

IL TEMPO COME INDICE ESTETICO IN DELEUZE

Abstract

The issue of time seems to be central in the large deleuzian production of concepts such as difference and repetition, creation, event, sense, becoming, virtuality, image-movement and image-time. For this very reason, it would not be treated as an isolated problem in Deleuze's philosophy, it results to be the assembly of references to other concepts, facets and folds. This article introduces a short reconstruction of the theme of time, focusing on a non-chronological and non-personal idea of time. This particular conception of non-chronological time seems to be inseparable from a speech on cinema, therefore this time might be considered to be an aesthetic principle through which it is possible to think about an impersonal life.

Keywords: Time; Image-Time; Not-Chronological; Virtuality; Becoming; Impersonal Life

Nel panorama costruttivistico di Deleuze, l'indagine sul tempo risulta essere una falda sotterranea che attraversa la maggior parte della produzione concettuale del filosofo. Tuttavia, un discorso sul tempo non parrebbe mai isolato in Deleuze, neanche come si vedrà in *L'Image-temps* (1985), ma sembra scaturire dall'assemblaggio di continui rimandi verso altri concetti, altri autori, sfaccettature e pieghe che potrebbero rendere complessa un'ipotetica ricostruzione dell'idea di tempo. Per questo, Peter Pål Pelbart, accostando Deleuze alla figura del governatore cinese Ts'ui Pên¹, suggerire l'immagine del labirinto per descrivere l'ampio ed insolito mosaico attraverso cui tale problematica si potrebbe manifestare². Partendo dai saggi sul cinema, in cui l'urgenza di uno studio sul tempo emerge dallo stile adottato dai registi, e in continuità con un'indagine deleuziana sulla settima arte, in questo articolo si vuole offrire una breve analisi delle argomentazioni considerate salienti in cui Deleuze affronta la questione del tempo (seppur per arrivare all'elaborazione di altri concetti, come è noto). In particolare, si vuole dare maggiore rilievo alle implicazioni di una specifica tipologia di tempo non-cronologico e impersonale che, differentemente da quella uniforme e senza via di fuga di un tempo cronologico e quantitativo, lasci spazio al possibile, alla creazione di qualcosa di nuovo ma al contempo alla conservazione del divenire. Un'idea di tempo siffatta la si vorrebbe intendere non solo come indice estetico di una certa immagine cinematografica, ma anche, più in generale, il germe attraverso cui ripensare gli spinosi sviluppi di una vita impersonale.

1 Personaggio del racconto di Jorge Luis BORGES (1899-1886) *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941). Figura ripresa da DELEUZE stesso in *Logique du sens* (1969).

2 P. P. PELBART, *Le temps non-réconcilié*, in *Deleuze, une vie philosophique* (a cura di Éric Alliez), Le Plessis-Robinson, Ed. Synthélabo, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1993, p. 92.

I.

Nelle opere di Gilles Deleuze, la parola *tempo* compare esplicitamente all'interno del titolo solo nel saggio del 1985 *L'image-temps*, secondo volume dedicato alla tassonomia dell'immagine cinematografica sulla scorta di Pierce e ad un tentativo del prolungamento del bergsonismo al di là di Bergson stesso³, di cui si parlerà tra poco. L'impiego di questa parola ha il fine di designare una macro categoria di immagini che va affiancata e, in un certo senso, contrapposta a quella descritta nel primo volume sul cinema: *L'image-mouvement* (1983). In primo luogo, da un punto di vista esclusivamente estetico, a contraddistinguere le due grandi tipologie di immagini sarebbe il registro stilistico adottato dagli autori: l'uso della macchina da presa, del montaggio incidono, senza dubbio, sulla creazione delle inquadrature e sul ritmo della pellicola. In secondo luogo, ma non meno importante, attraverso lo stile adoperato dai cineasti sembrano emergere questioni filosofiche di grande rilievo come quella che concerne il tempo e la sua relazione con il movimento. In effetti, uno degli elementi più originali che avvolge tutta la stesura dei due saggi sul cinema si ritiene quello di mostrare il profondo vincolo che intercorre tra cinema e filosofia: entrambe affonderebbero le radici in problemi comuni, ciò che muta, per Deleuze, è il metodo con cui essi vengono risolti. Il cinema, differentemente dalla filosofia, infatti, non crea concetti ma affronterebbe le medesime problematiche attraverso la creazione di blocchi di movimento/durata⁴. Dunque, non potendo il cinema inventare dei concetti, occorre che sia la filosofia ad elaborare una teoria non «*sul* cinema, ma sui concetti che il cinema suscita»⁵. In questo modo il cinema risulterebbe libero di pensare con i mezzi che gli sono propri, senza attendere l'intervento tardivo di una riflessione filosofica.

Pertanto, attraverso *L'image-mouvement* e *L'image-temps*, l'operazione di Deleuze è quella di donare dei concetti al cinema e per farlo si serve, paradossalmente, della filosofia di Bergson, il quale, al contrario, aveva individuato proprio nel cinema l'incarnazione della molteplicità quantitativa, emblema del falso movimento, contrapposta alla molteplicità qualitativa della durata⁶. D'altro canto però, come sottolinea Damiano Cantone, il cinema parrebbe la verifica stessa della teoria bergsoniana sul movimento e sul tempo⁷. Infatti, tramite un prolungamento, alla fine del Novecento, del tentativo bergso-

3 Si rimanda all'articolo di Éric ALLIEZ, "Un cinéma de philosophie, un cinéma de la pensée", riportato in *Tombeau de Gilles Deleuze*, Mille Sources, p. 243.

4 G. DELEUZE, « *Qu'est-ce que l'act de création ?* », in *Deux régimes de fous, textes et entretiens 1975-1995*, Les Édition de Minuit, Paris 2003, p. 292.

5 G. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 2010, p. 308

6 Nell'ultimo capitolo de *L'évolution créatrice* dal titolo "Il meccanismo cinematografico del pensiero e l'illusione meccanicista...", Bergson sembra individuare nel cinema l'incarnazione della più antica illusione sul movimento, quella che fa riferimento a Zenone, secondo la quale il movimento si può ricostruire attraverso la somma degli istanti uguali, nel caso del cinema i fotogrammi. Secondo Bergson, l'artificio del cinema non sarebbe dissimile dal funzionamento della stessa conoscenza in quanto «invece di concentrarci sul divenire interiore delle cose, noi ci poniamo al di fuori di esse per ricomporre il loro divenire artificialmente» (H. BERGSON, *L'evoluzione creatrice*, BUR, Milano 2013, p. 290).

7 D. CANTONE, *Cinema, Tempo e Soggetto, il sublime kantiano secondo Deleuze*, Mimesis Filosofie, Milano-Udine 2008, p. 106.

niano, in rapporto con le trasformazioni della vita, della società e in concomitanza con quelle della scienza⁸, Deleuze cerca di dimostrare che il cinema non potrebbe essere la somma di sezioni immobili, fotogrammi, ricomposte successivamente attraverso un movimento aggiunto, astratto, come vorrebbe Bergson, ma un'immagine media alla quale il movimento non si aggiunge, non si addiziona: le appartiene come dato immediato⁹. La mobilità è propria già dell'unità più piccola, il piano sequenza, sezione di durata che esperisce un continuo cambiamento qualitativo¹⁰. «Insomma – scrive Deleuze – il cinema non ci dà un'immagine alla quale aggiungerebbe movimento, ci dà immediatamente un'immagine-movimento»¹¹. Tuttavia, spezzando una lancia a favore di Bergson, si potrebbe aggiungere che il cinema nel 1907 non aveva a disposizione molti degli elementi costitutivi della sua natura, ma si adoperavano prettamente riprese fisse, inquadrature uniche e immobili, inoltre, come riconosce lo stesso Deleuze, ancora vi era molta confusione tra la macchina da presa e la macchina di proiezione¹². E dunque, per avere un'idea completa del cinema come arte bergsoniana occorre reconsiderarla arricchita delle molte conquiste tecniche di base come il montaggio e l'uso mobile della macchina da presa.

II.

Come si è accennato poco sopra, il tempo e il suo rapporto con il movimento si ritiene l'elemento principale che, emergendo attraverso lo stile e la tecnica della regia e della scrittura, caratterizza le due tipologie di immagini. Ma in che modo questo è possibile?

Deleuze procede attribuendo l'immagine-movimento ad un certo tipo di cinema che egli nomina *classico*, in riferimento al cinema degli esordi fino al secondo dopo guerra¹³: un cinema che si costruisce attraverso la successione di inquadrature, campo e contro campo, il cui corretto raccordo riproduce un concatenamento senso-motorio. Operando in questo modo organico, il montaggio del cinema classico potrebbe già fornire una prima risposta al problema del tempo intendendo quest'ultimo come il numero del movimento. Pertanto, l'immagine-movimento sembra offrire un'immagine *del* tempo¹⁴, però non sarebbe ancora in grado di restituire il tempo direttamente, in persona, ma solo indirettamente. Attraverso le scomposizioni, alternanze, risonanze, il montaggio "classico" sembra far affiorare una dimensione del tempo esclusivamente presente nella sua succes-

8 G. DELEUZE, *Postface pour l'édition américaine: un retour à Bergson*, in «*Deux régimes de fous*», cit., p. 313.

9 G. DELEUZE e, *L'immagine-movimento*, Ubilibri, Milano 2010, p. 13.

10 D. ANGELUCCI, *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet studio, Macerata 2012, p. 14.

11 DELEUZE, *L'immagine-movimento*, cit., p. 15.

12 *Ibidem*. A tal proposito, si vorrebbe precisare che nello spiegare il passaggio dalla doppia illusione cinematografica al funzionamento della nostra conoscenza, Bergson noterebbe che il movimento del cinema non sarebbe completamente ingannevole, dal momento che esso esiste davvero, ma non nel flusso di immagini che si pone di fronte lo spettatore, bensì nel meccanismo della macchina da presa. (BERGSON, *L'evoluzione creatrice*, op. cit., p. 290.)

13 Sebbene Deleuze legghi l'immagine-movimento al cinema classico, si vuole ricordare che non andrebbe confinata esclusivamente al cinema degli esordi, ma poiché connessa ad un più generale stile registico, essa non cesserebbe d'esistere.

14 DELEUZE, *L'immagine-movimento*, cit., p. 43.

sione cronologica, anche quando, operando con *flash-back* o *flash-forward*, rappresenta il passato o il futuro. Infatti, selezionando e coordinando i “momenti significativi”, il montaggio presentificherebbe, costantemente il passato: il presente si può ritenere il solo tempo diretto dell’immagine-movimento¹⁵.

Cinematograficamente il problema può essere posto in questo modo: come rendere esplicito non il ricordo stesso, ma il fatto che si sta ricordando, che la nostra percezione è entrata in contatto con anelli di memoria, con un sogno lontano, ma anche con l’intuizione di un futuro, insomma come rendere esplicito il continuo scambio bergsonianesimo di attuale e virtuale. Di fronte a questo, la restituzione visiva del sogno, della memoria attualizzata in concatenazioni senso-motorie e in una descrizione organica risulta insufficiente e scopre i suoi limiti, di conseguenza occorre pensare con uno stile registico differente per poter risolvere tale questione.

Quindi, in questa prima categoria di immagini, si può evincere come il tempo dipenderebbe interamente dal movimento stesso, in modo non troppo differente da quanto avveniva nella filosofia antica¹⁶. Ma, subito dopo, Deleuze aggiunge che solo un movimento normale, provvisto di centri, di equilibrio di forze, potrebbe subordinare a sé il tempo. Un movimento che si sottrae a questa centratura di rivoluzioni del movimento stesso, come avveniva nell’astronomia antica, dovrebbe essere definito anomalo, aberrante.

Un movimento simile potrebbe mettere in questione lo statuto del tempo come rappresentazione indiretta o numero del movimento, perché sfugge ai rapporti di numero. Ma il tempo stesso, lungi dall’essere lacerato, vi trova piuttosto l’occasione per sorgere direttamente e scrollare la propria subordinazione rispetto al movimento, per rovesciare questa subordinazione. Inversamente, quindi, una presentazione diretta del tempo non implica l’arresto del movimento, ma piuttosto la promozione del movimento aberrante¹⁷.

Tempo e movimento, dunque, costituirebbero un legame inscindibile, ma attraverso una differente articolazione del rapporto di subordinazione tra i due termini si può ottenere o un’immagine indiretta del tempo o un’immagine diretta: quest’ultima, infatti, comporta non un’abolizione, ma un’aberrazione del movimento che, acquisendo valore per se stessa, capovolgerebbe la dipendenza tra tempo e movimento. «Il movimento aberrante testimonia un’anteriorità del tempo»¹⁸ per Deleuze e metterebbe in questione l’evidenza secondo cui l’immagine cinematografica restituirebbe solo il presente. Il problema che si apre non risulta del tutto estraneo all’elaborazione deleuziana dello studio su Bergson, tracciato nei primi articoli e ne *Le bergsonisme* (1966), all’analisi effettuata nei saggi *Différence et répétition* (1968) e *Logique du sens* (1969): si tratterebbe sempre di comprendere la natura del tempo nella sua articolazione tra presente, passato e futuro. Il movimento aberrante porterebbe, dunque, alla nascita di nuovi segni dell’immagine cinematografica, andando oltre la classifica di Peirce stesso e aprendo la strada alle *si-*

15 DELEUZE, *L’immagine-tempo*, cit., p. 48.

16 Ivi.

17 *Ibidem*, p. 49.

18 DELEUZE, *L’immagine-tempo*, cit., p. 51.

tuazioni ottiche e sonore pure, all'immagine-tempo, che si manifesta in quel cinema chiamato da Deleuze *moderno*.

III.

Con il cinema italiano del secondo dopo guerra, il neorealismo, con il vagare senza sosta di un personaggio veggente, con le carrellate e con l'uso del grandangolo di Visconti, ma anche e soprattutto con il cinema di Orson Welles e poi ancora della *nouvelle vague*, Deleuze sottolinea come «il movimento non è più soltanto aberrante, l'aberrazione anzi ha ora valore per se stessa e designa il tempo come propria causa diretta. "Il tempo esce fuori dai cardini": esce dai cardini che gli assegnavano i comportamenti nel mondo, ma anche i movimenti del mondo»¹⁹. Pertanto, nelle immagini ottiche e sonore pure, i legami senso-motori risultano spazzati, rotti dall'interno e con essi verrebbe a dissolversi anche il vincolo più grande uomo-mondo. Non vi è un'immagine più un'altra immagine secondo una "grammatica" filmica che ricostruisce la percezione e l'azione sensomotoria, ma, ormai consapevoli di queste strutture, i cineasti cercano di superarle, di muovere la macchina da presa verso i suoi limiti fisici e spirituali, fuoriescono dagli schemi del montaggio classico lasciando spazio alla differenza pura, ad un nuovo che dura, intollerabile e indicibile, ad un "mostraggio"²⁰.

In questa peculiare tipologia di immagini del cinema moderno, i legami da lineari diventerebbero circolari, formando dei circuiti che si inanellano e si dilatano includendo il virtuale in strati sempre più profondi di realtà, come avviene nel cinema di Orson Wells. Riprendendo due grandi schemi di Bergson riportati in *Matière et mémoire*²¹, Deleuze spiega che ognuno dei circuiti più grandi presuppone una punta estrema, un circuito più piccolo «che funziona come limite interno di tutti gli altri e che affianca l'immagine attuale a una specie di doppio virtuale immediato e simmetrico»²² e tra le due facce vi è coalescenza. Tale punta estrema viene chiamata da Deleuze "immagine-cristallo", cuore e germe delle situazioni ottiche e sonore pure, il cui fattore costituente va ricercato nell'operazione fondamentale del tempo:

[...] dato che il passato non si forma dopo il presente che esso è stato, ma contemporaneamente, il tempo deve in ogni istante sdoppiarsi in presente e passato, differenti per natura uno dall'altro o, ed è lo stesso, deve sdoppiare il presente in due direzioni eterogenee, di cui una si slancia verso l'avvenire e l'altra ricade nel passato. Il tempo deve scindersi mentre si pone o si svolge: si scinde in due getti asimmetrici uno dei quali fa passare tutto il presente e l'altro conserva tutto il passato²³.

19 *Ibidem*, p. 54.

20 Traduzione italiana del gioco di parole effettuato da Deleuze *montage-montrage*. Dal momento che la funzione di questa tecnica di montaggio sarebbe quella di mostrare, rompendo i raccordi classici del montaggio, Deleuze ricorre al verbo francese *montrer*, mostrare, che si presta ad un'assonanza con la parola *monter*, montare.

21 Ci si riferisce al primo grande schema di *Matière et mémoire* riguardante i circuiti di memoria e al celebre schema del cono rovesciato, pubblicato nell'interno del terzo capitolo.

22 *Ibidem*, p. 82.

23 *Ibidem*, p. 96.

Per Deleuze, questo duplice sdoppiamento va realmente a costituire il tempo stesso, il quale, nel cristallo, si può vedere “in persona”, nel suo eterno fondarsi, un frammento di tempo allo stato *puro*, un tempo non cronologico. Lungi dall’essere un blocco monolitico o una successione di istanti sempre uguali, il tempo non smetterebbe mai di dividersi e l’eterna scissione non potrebbe mai arrivare ad una conclusione in quanto l’immagine attuale del presente e quella virtuale del passato non cesserebbero di presupporre l’un l’altra, distinte pur essendo indiscernibili. Un tempo che si scinde costantemente non parrebbe essere espresso per la prima volta da Deleuze in *L’image-temps*, come si vedrà nelle prossime sezioni, ma ciò che potrebbe qui sorprendere è l’aver riconosciuto e attribuito alla costruzione filmica del cinema moderno questa operazione fondamentale del tempo. E, ancora, si ritiene oltremodo interessante osservare come l’immagine geologica del processo di cristallizzazione continuo, di cui Deleuze si è avvalso, sembri ben esemplificare l’azione di un tempo che possa simultaneamente essere aperto alla possibilità della creazione del nuovo e alla conservazione dello stesso, problema che si reputa particolarmente significativo nell’elaborazione deleuziana.

In queste pagine di *L’image-temps* si può avvertire, certamente, l’eco delle grandi tesi di Bergson, secondo cui vi è una coesistenza del passato con il presente, un passato che si conserva in sé come passato in generale e non cronologico, ma con la definizione di tempo allo stato puro, inteso cioè come forma vuota, Deleuze parrebbe accostarsi anche ad una posizione kantiana. In effetti qui si tratta della breve ripresa di un confronto diretto con Kant, avvenuto principalmente in *Différence et répétition* e che avrebbe condotto Deleuze alla formulazione di una incrinatura nel soggetto: “IO è un altro”²⁴, come si vedrà poco più avanti.

Quindi, attraverso la citazione dell’Amleto di Shakespeare, “il tempo è fuori dai cardini”, e avvicinando una nuova tipologia di immagine cinematografica ad una differente concezione del tempo, moderna, kantiana, Deleuze cercherebbe di mostrare come il cinema, con i suoi stessi mezzi, abbia effettuato, in tempi più ristretti, la medesima rivoluzione che in filosofia si attua a partire da Kant, come egli stesso dichiara nella prefazione all’edizione americana del secondo volume sul cinema²⁵. In effetti, alla luce di quanto riportato fino ad ora, si potrebbe avanzare l’idea che l’accostamento dei termini classico-moderno non rimandi esclusivamente alla storia del cinema, ma potrebbe rivelare anche un riferimento alla storia della filosofia e, specialmente alla diversa concezione del tempo presso gli antichi e i moderni, ciò a riprova dello stretto legame tra cinema e filosofia di cui si è parlato sopra. Pertanto, nell’illustrare succintamente una parziale

24 G. DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano, p. 116.

25 «En philosophie, une révolution s’est opérée sur plusieurs siècles, dès Grecs à Kant : la subordination du temps au mouvement s’est renversée, le temps cesse d’être la mesure du mouvement normal, il se manifeste de plus en plus pour lui-même et crée des mouvements paradoxaux. Le temps sort de ses gonds : le mot d’Hamlet signifie que le temps n’est plus subordonné au mouvement, mais le mouvement au temps. Il se peut que le cinéma ait refait pour son compte la même expérience, le même renversement, dans des conditions plus rapides. L’image-mouvement du cinéma dit “lassique” fit place, après-guerre, à une image-temps directe», in DELEUZE, *Préface pour l’édition américain de L’image-temps*, in *Deux régimes de fous*, cit., p. 329.

ricostruzione dell'elaborazione deleuziana del quesito sul tempo, si vuole affiancare, di pari passo, un'indagine sul cinema che potrebbe corrisponderle.

IV.

Come si è menzionato brevemente poco sopra, l'idea di un tempo inteso come forma vuota e quella di un tempo che si scinde costantemente in due getti asimmetrici sembra giungere ad una elaborazione più approfondita e certamente arricchita da una riflessione estetica in *L'image-temps*, tuttavia ciò che qui viene espresso parrebbe il frutto di una riflessione che si vuole ritenere in qualche modo costante in Deleuze e che troverebbe le sue radici nei primi studi effettuati su Bergson, ma soprattutto in *Différence et répétition* e in *Logique du sens*.

Si vuole considerare, infatti, come nel celeberrimo saggio del 1968 la conquista di una ripetizione libera dalla relazione con l'identico e l'uguale verrebbe guadagnata da Deleuze per mezzo di un'attenta analisi concernente il problema del tempo articolato in tre sintesi. Che la ripetizione, anche nel suo senso più comune, implichi la nozione di tempo sembrerebbe un dato abbastanza assodato, ciononostante occorre vedere quale teoria del tempo consentirebbe una ripetizione affrancata dalla rappresentazione. Dopo aver preso in esame il tempo come eterno presente della prima sintesi e dopo aver valutato il tempo inteso come memoria, passato puro bergsoniano, Deleuze si rende conto della necessità di pensare una terza sintesi del tempo. In effetti, anche se la seconda sintesi propone un tempo del passato puro per ovviare alle rappresentazioni, essendone il presupposto e il fondamento «resta ancora relativo alla rappresentazione, cioè l'identità con cui costituisce il carattere del modello immemoriale e la somiglianza con cui costituisce il carattere dell'immagine: lo Stesso e il Simile»²⁶. Il fondamento, infatti, instaurerebbe sempre una qualche relazione con ciò che fonda e per questo il passato in generale, la Memoria, anche se irriducibile al presente non farebbe che rendere circolare o infinita la rappresentazione dei presenti²⁷.

Spostandosi da Bergson a Kant, in modo simile a quello visto precedentemente, Deleuze propone una terza sintesi del tempo, aperta sull'avvenire, una forma vuota e pura del tempo, in cui il passato e il futuro non sarebbero determinazioni empiriche o dinamiche del tempo, ma solo caratteri formali derivanti dall'ordine *a priori*, «come una sintesi statica del tempo, necessariamente statica, in quanto il tempo non è più subordinato al movimento»²⁸. Qui, Deleuze parrebbe trovare nella filosofia di colui che in giovinezza aveva considerato quasi un «nemico»²⁹, Kant, un valido alleato per arrivare all'idea di un tempo liberato dai punti cardinali³⁰ e alla formulazione di un'incrinatura nel soggetto, come si era precedentemente accennato nel parlare dell'immagine-cristallo. Infatti la concezione del tempo kantiana, come categoria *a priori* dell'esperienza, romperebbe con la tradizione inaugurata dal *cogito* cartesiano. Mentre Cartesio sembra fondare diretta-

26 DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, op. cit., p. 118.

27 Ivi.

28 *Ibidem*, p. 119.

29 CANTONE, *Cinema, Tempo e Soggetto*, cit., pp. 17-19

30 DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 119.

mente la determinazione “io penso” sull’indeterminato “io sono”, per cui si avrebbe la celeberrima massima “io sono una cosa pensante”³¹, per Kant questo non potrebbe essere sufficiente, in quanto non parrebbe esserci ancora qualcosa che mostri come l’indeterminato sia determinabile dall’io penso³². Secondo Deleuze, l’originalità kantiana si gioca nell’aver introdotto un terzo elemento alla coppia cartesiana: la forma del tempo, sotto la quale l’esistenza indeterminata potrebbe essere determinabile dall’Io penso. «Le conseguenze che ne derivano – scrive Deleuze – sono radicali: la mia esistenza indeterminata può essere determinata solo *nel tempo*, come l’esistenza di un fenomeno, di un soggetto fenomenico, passivo o recettivo che *appare nel tempo*»³³. E quindi questo porta Deleuze ad affermare che l’Io è un Altro: aggiungendo questo terzo valore, Kant andrebbe a praticare una cesura all’interno dell’Io, che si troverebbe raddoppiato in “*Je*” e “*Moi*”. Il tempo, come forma vuota, costituisce l’incrinatura dell’io come attività che accompagna i concetti dell’Intelletto (*Je*) nella misura in cui tale forma pura e vuota venga riempita dal correlato dell’io passivo (*Moi*) che appare fenomenicamente³⁴. “L’Io è un Altro” poiché è attraversato da una profonda esperienza dell’Alterità al suo interno.

Da parte a parte l’IO è come attraversato da un’incrinatura: è incrinato dalla forma pura e vuota del tempo e, sotto tale forma, è il correlato dell’io passivo che appare nel tempo. Il tempo significa allora una frattura o una incrinatura nell’Io, una passività nell’io, mentre la correlazione dell’io passivo e dell’Io incrinato costituisce la scoperta del trascendentale o l’elemento della rivoluzione copernicana³⁵.

Da quanto si è potuto analizzare in questi brevi paragrafi, si può notare come in Deleuze l’esposizione di una teoria del tempo, che fuoriesce dai cardini, porta alla conseguente perdita della centralità del soggetto. Un’analisi filosofica, in cui ampia parte verrebbe dedicata alla critica delle rappresentazioni, non potrebbe, infatti, eludere la destituzione di un soggetto unitario, poiché da definizione, il soggetto andrebbe a costituire il cuore della rappresentazione, il punto sul quale riposa la sua coerenza d’insieme³⁶. L’esigenza di pensarsi e viverci non come soggetti o persone, bensì come entità molteplici in perpetua metamorfosi, come modi d’essere piuttosto che come sostanze³⁷, si ritiene un elemento di matrice nietzschiana, come illustra Godani, e presente dai primi scritti fino a quello pubblicato due mesi prima della scomparsa: *L’immanence: une vie*. Qui, Deleuze, con la medesima “sfrenatezza” ritrovata in *Qu’est-ce que la philosophie?*, parrebbe sancire ancora una volta il vincolo tra una vita impersonale, che sarebbe solo *una* vita e nient’altro, la vita di “*un homme qui n’a plus de nome, bien qu’il ne se confond avec aucun au-*

31 R. CARTESIO, *Meditazioni metafisiche*, Bompiani, Milano 2010, pp. 167-169.

32 DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 115.

33 Ivi.

34 CANTONE, *Cinema, Tempo, Soggetto*, cit., p. 47.

35 DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 116.

36 A. BOUANICHE, *Gilles Deleuze*, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2013, p. 118.

37 P. GODANI, *Deleuze*, Carocci, Roma 2009, p. 14.

*tre*³⁸, con un tempo vuoto, dove si vedrebbe l'evento ancora a venire e già arrivato. Una vita così descritta non può avere momenti, attimi presenti, immagini-ricordo, ma solo fra-momenti, fra-tempi³⁹, in cui in quel *fra* vi è la potenza di un tempo a-cronologico, che si dà "in persona", come nell'immagine del cinema moderno.

Dunque, attraverso questa sintesi del tempo, Deleuze cerca di mostrare come il fondamento del tempo, la Memoria, venga superata verso un senza-fondo, «universale sfondamento che gira su se stesso e non fa che ritornare l'a-venire»⁴⁰. Se la prima sintesi concerneva la fondazione del tempo e la seconda il fondamento, il compito della terza, incentrata sul futuro, sarebbe quello di assicurare l'ordine, l'insieme, la serie e il fine ultimo del tempo⁴¹. Quindi il tempo sembra disfare il suo circolo, ma per creare un'altra figura più complessa, più tortuosa, nebulosa⁴². Infatti l'ordine del tempo non spezzerebbe il circolo dello stesso se non per crearne uno diverso, un "circolo" dell'Altro⁴³. Anche se Deleuze, in queste pagine, non sembra attribuire alcuna forma geometrica nota a tale figura, si potrebbe provare a proporre quella di una spirale, ma una spirale anomala, eccentrica, decentrata, che non opera in profondità ma che si estende in superficie.

IV.1.

Vagliando le tre teorie sul tempo, come si è ricordato all'inizio, Deleuze elabora il concetto di ripetizione in sé, ma è in particolar modo attraverso la terza sintesi, quella dell'avvenire, che si manifesta la ripetizione sovrana che subordina a sé le altre due sintesi e le destituisce dalla loro autonomia⁴⁴. Pertanto, non risulta forse troppo azzardato dire che il tempo, uscendo fuori dai cardini, non solo affranchi se stesso dal movimento, ma anche la ripetizione dal regno dell'identico e dello stesso, portando alla liberazione le potenze del divenire.

Quello che si è finora descritto circa *Différence et répétition* sembra trovare un suo doppio all'interno del cinema moderno. In molte occasioni, infatti, Deleuze auspica la comparsa di un teatro dell'avvenire e della ripetizione, dove si incontrano forza pure, in opposizione ad un teatro "hegeliano" della rappresentazione. Tale discrepanza non parrebbe troppo distante da quella effettuata all'interno del capitolo *Le potenze del falso* del secondo volume sul cinema, tra un cinema delle descrizioni organiche e quello delle descrizioni cristalline, inorganiche, in cui «le anomalie del movimento, invece di essere accidentali o eventuali, diventano l'essenziale»⁴⁵. Al teatro dell'avvenire si potrebbe, infatti, accostare ad un cinema scritto attraverso il criterio estetico di un tempo non-cronologico e impersonale: il cinema della veggenza, in cui la "potenza terribile" di rovesciare le copie in simulacri appare con tutta la sua forza. Deleuze parla di un

38 DELEUZE, «*L'immanence: une vie*», in *Deux régimes de fous*, cit., pp. 361-362

39 *Ibidem*.

40 DELEUZE, *Différence e ripetizione*, cit. p. 122.

41 *Ibidem*, p. 124.

42 *Ibidem*, p. 122.

43 *Ibidem*.

44 *Ibidem*, p. 124.

45 DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit., p. 145.

cinema della veggenza perché, a causa della rottura interna dei legami senso-motori, per l'appunto, i personaggi risulterebbero consegnati alla visione agghiacciante di un *fuori*. Impossibilitati nell'azione e colpiti da qualcosa di intollerabile nel pensiero, essi si guarderebbero vivere, come in uno specchio, in uno stato apparentemente di paramnesia. L'esito di questa visione abissale non potrebbe essere che l'incrinatura dell'io, per cui il personaggio *si* osserva vivere, ma vivere una vita impersonale.

In una lettera indirizzata all'amico e scrittore Pierre Klossowski, Deleuze sembra spingersi oltre i personaggi veggenti, scrivendo che un cinema siffatto necessiterebbe anche di attori dell'avvenire, i quali non saranno più degli attori, né tanto meno dei dilettanti ma dei "*créateurs venus d'aillurus*"⁴⁶. Quindi non solo dei personaggi che vedrebbero il fuori, ma anche attori che proverebbero essi stessi da questo altrove non spaziale, ma temporale: l'attore interpreta sempre «qualcosa che non cessa di anticipare e ritardare, di sperare e di ricordare»⁴⁷.

In un cinema del regime inorganico, l'emergere della potenza di un tempo affrancato dal movimento porterebbe alla comparsa di un indice narrativo diverso e alla creazione di una nuova modalità del racconto. Nelle pellicole "moderne", infatti, la narrazione non potrebbe più essere veridica: una verosimiglianza narrativa dipenderebbe dall'aderenza alle coordinate spazio-temporali riconosciute dal senso comune⁴⁸ (il "buon senso"), ossia si concatenerebbe con le descrizioni senso-motorie. Fin dall'antichità attraverso i paradossi sui "futuri contingenti" si è notato che la forza pura del tempo metterebbe in crisi la nozione di verità⁴⁹ e consequenzialmente nell'immagine-tempo diretta, la narrazione veridica verrebbe sostituita da una narrazione temporale e falsificante, ossia cesserebbe di tendere al vero⁵⁰. Deleuze sembra scorgere, allora, nella figura del falsario, come in quella del veggente, l'incarnazione di questa tipologia di cinema moderno e della sua narrazione. Il falsario diverrebbe "l'uomo delle descrizioni pure e contemporaneamente fabbrica l'immagine-cristallo, l'indiscernibilità tra reale e immaginario, passa nel cristallo e fa vedere l'immagine-tempo diretta"⁵¹. Al contrario, una narrazione veridica del cinema classico non potrebbe che concretarsi in personaggi dalla personalità compatta e monolitica. Si è visto, però, come questa personalità unitaria parrebbe perdere la sua consistenza, sfarinarsi in un cinema dell'immagine-tempo. "L'io è un altro" sostituisce l'equazione "Io=io" della narrazione veridica, in quanto le potenze del falso, legate ad una forma vuota del tempo, non sono separabili da un'irriducibile molteplicità⁵²: non vi è un unico falsario e se il falsario svela qualcosa è un altro falsario, dietro di lui, fino ad arrivare ad un falsario più grande e creatore di vero: l'artista⁵³. Come ricorda anche

46 G. DELEUZE, lettera a P. Klossowski, 1978 in *Lettres et autres textes*, Les Édition de Minuit, Paris 2015, p. 65.

47 G. DELEUZE, *Logica del senso*, Feltrinelli Editore, Milano 2016, p. 134.

48 R. BOGUE, *Deleuze on cinema*, Routledge, New York 2003, p. 147.

49 DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit., p. 147.

50 *Ibidem*, p. 149.

51 *Ibidem*, p. 150.

52 *Ibidem*, p. 151.

53 *Ibidem*, p. 167.

Cantone, la riflessione sui falsari diventerebbe in Deleuze una riflessione sull'intero processo cinematografico falsificante, ma proprio per questo creatore: il cattivo falsario, infatti, riproducendo un modello per l'occhio di un esperto, inganna; il buon falsario, invece, sembrerebbe prendersi gioco dell'amore per le forme e creerebbe il nuovo senza diventare a sua volta modello⁵⁴. Dunque, da quanto finora detto, un cinema delle potenze del falso parrebbe attuare quel rovesciamento delle copie in simulacri che, in *Différence et répétition*, Deleuze imputava all'arte.

I personaggi di questo teatro-cinema dell'avvenire della terza sintesi del tempo potrebbero risultare inetti e amorali, ma «sono esperti in metamorfosi della vita, alla Storia oppongono il Divenire»⁵⁵. In altri termini, quelli della sceneggiatura, si potrebbe effettuare un paragone opponendo alla teoria di Vogler del *Viaggio dell'eroe*, in cui l'io del personaggio, fortemente strutturato e archetipale, costruirebbe la storia e la Storia, quella di una sceneggiatura paradigmatica di Syd Field, in cui l'io dei protagonisti si frammenta ad ogni evento "deleuziano" senza spessore, costituendo così il divenire stesso della storia e del personaggio. Si è voluto menzionare il breve confronto con la sceneggiatura, in quanto per Deleuze:

Il cinema non deve cogliere l'identità di un personaggio, reale o fittizio, attraverso i suoi oggettivi e soggettivi, ma il divenire del personaggio reale quando si mette egli stesso a "finzionare" (*finctionner*), quando entra "in flagrante delitto di leggendare" e contribuisce così all'invenzione del proprio popolo. Il personaggio non è separabile da un prima e un dopo che ricollega però nel passaggio da uno stato all'altro. Egli stesso diventa un altro, quando si mette ad affabulare, senza mai essere finto. E il regista, da parte sua, diventa un altro quando "prende ad intercessori" personaggi reali che sostituiscono in blocco le sue finzioni con le proprie affabulazioni. Entrambi comunicano all'invenzione di un popolo⁵⁶.

V.

Prima di discutere circa la creazione di un popolo, si vuole provare a fornire brevemente un ulteriore elemento al quadro generale di un'idea del tempo non cronologica e a-soggettiva attraverso le teorie esposte in *Logique du sens*, opera pubblicata un anno dopo *Différence et répétition*. Certamente, il fatto che Deleuze ritorni sull'elaborazione di una teoria del tempo a distanza di un anno dalla pubblicazione del suo primo grande lavoro è degno di nota. Infatti, dopo aver svincolato la temporalità dall'esperienza soggettiva nel saggio del 1968, sembra cercare un approccio diverso al problema del tempo, vagamente più simile ai volumi sul cinema, e spostandosi dal piano gnoseologico a quello ontologico, proverebbe a ricostruire una teoria della genesi del tempo⁵⁷. A partire dall'elaborazione di *Différence et répétition*, Deleuze parrebbe rendersi conto di una complicazione inerente alle tre sintesi del tempo elaborate: esse, infatti, non sareb-

54 CANTONE, *Cinema, Tempo e Soggetto*, cit., p. 155.

55 DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit., p. 160.

56 *Ibidem*, p. 169.

57 CANTONE, *Cinema, Tempo e Soggetto*, cit., p. 53.

bero tre parti della medesima temporalità, scandite attraverso una differenza di grado, ma tre forme del tempo che differiscono tra loro per natura. Per questo, in *Logique du sens*, attingendo alla tradizione stoica, dopo aver considerato i corpi e gli effetti/eventi incorporei, delinea un tempo che si presenta attraverso due teorie diverse, ognuna completa ed escludente l'altra, Kronos e Aiôn: «da una parte un presente eterno e limitato che misura l'azione dei corpi come cause e lo stato delle loro mescolanze in profondità (Kronos); dall'altra il passato e il futuro essenzialmente illimitati, che raccolgono alla superficie gli eventi incorporei in quanto effetti (Aiôn)»⁵⁸. In un caso il presente è tutto, nell'altro il presente non è nulla⁵⁹, uno sembrerebbe un tempo circolare, ciclico, il presente dell'azione che misura il movimento dei corpi e dipende dalla materia che lo limita e lo riempie, l'altro sarebbe un passato-futuro in una scissione continua e infinita del momento astratto, che schivando il presente, non cesserebbe di scomporsi nei due sensi contemporaneamente, non si divide senza cambiare di natura, perpetuo divenire che dispiega il suo circolo per aprirsi in un labirinto «incorporeo, illimitato, forma vuota del tempo, indipendente da ogni materia»⁶⁰.

Alla linea orientata del presente, che “regolarizza” in un sistema individuale ogni punto singolare che essa riceve, si oppone la linea di Aiôn che salta da una singolarità preindividuale a un'altra e le ripete tutte le une nelle altre, riprende tutti i sistemi seguendo le figure della distribuzione nomade in cui ogni evento è già passato e ancora futuro, più o meno contemporaneamente, sempre vigilia e l'indomani nella suddivisione che li fa comunicare insieme⁶¹.

Ma come si potrebbe scavare ancora più a fondo sulla questione, comprendere l'origine della scissione di Aiôn? Nella ventitreesima serie, Deleuze sviluppa un serrato confronto tra le due letture del tempo arrivando a mostrare come sia «l'istante senza spessore e senza estensione a suddividere ogni presente in passato e futuro»⁶². Dunque, invece di avere un passato e un futuro che sovvertono il presente esistente, in un Aiôn della superficie sarebbe l'istante vuoto a pervertire il presente in futuro e passato insistenti. Non vi sarebbe, quindi, un tempo inteso come successione di istanti, ma un istante che percorrerebbe tutta la linea dell'Aiôn e non cesserebbe di spostarsi su di essa, mancando sempre al proprio posto⁶³. In queste pagine, Deleuze definirebbe l'istante come il non senso di superficie e la quasi-causa, un puro momento di astrazione, il cui ruolo sarebbe primariamente quello di dividere e suddividere il presente contemporaneamente nei due sensi di passato e futuro sulla linea di Aiôn. L'istante estrarrebbe dal presente e dagli individui pure singolarità per proiettarli due volte, nel passato e nel futuro. Va ricordato, inoltre, che la singolarità, nel vocabolario deleuziano, designerebbe sempre l'elemento impersonale, liberato da tutti i particolari.

58 DELEUZE, *Logica del senso*, cit., p. 13.

59 *Ibidem*, p. 61.

60 *Ivi*.

61 *Ibidem*, p. 74.

62 *Ibidem*, p. 147.

63 *Ibidem*, p. 148.

Aiôn è la verità eterna del tempo: *pura forma vuota del tempo* che si è liberata dal suo contenuto corporeo presente e così ha spiegato il suo cerchio, si allunga in una retta forse tanto più pericolosa, più labirintica, più tortuosa⁶⁴.

Questa definizione di Aiôn come pura forma vuota del tempo, dispiegata e illimitata, porterebbe Cantone e Bruno Paradis ad associarlo al tempo della terza sintesi di *Différence et répétition*⁶⁵. Nonostante si reputi interessante tale confronto, si ritiene sia più appropriato considerare le tre teorie del tempo esposte nei saggi esaminati (*Différence et répétition*, *Logique du sens*, *L'image-temps*) come tre tentativi differenti di esporre un unico problema, quello relativo ad un tempo impersonale, sganciato dalla relazione con l'esperienza vissuta da un soggetto particolare, e pertanto non cronologico e labirintico. In vero, attraverso questa definizione di Aiôn, si potrebbe comprendere maggiormente la metafora di Pelbart, esposta all'inizio di questo articolo. Infatti, Deleuze, nel tracciare una linea del tempo che si biforca costantemente, creerebbe un labirinto simile a quello del governatore cinese, Ts'ui Pên, incontrato nel romanzo di Borges.

V.1.

Nelle prime pagine si è provato a mostrare come attraverso lo studio sullo stile e sull'essenza del dispositivo cinematografico condotto da alcuni registi (Welles, Lang, Rossellini, Antonioni, Renoir, Godard, Tarkovskij e molti altri ancora) sembra emergere una temporalità differente da quella cronologica dei legami senso motori del cinema classico; un tempo non più sottomesso al movimento, ma libero di dispiegarsi lungo una linea labirintica, che non va avanti senza già fare ritorno su se stessa, come si è appena visto, d'altronde, con Aiôn. Un tempo così inteso potrebbe essere letto come il criterio adottato da Deleuze per evidenziare i problemi di una filosofia creativa, una filosofia della differenza-ripetizione in sé, fino a diventare, come si è visto, un vero e proprio indice estetico costituente il cinema chiamato da Deleuze "moderno". Si sono volute esaminare, seppur in breve, le conseguenze di questo tempo nella filosofia come nel cinema. In quest'ultimo, in particolare, l'implicazione maggiore che si potrebbe riassumere con la lacerazione interna dei legami senso-motori sembrerebbe avere una portata ben più vasta: la più grande rottura dei sistemi e della loro successione, di un corpo organizzato, strutturato, in favore di un corpo senza organi, un'embriogenesi, un corpo come quello di un uovo, in via di individuazione, in costante divenire. Non parrebbe un caso che il concetto di "corpo senza organi" che occupa un ruolo centrale nel pensiero di Deleuze e nella sua elaborazione con l'amico e collega Guattari, sembri apparire per la prima volta in *Logique du sens*⁶⁶, l'opera in cui si studia il tempo sotto le due letture di Kronos e Aiôn. La rottura dei legami senso motori e una vita del cinema inorganico sotto questo aspetto, potrebbe aprire verso delle implicazioni politiche, già anticipate velocemente attraverso la formulazione di un popolo, di un popolo a venire. Se da un lato, potrebbe

64 Ivi.

65 CANTONE, *Cinema, Tempo, Soggetto*, cit., p. 56.

66 BOUANICHE, *Gilles Deleuze*, cit., p. 138.

risultare eccessivo sostenere, come alcuni studiosi di Deleuze, che l'immagine-tempo sia fondamentale l'immagine di un cinema politico⁶⁷, dall'altro parrebbe innegabile, nella seconda parte di *L'image-temps*, un'espansione su un piano politico delle implicazioni di un tempo fuori dai cardini come indice stilistico del cinema moderno. Infatti, venendo a mancare il profondo legame uomo-mondo, l'essere umano si ritrova nel mondo come in una situazione ottica e sonora pura, veggente consegnato ad una vita impersonale, tale condizione tradotta su un piano politico porta Deleuze a denunciare la mancanza di un popolo nei film dell'immagine-tempo. Qui, il popolo non esiste più, disgregato e frammentato, non esiste più nel senso di un corpo organizzato e unitario, come organo e struttura. Ma «un popolo che manca è un divenire, esso si inventa»⁶⁸ e si è visto che un cinema che si avvalga di una certa immagine-tempo diretta, come indice stilistico, potrebbe contribuire non più alla nascita di una Nazione, come accadeva nel cinema della grande immagine-azione, ma alla creazione di un nuovo popolo, senza organi e in costante divenire. Il popolo, dunque, non parrebbe più identificabile sotto una forma nazionale, ma diverrebbe una categoria dell'avvenire. Nel momento in cui il cinema, attraverso un atto di fede, la *croyance*, nel mondo, filma l'assenza di questo popolo, ecco che il popolo stesso diventerebbe l'oggetto di una vera e propria funzione creatrice, di un processo intensivo attraverso il quale una comunità non cesserebbe di inventarsi al di fuori di tutte le sue forme predefinite⁶⁹.

Si ritiene particolarmente interessante che un certo cinema che riesca a filmare questi divenire del popolo e del mondo, il più delle volte sia un cinema esso stesso destrutturato nei suoi organi: non più le grandi o medie produzioni dai cospicui reparti, gru e carrelli, camion e generatori, ma per lo più piccole produzioni o autoproduzioni in cui generalmente una sola figura, quella del filmmaker, riveste più ruoli. Ciò parrebbe favorito indubbiamente dall'innovazione tecnologica, l'impiego del digitale permetterebbe camere sempre più leggere e facilmente trasportabili. Pertanto, si ha un cinema sempre più mobile, itinerante, che segue le correnti del flusso senza la pesantezza della carovana, muovendosi sotto le strutture, tra i popoli, un cinema che, ricorrendo ad un'altra immagine deleuziana, menzionata a proposito di Aïôn e attinente anche all'idea di corpo senza organi, si potrebbe definire nomade⁷⁰.

D'altra parte, come si è detto, a divenire non sarebbe solo il popolo, ma anche l'autore, il filmmaker, quest'ultimo, infatti, «fa un passo verso i propri personaggi che fanno un passo verso l'autore: doppio divenire»⁷¹ e questo perché non si può creare senza divenire altro. Tutto avviene contemporaneamente, come si è visto in *Logique du sens*. Per filmare restituendo la credenza nel mondo, dunque, occorrerebbe divenire con il mondo.

L'andare verso il personaggio non parrebbe qualcosa di semplice per l'autore, perché,

67 F. COLMAN, *Deleuze and the cinema – The film concepts*, Berg, Oxford 2011, p. 148.

68 *Ibidem*, p. 241.

69 BOUANICHE, *Gilles Deleuze*, cit., p. 246.

70 L'accostamento di un cinema politico al nomadismo è stato portato avanti da Patricia Pisters in *The Filmmaker as Metallurgist: Political Cinema and World Memory*.
http://www.patriciapisters.com/files/Film-Philosophy_vol20_1_2016_PISTERS.pdf

71 DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit., p. 245.

come spiegano Deleuze e Guattari in *Mille plateaux* (1980), *divenire* non significa semplicemente imitare qualcosa o qualcuno, identificarsi con esso, impersonificarsi negli obiettivi, nella vita di qualcuno. Va da sé che ciò andrebbe contro quanto si è detto finora a proposito di un cinema dei simulacri. Allora, divenire potrebbe significare estrarre dagli organi, dal soggetto, o dalle funzioni che si svolgono, delle particelle che non vanno più a concatenarsi per creare un altro corpo solido, un'altra identità, ma andrebbero a sovrapporsi, a stratificarsi in un assemblaggio multilineare, rizomatico, a-soggettivo. La restituzione di una credenza nel mondo che è *questo* mondo e l'invenzione di un popolo si ritiene costituiscano le conseguenze più vaste di un cinema che scrive attraverso l'indice estetico di un tempo non cronologico. Se da una parte un tempo che fuoriesce dai cardini provocherebbe una rottura dei legami senso motori, del vincolo io-uomo-mondo, dall'altra è pur vero che un cinema, come quello descritto fino ad ora, sembrerebbe ripensare e ricreare la realtà stessa in base al rapporto tra attuale e virtuale. Attraverso questa indiscernibilità, di matrice bergsoniana, si potrebbe ritornare a parlare di cinema del reale, in tutte le sue complicazioni e paradossi. È un cinema che crea e inventa, un cinema delle potenze del falso, dei simulacri, del futuro, dell'immanenza, del divenire. Filmare il reale, allora, significherebbe filmare il divenire sempre nuovi del mondo, la durata impersonale del mondo.