come anche questa non

³³² Jacques Rancière, *Spezzare le frontiere*, conversazione a cura di Jean-Marc Lalanne, tr. it. di Andrea Inzerillo, in “Filmcritica”, 604/2010, p. 191; e anche Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* cit., pp. 87-92.

sia altro che il frutto di una costruzione ben determinata, facendo così vedere la possibilità di sottrarsi al posto che ci è confidato, nel quale si è rinchiusi, nei ruoli che si presume spettino a qualcuno o a qualcosa. È questo che definisce le possibilità di un nuovo cinema politico, l'idea stessa di cosa possa essere oggi un cinema politico:

Un film politique aujourd'hui, cela veut peut-être aussi dire un film qui se fait à la place d'un autre, un film qui montre sa distance avec le mode de circulation des paroles, des sons, des images, des gestes et des affects au sein duquel il pense l'effet de ses formes³³³.

Le possibilità di una filosofia politica oggi risiedono forse, nello stesso modo, in un'analogia scissione da ciò che sono il discorso invalso, la chiacchiera, il cliché, il buon senso comune. Ma non è forse questa la stessa idea presente nella filosofia di Bergson e poi in quella di Deleuze, e non è forse, in generale, ciò che permette di dare un senso alla pratica stessa della filosofia? Non si tratta dunque di un altro modo di dire che il cinema, l'arte, l'estetica, la politica e tutti i fili che abbiamo provato a intrecciare in queste pagine servono a fondare un discorso filosofico che non si avvolga su se stesso, acquisti una forza soprattutto nei confronti di ciò che lo eccede e possa in questo modo avere un senso al di là di ogni schematizzazione disciplinare?

³³³ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* cit., p. 91.

Conclusioni

I lavori che decidono di focalizzare su più autori si espongono a diversi rischi: non soltanto quello, inveterato, di fare paragoni che potrebbero risultare arbitrari (visto che, per un verso o per un altro, tutto c'entra sempre con tutto, come diceva nelle sue lezioni all'Università di Pisa – e non in senso jacotista – Aldo Giorgio Gargani), ma anche quello di incappare in una costitutiva superficialità nel tentativo di tracciare un percorso che attraversi tali autori nella maniera più organica possibile, alla ricerca di un discorso che possa tenerli insieme in maniera originale e produttiva. Il vantaggio che potrebbe derivarne è dunque pari almeno al pericolo in cui si incorre. Il lavoro che abbiamo portato avanti in queste pagine si è posto due obiettivi fondamentali: quello di ricostruire la genesi di un percorso e quello di vedere il punto in cui ci troviamo all'interno di tale percorso. In breve: un'analisi dello stato della ricerca alla luce della sua storia. La divisione in due parti ha preteso di ricostruire dunque il panorama di riferimento della filosofia di Deleuze, già ampiamente noto agli specialisti ma che per noi era fondamentale ripercorrere al fine di costituirlo come modello di riferimento per la seconda parte, che si vorrebbe la più originale di questo lavoro, e che riguarda un tentativo di ricostituzione organica del pensiero filosofico di Jacques Rancière – forse il primo nel panorama degli studi italiano. Questa è dunque, in fin dei conti, una

tesi di storia della filosofia. Ma il taglio che abbiamo deciso di dare a questa storia della filosofia è particolare, perché essa ha preso ad oggetto fondamentale il pensiero del *cinema* all'interno delle opere di quattro autori fondamentali (Bergson, Sartre, Deleuze, Rancière). Si potrebbe dire dunque altresì che questa sia una tesi di estetica, per quanto la forma che ha assunto via via può lasciare qualche dubbio circa la validità di un suo inserimento all'interno di questa branca degli studi filosofici. Se nella prima parte ci siamo concentrati infatti su questioni di ordine più teoretico, mostrando come il pensiero del cinema non fosse altro che uno strumento (fondamentale) per discutere di questioni che con l'estetica avevano poco a che fare e che anzi gli scritti "estetici" degli autori di cui trattavamo aiutavano solo parzialmente a identificare, nella seconda parte abbiamo visto come il discorso prendesse una piega più marcatamente pratico-politica, e come la teoria delle immagini andasse letta pertanto all'interno di un paradigma di riferimento costituito semmai dalla filosofia politica *tout court*. Potrebbe risultarne una grande confusione.

Il nostro tentativo è stato quello di pensare le immagini del cinema all'interno di una prospettiva filosofica. Non di costituire, tramite gli autori analizzati, una filosofia dell'immagine: e non soltanto perché ne abbiamo viste in atto almeno quattro differenti, ma perché un'immagine non va mai da sola, perché le immagini sono sempre almeno due, e spesso ciò che è importante si costituisce nello spazio che si viene a creare *tra* due immagini, come Godard ha scritto, teorizzato e mostrato ripetutamente nel corso della sua opera.

Non allora una *filosofia delle immagini*, che è già più vicino a quello che ci interessa, ma lavorare *per* una filosofia delle immagini, e cioè pensare questo lavoro come un auspicio: per un discorso filosofico che superi l'imbarazzo che le immagini hanno sempre comportato nei suoi confronti e cominci a pensare con esse, attraverso di esse, in vista della costituzione di una filosofia che risulti tale da tutti i punti di vista. Tutto questo, tramite il cinema: perché il cinema ci è sembrato essere, nelle opere di questi filosofi, il punto di congiunzione di una serie di fili, snodo che permetteva di ripercorrerli e dipanarli senza mai perdere di vista il loro nucleo comune.

Ci possono essere tanti modi di considerare il rapporto tra cinema e filosofia, e ciò che risulta essere più in voga di questi tempi consiste nell'operare un accostamento tematico a fini ermeneutici, e cioè pensare le possibilità di questo rapporto nei termini di una costitutiva eterogenesi. La forma in cui va pensata questa eterogenesi non dev'essere però quella di una vicinanza estrinseca, bensì quella di un *incontro*, nei termini in cui Deleuze lo ha teorizzato. Tanto la pratica di Deleuze quanto quella di Rancière ci mostrano allora delle filosofie che non trattano *di* cinema né s'interessano *ad* esso, bensì *si fanno* cinema proprio in quanto filosofie. Si potrebbe dire così, dei due pensieri che abbiamo trattato nel corso di questo lavoro: ma ciò significherebbe da un certo punto di vista ignorare quel che nel merito esse hanno detto. Crediamo che per entrambe possa valere un discorso comune, che consiste nel fatto di superare le distinzioni tra discipline, generi, modi

secondo quello che Foucault ha definito un *ordine del discorso*. Le filosofie di Deleuze e Rancière non appartengono dunque a un settore specifico, né possono definirsi teoretiche, estetiche, pratiche: ciò che provano a fare è *filosofia*, ciò che abbiamo provato a mostrare precisamente intrecciando tutti questi fili per arrivare a parlare di due pensieri autorevoli, complessi e completi. Si può dire allora che essi *si fanno* cinema nel mostrare come la pratica del *montaggio*, che noi stessi abbiamo adottato nel corso di queste pagine – avvicinandoci talvolta persino eccessivamente al modello benjaminiano di collage di citazioni –, sia *la* pratica che il cinema e la filosofia condividono nel fare propriamente ciò che ciascuna fa nel proprio ambito.

Il principio che abbiamo tentato di tenere presente e di mostrare nel corso delle pagine precedenti può dunque riassumersi nella formula: *tout se tient*. Tutto si tiene non per un'operazione di ricostruzione particolarmente difficile, tutto si tiene perché appartengono a uno stesso discorso ininterrotto i tratti che creano gli aspetti diversi della filosofia di un autore. Ci siamo concentrati su due grandi filosofie, privilegiando da un lato il confronto con una tradizione, dall'altra percorrendo per la prima volta i tratti salienti dell'opera di un autore, in confronto costante con la prima parte. Si possono individuare diverse mancanze, evidentemente: com'è possibile che si parli del pensiero fenomenologico senza citare Merleau-Ponty? Dov'è finita, in una trattazione sulle immagini e in particolare sul cinema, la parte importante che a queste tematiche ha dedicato Jean-Luc Nancy? E tante altre questioni di questo tipo.

Come dare torto a queste critiche? Un lavoro perfetto avrebbe evidentemente tenuto conto anche di questi aspetti, e di altri, che qui neanche nominiamo. Ma ogni lavoro è necessariamente una selezione. La scelta di confrontarsi con Deleuze ha dunque privilegiato, all'interno del pensiero fenomenologico, un autore fondamentale (tentando di parlare, con Sartre, anche di Husserl); all'interno del panorama filosofico francese post-Deleuze, poi, si è scelto di non trattare di altri autori (Badiou, lo stesso Nancy) perché la filosofia di Jacques Rancière ci sembrava rappresentare un grande metro di paragone da affiancare a quella di Deleuze. Tutte le scelte sono evidentemente contestabili, ma rimane il fatto che esse sono anche perfettibili. Di certo non era nostro interesse in questa sede esaurire l'argomento (neanche in rapporto agli autori di cui abbiamo trattato), né tanto meno quello di proporre un elenco – non è a questo che servono le tesi, per quello ci sono le enciclopedie. Non ci resta che chiudere con l'auspicio che questo possa essere un punto di partenza per delle critiche che, oltre lo spazio ristretto di questo lavoro, possano apportare qualcosa di significativo all'analisi della storia del pensiero contemporaneo.

Bibliografia

- AGAMBEN G., *L'immanenza assoluta*, in «aut aut», 276/1996.
- ALLIEZ E. (a cura di), *Gilles Deleuze – Une vie philosophique*, Les empêcheurs de penser en rond, Le Plessis-Robinson 1998.
- ARISTOTELE, *Poetica*, tr. it. a cura di Guido Paduano, Laterza, Roma-Bari 1998.
- AUMONT J., *L'Œil interminable : cinéma et peinture*, Segquier, Toulouse 1989; tr. it. a cura di Daniela Orati, *L'occhio interminabile: cinema e pittura*, Marsilio, Venezia 1998.
- BADIOU A., *Abrégé de métapolitique*, Seuil, Paris 1998; tr. it. a cura di Marina Bruzzese, *Metapolitica*, Cronopio, Napoli 2001.
- _____, *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, Paris 1998; tr. it. a cura di Livio Boni, *Inestetica*, Mimesis, Milano 2007.
- _____, *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, tr. it. a cura di Daniele Dottorini e Sandra Palermo, Pellegrini, Cosenza 2009.
- BAZIN A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Les Éditions du Cerf, Paris 1975; tr. it. a cura di Adriano Aprà, Garzanti, Milano 1999.
- BARALE G. M., *Filosofia come esperienza trascendentale*, Le Monnier, Firenze 1977.
- BARTHES R., *La chambre claire: note sur la photographie*, Gallimard-Seuil, Paris 1980; tr. it. a cura di Renzo Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.
- BEISTEGUI M. DE, *L'immagine di quel pensiero. Deleuze filosofo dell'immanenza*, Mimesis, Milano 2007.
- BENJAMIN W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt 1955; tr. it. a cura di Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.

- BERGEN V., *Visages de l'esthétique chez Jacques Rancière et Gilles Deleuze*, in J. Game et A. W. Lasowski (a cura di), *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*, Éditions des archives contemporaines, Paris 2009, pp. 23-33.
- BERGSON H., *Œuvres*, PUF, Paris 1959.
- _____, *L'Évolution créatrice* (1907), in *Œuvres*; tr. it. a cura di Fabio Polidori, *L'evoluzione creatrice*, Raffaello Cortina, Milano 2002.
- _____, *L'Énergie spirituelle* (1919), in *Œuvres*; tr. it. a cura di Marinella Acerra, *Il cervello e il pensiero*, Editori Riuniti, Roma 1990.
- _____, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), in *Œuvres*; tr. it. a cura di Federica Sossi, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Raffaello Cortina, Milano 2002.
- _____, *Matière et mémoire* (1896), in *Œuvres*; tr. it. a cura di Adriano Pessina, *Materia e memoria*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- _____, *La Pensée et le mouvant* (1934), in *Œuvres*; tr. it. a cura di Francesca Sforza, *Il pensiero e il movimento*, Bompiani, Milano 2000.
- BRENTANO F., *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, I, Meiner, Hamburg 1955; tr. it. a cura di Liliana Albertazzi, *La psicologia dal punto di vista empirico*, 1, Laterza, Roma-Bari 1997.
- BRESSON R., *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris 1975; tr. it. a cura di Ginevra Bompiani, Marsilio, Venezia 1986.
- CASEBIER A., *Film and Phenomenology. Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*, Cambridge University Press, Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sidney 1991.
- CERVINI A., *La ricerca del metodo. Antropologia e storia delle forme in S. M. Ejzenštejn*, Mimesis, Milano 2010.
- CERVINI A., SCARLATO A., VENZI L., *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, Pellegrini, Cosenza 2010.
- CHATEAU D., *Cinéma et philosophie*, Nathan, Paris 2003.

- _____, *Sartre et le cinéma*, Séguier, Paris 2005.
- COMOLLI J.-L., *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Verdier, Paris 2004; tr. it. a cura di Alessandra Cottafavi e Fabrizio Grosoli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006.
- COSTA V., FRANZINI E., SPINICCI P., *La fenomenologia*, Einaudi, Torino 2002.
- DANÉY S., *Persévérance*, P.O.L., Paris 1994; tr. it. a cura di Silvia Pareti, *Lo sguardo ostinato. Riflessioni di un cinefilo*, Il castoro, Milano 1995.
- _____, *Ciné journal 1981-1986*, Cahiers du Cinéma, Paris 1986; tr. it. a cura di Serafino Murri, Claudio Fausti, *Ciné Journal*, Biblioteca di Bianco & Nero, Roma 1999.
- DE BEAUVOIR S., *La force de l'âge*, Gallimard, Paris 1960; tr. it. a cura di Bruno Fonzi, *L'età forte*, Einaudi, Torino 1961.
- DE GAETANO R., *Il visibile cinematografico*, Bulzoni, Roma 2002.
- _____, *Lo spazio-tra dell'immagine*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di Cinema e Visioni», 9/2009 (Disaccordo).
- _____ (a cura di), *Estetica, immagini e politica. Atti del convegno su Jacques Rancière* (titolo provvisorio), Pellegrini, Cosenza 2011.
- DELEUZE G., *Le bergsonisme*, PUF, Paris 1966; tr. it. a cura di Pier Aldo Rovatti e Deborah Borca, *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001.
- _____, *Différence et répétition*, PUF, Paris 1968; tr. it. a cura di Giuseppe Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997.
- _____, *Logique du sens*, Minuit, Paris 1969; tr. it. a cura di Mario De Stefanis, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2005.
- _____, *Dialogues* (con C. Parnet), Flammarion, Paris 1996; tr. it. a cura di Giampiero Comolli, *Conversazioni*, Ombre Corte, Verona 1998.

- _____, *Spinoza. Philosophie pratique*, Minuit, Paris 1981; tr. it. a cura di Marco Senaldi, *Spinoza. Filosofia pratica*, Guerini, Milano 1991.
- _____, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éd. de la Différence, Paris 1981; tr. it. a cura di Stefano Verdicchio, Quodlibet, Macerata 1995.
- _____, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Minuit, Paris 1983; tr. it. a cura di Jean Paul Manganaro, Ubulibri, Milano 1984.
- _____, *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Paris 1985; tr. it. a cura di Liliana Rampello, Ubulibri, Milano 1989.
- _____, *Pourparlers*, Minuit, Paris 1990; tr. it. a cura di Stefano Verdicchio, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000.
- _____, *Critique et clinique*, Minuit, Paris 1993; tr. it. a cura di Alberto Panaro, Raffaello Cortina, Milano 1996.
- _____, *L'île deserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, a cura di David Lapoujade, Minuit, Paris 2002; tr. it. a cura di Deborah Borca, *L'isola deserta e altri scritti*, Einaudi, Torino 2007.
- _____, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, a cura di David Lapoujade, Minuit, Paris 2003; tr. it. a cura di Deborah Borca, *Due regimi di folli*, Einaudi, Torino 2010.
- _____, *L'abécédaire de Gilles Deleuze* (con C. Parnet), 3 DVD, Éditions Montparnasse, Paris 2004; edizione italiana a cura di Ilaria Bussoni, Filippo Del Lucchese, Giorgio Passerone, *L'abecedario di Gilles Deleuze*, DeriveApprodi, Roma 2006.
- _____, *Gilles Deleuze Cinéma*, 6 CD, Gallimard, Paris 2006.
- DELEUZE G., GUATTARI F., *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris 1975; tr. it. a cura di Alessandro Serra, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996.
- _____, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris 1991; tr. it. a cura di Angela De Lorenzis, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996.

- DEL LUCCHESI F., *La potenza aritmetica dell'uguaglianza*, in «il manifesto», 4 aprile 2007.
- DENUNZIO F., *Citizen Kane secondo Sartre e Bazin*, «Filmcritica», 584/2008.
- _____, *Il leninismo naturale di André Bazin*, «Filmcritica», 585-586/2008.
- _____, *deleuze cinéophile. Storia e teoria di un amore*, Liguori, Napoli 2010.
- DIDI-HUBERMAN G., *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris 1990.
- _____, *Devant le temps*, Minuit, Paris 2000; tr. it. a cura di Stefano Chiodi, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- _____, *Images malgré tout*, Minuit, Paris 2004; tr. it., *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005.
- _____, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*, Minuit, Paris 2008;
- _____, *Survivance des lucioles*, Minuit, Paris 2009; tr. it., *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.
- _____, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire II*, Minuit, Paris 2010;
- DOTTORINI D., *Dopo Deleuze: sul discorso filosofico sul cinema*, «Filmcritica», 587/2008.
- EJZENŠTEJN S. M., *La natura non indifferente*, edizione italiana a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 2003.
- _____, *Teoria generale del montaggio*, edizione italiana a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 2004.
- EPSTEIN J., *Ecrits sur le cinéma*, 2, Seghers, Paris 1974.

- FLAUBERT G., *La signora Bovary*, tr. it. a cura di Natalia Ginzburg, Einaudi, Torino 2001.
- FLUSSER V., *Für eine Philosophie der Fotografie*, European Photography, Göttingen 1983; tr. it. a cura di Chantal Marazia, *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2006.
- FOUCAULT M., *Dits et écrits II. 1976-1988*, Gallimard, Paris 2001.
- _____, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966; tr. it. a cura di Emilio Panaitescu, *Le parole e le cose*, BUR, Milano 2006.
- _____, *Le pensée du dehors*, fata morgana, Paris 2003.
- _____, *Securité, territoire, population (1977-78)*, Seuil-Gallimard, Paris 2004; tr. it. a cura di Paolo Napoli, Feltrinelli, Milano 2005.
- _____, *Il faut défendre la société (1975-76)*, Seuil-Gallimard, Paris 1997; tr. it. a cura di Mauro Bertani e Alessandro Fontana, *Bisogna difendere la società*, Feltrinelli, Milano 1998.
- GAME J., LASOWSKI A. W. (a cura di), *Jacques Rancière. Politique de l'esthétique*, Éditions des Archives Contemporaines, Paris 2009.
- GARRONI E., *Immagine Linguaggio Figura. Osservazioni e ipotesi*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- _____, *Scritti sul cinema*, Aragno, Torino 2006.
- _____, *Creatività*, a cura di Paolo Virno, Quodlibet, Macerata 2009.
- GAUNY G., *Le Philosophe plébicien*, Presses universitaires de Vincennes, Paris 1985.
- GHIRON V., *La teoria dell'immaginazione di Edmund Husserl. Fantasia e coscienza figurale nella «fenomenologia descrittiva»*, Marsilio, Venezia 2001.
- GODANI P., *L'informale. Arte e politica*, ETS, Pisa 2005.
- _____, *Bergson e la filosofia*, ETS, Pisa 2008.

- _____, *Deleuze*, Carocci, Roma 2009.
- _____, *Corrélation et immanence chez Bergson et Husserl*, «Philosophie», 107/2010.
- GODANI P., CECCHI D. (a cura di), *Falsi Raccordi. Cinema e filosofia in Deleuze*, ETS, Pisa 2007.
- HÊME DE LACOTTE S., *Deleuze: philosophie et cinéma*, L'Harmattan, Paris 2001.
- HUSSERL E., *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Text der 1. – 3. Auflage, hrsg. von K. Schuhmann, Husserliana – Edmund Husserl *Gesammelte Werke*, Band III/1, Martinus Nijhoff, Den Haag/Dordrecht-Boston-Lancaster 1976; tr. it. a cura di Vincenzo Costa, *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, Einaudi, Torino 2002.
- _____, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitsbewusstseins (1893-1917)*, hrsg. von R. Boehm, Husserliana – Edmund Husserl *Gesammelte Werke*, Band X, Martinus Nijhoff, Den Haag/Dordrecht-Boston-Lancaster 1966; tr. it. a cura di Angelo Marini, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Franco Angeli, Milano, 1981.
- _____, *Phantasie und Bildbewusstsein*, in Id., *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, hrsg. von E. Marbach, Husserliana – Edmund Husserl *Gesammelte Werke*, Band XXIII, Martinus Nijhoff, Den Haag/Dordrecht-Boston-Lancaster 1982.
- KIRCHMAYR R., *Estetica pulsionale. Merleau-Ponty con Lyotard*, in «aut aut», 338/2008.
- KRACAUER S., *Theory of Film*, Oxford University Press, New York 1960; tr. it. a cura di Paolo Gobetti, *Film: ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano 1962.
- LEUTRAT J.-L., *La notte del cinefilo. Jacques Rancière e il cinema*, tr. it. a cura di Andrea Inzerillo, in *Estetica, immagini e politica. Atti del convegno su Jacques Rancière* (titolo provvisorio), a cura di Roberto De Gaetano, Pellegrini, Cosenza 2011.

- MALRAUX A., *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, «Verve», 4/1940.
- MARRATI P., *Deleuze. Cinéma et Philosophie*, ripubblicato in F. Zourabichvili, A. Sauvagnargues, P. Marrati, *La philosophie de Deleuze*, puf, Paris 2004, pp. 229-340.
- MAY T., *The Political Thought of Jacques Rancière. Creating Equality*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008.
- MÉNIL A., *Deleuze et le "bergsonisme du cinéma"*, in «Philosophie», 47/1995.
- MERLEAU-PONTY M., *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Folio, Paris 2009.
- MITCHELL W. J. T., *Pictorial Turn. Studi di cultura visuale*, edizione italiana a cura di Michele Cometa, :duepunti edizioni, Palermo 2009.
- MONTANI P., *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica*, Quattroventi, Urbino 1993.
- _____, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini, Milano 1999.
- _____, *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- MONTEBELLO P., *Deleuze cinéma et philosophie*
- NOUDELMANN F., PHILIPPE G. (a cura di), *Dictionnaire Sartre*, Honoré Champion Éditeur, Paris 2004.
- PASOLINI P. P., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.
- PEZZELLA M., *Estetica del cinema*, Il Mulino, Bologna 2001.
- _____, *Il malinteso dell'arte. Politica ed estetica in Jacques Rancière*, in «Iride», 59/2010.
- RANCIÈRE J., *Courts voyages au pays du peuple*, Seuil, Paris 1990.
- _____, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Seuil, Paris 1992.

- _____, *La Méésentente*, Galilée, Paris 1995; tr. it. a cura di Beatrice Magni, *Il disaccordo. Politica e filosofia*, Meltemi, Roma 2007.
- _____, *Deleuze e il destino dell'estetica*, tr. it. a cura di Graziella Berto, in «aut aut», 277-278/1997.
- _____, *La chair des mots. Politique de l'écriture*, Galilée, Paris 1998
- _____, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris 2000.
- _____, *L'Inconscient esthétique*, Galilée, Paris 2001.
- _____, *La fable cinématographique*, Seuil, Paris 2001; tr. it. a cura di Bruno Besana, *La favola cinematografica*, ETS/Cineforum, Pisa/Bergamo 2006
- _____, *Aux bords du politique*, Folio, Paris 2003; tr. it. a cura di Andrea Inzerillo, Cronopio, Napoli 2011.
- _____, *Le destin des images*, La fabrique, Paris 2003; tr. it. a cura di Donata Chiricò, *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2007.
- _____, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, 10/18, Paris 2004.; tr. it. a cura di Andrea Cavazzini, *Il maestro ignorante*, Mimesis, Milano 2008.
- _____, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris 2004; tr. it. a cura di Paolo Godani, *Il disagio dell'estetica*, ETS, Pisa 2009.
- _____, *Chronique des temps consensuels*, Seuil, Paris 2005.
- _____, *La Haine de la démocratie*, La fabrique, Paris 2005; tr. it. a cura di Antonella Moscati, *L'odio per la democrazia*, Cronopio, Napoli 2007.
- _____, *Politique de la littérature*, Galilée, Paris 2007; tr. it. a cura di Anna Bissanti, *Politica della letteratura*, Sellerio, Palermo 2009.
- _____, *Le spectateur émancipé*, La fabrique, Paris 2008.

- _____, *Et tant pis pour le gens fatigués*, Éditions Amsterdam, Paris 2009.
- _____, *Moments politiques. Interventions 1977-2009*, La fabrique, Paris 2009.
- _____, *Le ragioni del disaccordo. Conversazione con Jacques Rancière*, a cura di Roberto De Gaetano, «Fata Morgana. Quadrimestrale di Cinema e Visioni», 9/2009 (Disaccordo).
- _____, *Spezzare le frontiere. Conversazione con Jacques Rancière*, a cura di Jean-Marc Lalanne, tr. it. a cura di Andrea Inzerillo, «Filmcritica», 604/2010.
- _____, *Conversazione attorno a un fuoco. Politiche del cinema*, tr. it. a cura di Andrea Inzerillo, in *Estetica, immagini e politica. Atti del convegno su Jacques Rancière* (titolo provvisorio), a cura di Roberto De Gaetano, Pellegrini, Cosenza 2011
- RANCIÈRE J., COMOLLI J.-L., *Arrêt sur histoire*, Centre Georges Pompidou, Paris 1997.
- RANCIÈRE J., FAURE A. (a cura di), *La parole ouvrière. 1830-1851*, La fabrique, Paris 2007.
- ROHMER E., *L'organisation de l'espace dans le «Faust» de Murnau*, Union Générale d'Éditions, Paris 1977; tr. it. a cura di Michele Canosa e Maria Pia Toscano, *L'organizzazione dello spazio nel «Faust» di Murnau*, Marsilio, Venezia 2004
- _____, *Le goût de la beauté*, textes réunis et présentés par Jean Narboni, Cahiers du Cinéma, Paris 2004.
- ROSSI K., *L'estetica di Gilles Deleuze. Fenomenologia e bergsonismo a confronto*, Pendragon, Bologna 2005.
- RUBY C., *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, La fabrique, Paris 2009.
- SARAIVA M. M., *L'imagination selon Husserl*, Martinus Nijhoff, The Hague 1970.

- SARTRE J.-P., *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità*, in Id., *Che cos'è la letteratura?*, tr. it., Il sagggiatore, Milano 1960.
- _____, *Écrits de jeunesse*, Gallimard, Paris 1990.
- _____, *L'imagination*, PUF, Paris 1936; tr. it. a cura di Nestore Pirillo, *L'immaginazione*, Bompiani, Milano 2007.
- _____, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1948; tr. it. a cura di Raoul Kirchmayr, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007.
- _____, *La transcendance de l'Ego*, Vrin, Paris 1985; tr. it. a cura di Rocco Ronchi, *La trascendenza dell'Ego. Una descrizione fenomenologica*, EGEA, Milano 1992.
- SCHILLER F., *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, tr. it. a cura di Giovanna Pinna, Aesthetica, Palermo 2005.
- TERONI S., VANNINI A. (a cura di), *Sartre e Beauvoir al cinema*, La Bottega del Cinema, Firenze 1989.
- TWARDOWSKI K., *Zur Lehre vom Inhalt und Gegenstand der Vorstellungen. Eine Psychologische Untersuchung*, Hölder, Wien 1894; tr. it. a cura di Stefano Besoli, *Sulla dottrina del contenuto e dell'oggetto delle rappresentazioni. Una ricerca psicologica* in Id., *Contenuto e oggetto*, Bollati Boringhieri, Torino 1988, pp. 55-169.
- VIRNO P., *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- WORMS F., *Introduction à Matière et Mémoire de Bergson*, PUF, Paris 1997.
- _____ (a cura di), *Annales bergsoniennes II. Bergson, Deleuze et la phénoménologie*, PUF, Paris 2004.
- WUNENBURGER J.-J., *Philosophie des images*, PUF, Paris 1997; tr. it. a cura di Sergio Arecco, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999.
- ZABUNYAN D., *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du cinéma*, PUF, Paris 2007.

- _____, *Une maison de pêcheur à Stromboli*, in J. Game et A. W. Lasowski (a cura di), *Jacques Rancière. Politique de l'esthétique*, Éditions des Archives Contemporaines, Paris 2009, pp. 149-156.
- ZOURABICHVILI F., *L'occhio del montaggio. Dziga Vertov e il materialismo bergsoniano*, tr. it. a cura di Paolo Godani, in P. Godani, D. Cecchi (a cura di), *Falsi Raccordi. Cinema e filosofia in Deleuze*, ETS, Pisa 2007, pp. 39-48.
- _____, *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, Paris 2003.
- AA. VV., *Démocratie, dans quel état?*, La fabrique, Paris 2009; tr. it. a cura di Andrea Aureli e Carlo Milani, *In che stato è la democrazia?*, nottetempo, Roma 2010.