

Katia Rossi

CINEMA CRISTALLO:  
SULLA FALSA OPPOSIZIONE DI REALE E IMMAGINARIO

*Si potrebbe applicare al cinema la formula zen:  
«la riserva visuale degli eventi nella loro esattezza»<sup>1</sup>.*

Perché Deleuze ha fatto del cinema un evento filosofico? Da dove viene la necessità, da Deleuze sempre invocata, dei suoi due libri sul cinema? Anzitutto si potrebbe rispondere che Deleuze, rileggendo Bergson, ha restituito alle immagini una sorta di *autonomia ontologica* che le rende indipendenti da qualsiasi dimensione di senso trascendente, nei confronti della quale le immagini fungerebbero da espressioni. Le immagini non sono delle copie, dei doppioni mentali, delle mere rappresentazioni dell'immaginazione; le immagini non rimandano ad altro come a un piano di riferimento ma, in quanto *modi* della materia, hanno un'esistenza in sé. È questa la ragione per la quale Deleuze ha avuto bisogno di coniare due neologismi per le immagini presentate dal cinema: *immagini-movimento* e *immagini-tempo* sono immagini che non configurano, strutturano il visibile per un soggetto già dato, preformato, ma immagini irriducibili al modello di una percezione soggettiva<sup>2</sup>. Nell'ottica inaugurata da Deleuze il cinema non esercita tanto un potere sulla rappresentazione – e di conseguenza su degli spettatori già costituiti come tali –, quanto si identifica con la vita, come ha notato recentemente Roberto De Gaetano definendo il cinema un'*arte biopolitica*: vita pensata come *modulazione continua, creazione, espressione di una virtualità irriducibile, apertura di continui processi di individuazione*<sup>3</sup>.

Già Paola Marrati aveva evidenziato, in polemica con Heidegger, come il cinema non convocasse affatto un mondo-immagine davanti allo sguardo di un soggetto-spettatore, sottraendo ogni privilegio fenomenologico alla percezione soggettiva per dispiegare il programma materialista del mondo bergsoniano. Deleuze afferma chiaramente l'identità del reale e dell'immagine, facendo della materia uno straordinario universo

---

1 G. Deleuze, *Portrait du philosophe en spectateur*, in 2RF 198; tr. it. *Ritratto del filosofo da spettatore* in *Divenire molteplice. Nietzsche, Foucault e altri intercessori*, intr. e cura di U. Fadini, Ombre Corte, Verona 1999<sup>2</sup>, p. 116.

2 Cfr. P. Marrati, *Gilles Deleuze. Cinéma et philosophie*, PUF, Paris 2003, p. 9.

3 Cfr. R. De Gaetano, *Deleuze e il cinema come arte biopolitica* (estratto da «Fata Morgana» numero zero, 2006), in «Alias» (41), 21 ottobre 2006, p. 9.

cinematografico e soppiantando, secondo Eric Alliez, il teatro unificato della rappresentazione fenomenologica grazie al *metacinema del pensiero ontologico*<sup>4</sup>. Ne consegue che l'arte non è una finzione della cultura ma, come ha sottolineato Anne Sauvagnargues, produce degli effetti reali e non semplicemente immaginari:

L'arte è reale, opera degli effetti reali, sul piano delle forze e non su quello delle forme. Ne risulta uno spostamento molto originale della frattura tra immaginario e reale, l'immaginario cessando di essere preso per una finzione mentale e l'arte per una distrazione della cultura<sup>5</sup>.

L'identità tra immagine e materia porta insomma Deleuze a insistere sull'aspetto reale dell'immaginario, dato che le immagini non sono dei meri dati mentali che tradurrebbero lo sforzo verso l'espressione indagabile da parte di un soggetto, ma vanno prese *letteralmente*<sup>6</sup>. Ovvero le immagini non devono essere sussunte da un significante, non sono riducibili a un sistema simbolico né a un appello all'immaginario, al fantasma o al sogno, ma vanno *prese alla lettera*. È quanto ha sottolineato in maniera particolarmente acuta François Zourabichvili, indagando i rapporti tra il concetto e l'immagine a partire dal rifiuto deleuziano del concetto di metafora e dalla divisione, presunta originaria, tra *proprio* e *figurato*. Il *vocabulaire* dedicato da Zourabichvili a Deleuze si apre proprio con il monito da quest'ultimo sempre reiterato a non confondere la metafora col concetto:

non prendete per metafore dei concetti che, malgrado l'apparenza, non lo sono; capite che la parola stessa di metafora è un'illusione, un pseudo-concetto, al quale si lasciano accalappiare in filosofia non soltanto i suoi adepti ma anche i suoi dispregiatori, e di cui tutto il sistema dei "divenire" o della produzione di senso è la confutazione<sup>7</sup>.

---

4 Cfr. E. Alliez, «Un cinéma de philosophie, un cinéma de la pensée...», in Y. Beaubatie (a cura di), *Tombeau de Gilles Deleuze*, Mille Source, Tulle 2000, p. 242.

5 A. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, PUF, Paris 2005, p. 35.

6 Cfr. G. Deleuze, *Portrait du philosophe en spectateur*, in *2RF* 199; it. 117: «Tutte le immagini sono letterali. Quando un'immagine è piana, bisogna soprattutto non ridarle, anche di spirito, una profondità che la sfigura: è questo che è difficile, conoscere le immagini nel loro dato immediato. [...] In ogni caso, un'immagine non rappresenta una realtà supposta, essa è tutta la sua realtà».

7 F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, Paris 2003, p. 3.

Oltre a rappresentare una chiave di lettura dell'intero percorso filosofico di Deleuze, l'insistenza sulla *letteralità* dei concetti filosofici, così come delle immagini, mi sembra che vada sottolineata per liberare definitivamente il campo da gravi fraintendimenti veicolati da certe vulgate non sempre completamente in buona fede. Penso in particolare a un testo di Jacques Bouveresse, scritto in reazione all'affare Sokal e Bricmont per difenderne l'operazione, che denuncia l'uso abusivo di metafore prese da concetti scientifici, uso che pretende giustificare il discorso filosofico. Esiterebbe per Bouveresse uno specifico abuso di potere scientifico, che egli definisce il «letteralismo», consistente nel credere che ciò che dice la scienza diventa interessante e profondo soltanto se trascritto in un linguaggio letterario e, cosa che qui ci interessa, utilizzato in maniera metaforica. Al posto di un *diritto alla metafora*, bisognerebbe parlare piuttosto di un diritto di sfruttamento senza precauzioni né restrizioni delle analogie più incerte, che sembra essere per Bouveresse una delle *malattie* della cultura letteraria e filosofica contemporanea<sup>8</sup>.

Quanto questa critica rimanga esterna al pensiero deleuziano si chiarisce proprio seguendo la lettura che ne dà Zourabichvili, secondo il quale *il problema più generale di Deleuze non è l'essere ma l'esperienza*<sup>9</sup>. A Deleuze interessa infatti, con Bergson, *cogliere le condizioni dell'esperienza reale, che non sono più larghe di ciò che è condizionato*<sup>10</sup>. Ciò indica esattamente il punto di rottura di Deleuze con la fenomenologia, per cui si tratta invece di giungere alle condizioni generali e astratte di un'esperienza solo possibile, condizioni date in anticipo e per sempre, invocando l'esperienza di tutti, essenzialmente ordinaria e quotidiana, universale. La fenomenologia pretende così che il *fatto* risponda sempre a un *diritto* inalterabile sottratto all'esperienza reale, ma in sostanza procede da verità di fatto (empiriche) per costruire un'immagine

---

8 Cfr. J. Bouveresse, *Prodiges et Vertiges de l'analogie*, Liber, Paris 1999. Il libro di A. Sokal e J. Bricmont è ovviamente *Impostures intellectuelles*, Odile Jacob, Paris 1997, tr. it. di F. Acerbi e M. Ugaglia, *Imposture intellettuali*, Garzanti, Milano 1999.

9 Cfr. F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, cit., p. 34.

10 Cfr. G. Deleuze, *La conception de la différence chez Bergson*, in *ID* 49 (pubblicato nel 1956 fu tuttavia scritto almeno due anni prima, ed esposto alla *Association des amis de Bergson* nel maggio del 1954); it. 133: «È proprio perché sono le condizioni dell'esperienza reale, perché *non sono più larghe di ciò che è condizionato*, e ancora perché il concetto che formano è identico al suo oggetto, che le condizioni possono e devono essere colte in un'intuizione» (corsivo mio).

del pensiero così com'è di diritto (trascendentale). È noto come per Deleuze invece non si tratta di riconoscere qualcosa che già conosciamo nell'ambito di un'esperienza possibile, ma di cogliere qualcosa di assolutamente nuovo grazie a un'*esperienza trascendentale*, che suppone così l'idea di *creazione*. Creazione che afferma una metamorfosi del diritto e la cui genesi rimanda ad una rottura, ad una *differenza interna* al diritto stesso. Deleuze smaschera così la restaurazione husserliana dalla dimensione trascendentale nell'empirico, per opporvi un'analisi che fa valere i diritti dell'empirico al livello del trascendentale. Secondo la restituzione di Zourabichvili:

Empirismo trascendentale significa anzitutto che la scoperta delle condizioni dell'esperienza suppone essa stessa un'esperienza in senso stretto: non l'esercizio ordinario o empirico di una facoltà, poiché i dati del vissuto empirico non ragguagliano il pensiero su ciò che può, ma questa stessa facoltà portata al suo limite, confrontata a ciò che la sollecita nella sola potenza che le è propria<sup>11</sup>.

Questo perché l'esercizio ordinario delle nostre facoltà (il nostro percepire, immaginare, concepire, ecc.) non consente di descrivere l'esperienza reale, ovvero quella rara occasione per definire la quale Deleuze parla di *evento*, poiché non si tratta semplicemente della forma omogenea di un *vissuto*, che noi possederemmo a priori come forma possibile e orizzonte del riconoscimento, ma di qualcos'altro. Ciò che Zourabichvili, sulla scia di Deleuze, ci invita a pensare è *l'esperienza trascendentale come esercizio non-ordinario delle facoltà, come sperimentazione di quella potenza che, in quanto propria del pensiero, non si riduce al suo uso abituale*, come ha rilevato Paolo Godani<sup>12</sup>, o come *metodo trascendentale operatorio*, secondo Dork Zabunyan<sup>13</sup>. La nuova immagine del pensiero inaugurata da Deleuze con un reiterato appello all'empirismo, che *esige la più folle creazione di concetti che mai si sia vista o intesa*<sup>14</sup>, si chiarisce definitivamente nell'ultimo testo scritto insieme a Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, in cui la filosofia viene appunto portata al suo limite, confrontata a ciò che la sollecita nella sola

---

11 F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, cit., p. 35.

12 Cfr. P. Godani, *À la lettre*, in «Millepiani», 32 (2007), in via di pubblicazione.

13 Cfr. D. Zabunyan, «Grands film» et «mauvais film» selon Deleuze, in «Critique», 692-693 (2005), p. 115.

14 Cfr. DR ; it. 3: «L'empirismo non è affatto una reazione contro i concetti, né un semplice appello all'esperienza vissuta. Esso instaura al contrario *la più folle creazione di concetti che si sia mai vista o intesa*» (corsivo mio).

potenza che le è propria, scoprendosi votata al solo concetto, piuttosto che all'opinione o alla riflessione. Come ha ribadito Zourabichvili nell'ultimo articolo da lui scritto:

Pensare l'evento forza a rinunciare all'*esplicazione*: non soltanto negativamente, per il fatto che, *se vi è dell'evento*, è contraddittorio inscrivere in un concatenamento causale o razionale; ma positivamente, poiché il pensiero assume una nuova vocazione che è di attestare, e attraverso ciò trasformarsi<sup>15</sup>.

Secondo quest'interpretazione la vocazione della filosofia è la *testimonianza concettuale della discontinuità nel pensiero* e lo stadio ultimo di tale problematica in Deleuze conduce al concetto che qui più ci interessa, il concetto di *crystallo*<sup>16</sup>, di tempo o d'inconscio. Il concetto di crystallo condensa per Zourabichvili tutta la filosofia deleuziana, presentandosi come un approfondimento del concetto di divenire<sup>17</sup>. Approdando al concetto di crystallo Deleuze partecipa interamente alla *svolta estetica della filosofia* perché, se è vero che l'esperienza reale suppone la violenza e il caso, avviene cioè sempre alle prese col nuovo, questo non può che essere creato, e il filosofo si trasforma da filosofo-scienziato in *filosofo-artista*<sup>18</sup>. Essendo l'esperienza reale inadatta a situarsi *in* o a ridursi *a* una coscienza, può trovare un supporto al suo compimento soltanto in una creazione di segni: è questa allora la ragione principale per la quale Deleuze ha sentito la necessità di scrivere i due testi sul cinema<sup>19</sup>. È questo infatti il luogo testuale che vede la nascita del concetto propriamente estetico di crystallo, che lega in maniera necessaria il rapporto fra arte e filosofia. Elaborato soprattutto in *L'immagine-tempo* – il secondo dei due libri dedicati da Deleuze al cinema –, il crystallo rivela secondo Zourabichvili

---

15 F. Zourabichvili, *Kant avec Masoch*, in «Multitudes», 25 (2006), p. 94.

16 Tale nozione non si deve a Bergson, Deleuze l'attribuisce a Guattari. Cfr. Id., *L'inconscient machinique. Essay de Schizo-analyse*, Recherches, Paris 1979, soprattutto l'analisi dei ritornelli musicali in Proust. La nozione di *crystal de temps* non è sviluppata in quanto tale da Guattari, ma il termine *crystal* si ritrova per esempio alle pp. 286-288 (*6ème agencement de la Recherche*).

17 Cfr. F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, cit., p. 20.

18 Cfr. F. Zourabichvili, *Kant avec Masoch*, cit., p. 95: «Ora, il crystallo non è mai dato, è affare di creazione di segni. È in questo senso che Deleuze partecipa pienamente alla *svolta estetica della filosofia* [...]».

19 Cfr. G. Deleuze, *Portrait du philosophe en spectateur*, in 2RF 202; it. 120: «Ciò che mi ha condotto a scrivere sul cinema, è che per molto tempo mi sono trascinato un problema di segni».

come sia l'esperienza stessa a presentare una *struttura cristallina*, poiché *l'attuale non è dato nella sua purezza se non riflesso immediatamente nello psichismo che percorre il piano*<sup>20</sup>.

Se il dato puro dell'esperienza reale non è relativo ad un soggetto preesistente, cosa che vale soltanto per il dato preformato dell'esperienza possibile, esso implica un'affettività e un divenire che non sono più meramente soggettivi. Per Deleuze gli affetti si distinguono dai sentimenti e dalle affezioni in quanto eccedono la forza di chi li attraversa e lo scopo dell'arte sarebbe proprio quello di strappare l'affetto alle affezioni come passaggio da uno stato all'altro, prendendo *la consistenza e l'innocenza di un effetto di soggettivazione che fa palpitare degli affetti della materia*, come ha evidenziato Sauvagnargues<sup>21</sup>. Gli affetti sono cioè divenire che oltrepassano colui che li vive, che non devono più nulla a coloro che li provano o li hanno provati, finendo per diventare quelli della materia, dell'ambiente o del *piano*. Sono in questo senso irriducibili al binomio percezione oggettiva/proiezione immaginaria, poiché sono il frutto dello sdoppiamento del reale tra la sua attualità e la sua propria immagine virtuale, dovuto alla struttura cristallina dell'esperienza che fa sì che non si diano dei dati neutri, indipendenti dai nostri divenire<sup>22</sup>. Occorre perciò andare oltre l'opposizione del reale e dell'immaginario, che inquadra l'esperienza in un orizzonte di ricognizione/riconoscimento entro il quale tutto è già da sempre conosciuto, e accogliere la coppia attuale/virtuale, come sottolineava Deleuze nell'ultimo suo libro:

Al limite, l'immaginario è un'immagine virtuale che si affianca all'oggetto reale, e viceversa, per costituire un cristallo d'inconscio. Non basta che l'oggetto reale, il paesaggio reale evochi immagini simili o vicine; bisogna che sprigioni la propria immagine virtuale, nello stesso tempo in cui questa, come paesaggio immaginario, si addentra nel reale, secondo un circuito in cui ciascuno dei due termini insegue l'altro, si scambia con l'altro<sup>23</sup>.

---

20 Cfr. F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, cit., p. 22.

21 A. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, cit., p. 35.

22 Cfr. F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, cit., p. 22: «Non esiste un dato neutro, indipendente dai nostri divenire. L'opposizione del reale e dell'immaginario, della cognizione e del delirio, è seconda, e non resiste alla svolta immanentista dell'interrogazione critica».

23 CC 83; it. 87. Cfr. anche *L'actuel et le virtuel*, in *D* 177-185, tr. it. di G. Comolli e R. Kirchmayr, *Conversazioni*, Ombre Corte, Verona, 1996<sup>2</sup>, pp. 157-58.

L'immagine viene così finalmente a smarcarsi dall'immaginario, inteso sartrianamente come una delle regioni della coscienza costituente, correlato *noematico* della funzione «irrealizzante» della coscienza<sup>24</sup>, andando ben oltre un atto di coscienza privato. Nei testi sul cinema Deleuze minimizza non a caso al massimo il tema bergsoniano della coscienza, che riprende spersonalizzandola, traducendo la differenza ontologica materia/durata individuata da Bergson nella *vibrazione* attuale/virtuale. Ne consegue che l'immagine non è, ribadiamo, l'atto privato della coscienza indagabile dalla psicologia fenomenologica – è data nelle cose, non fabbricata dal cervello insegna Bergson –, coscienza che anzi si rivela quale *nebulosa* che riceve la luce *dal* tempo. La fonte della luminosità non è *nel* soggetto, è nelle cose, nelle immagini, nella luce, nel tempo di cui le immagini sono raffigurazioni. In questo modo Deleuze ha potuto fare definitivamente i conti con la coscienza rendendola *opaca*, elemento imprescindibile per la ricezione della luminosità.

E qui giungiamo al cinema quale arte che restituisce eminentemente la struttura cristallina dell'esperienza, presentandoci delle immagini aventi le loro qualità intensive, le loro potenzialità *eventuali*: tutta una realtà che *sprigiona* la propria immagine virtuale, *esprime* una virtualità irriducibile, *apre* continui processi di individuazione. Qualità intensive e potenzialità eventuali che il cervello umano ha sottratto alla realtà per costituire un universo senso-motorio adatto ai propri bisogni e sottomesso al proprio controllo; qualità e potenzialità che immergono le immagini nel sistema dei *divenire*, nella produzione di senso, trasformandole in qualcosa di assolutamente altro rispetto a delle metafore, a dei ricordi o a dei clichés. Non a caso Deleuze parla a proposito del neorealismo italiano, assunto a punto di metamorfosi tra il cinema delle immagini-movimento analizzato nel primo libro e il cinema delle immagini-tempo affrontato nel secondo, di una *pedagogia dell'immagine* che ci insegna a divenire *veggenti*, andando oltre i clichés, le immagini senso-motorie delle cose<sup>25</sup>. In tal modo Deleuze sottolineava il compito rivoluzionario ricoperto da registi del calibro di Visconti e Rossellini, Antonioni e Fellini, stigmatizzandolo nella formula *insegnare alla gente a vedere*. Gli schemi senso-motori che consentono

---

24 Il rinvio è ovviamente a J.-P. Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1940, tr. it. di E. Bottasso, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 1964.

25 Cfr. *IT*; it. 32 e 33.

risposte immediate alle sollecitazioni ordinarie sono fatti per *passare accanto*, ammoniva Deleuze, per farci passare da un oggetto all'altro senza colpo ferire<sup>26</sup>. Sfuggiamo, rifuggiamo ciò che è troppo bello o forte, o semplicemente ingiusto grazie a delle metafore: la *porcheria senso-motrice* o anche la *vergogna della letteratura*, come Deleuze diceva a lezione. Se ciò che vedo è troppo bello, qualcosa d'intollerabile che sta per oltrepassare le mie soglie, i miei schemi sensori-motori, allora ricorro a delle *schivate senso-motrici*. Ma, dal momento in cui mi ricordo di qualcosa, *c'est fini* esclama Deleuze: *il ricordo e la metafora non impediscono certo di dormire*<sup>27</sup>.

L'intento portato avanti grazie alla straordinaria classificazione delle immagini cinematografiche compiuta da Deleuze si rivela dunque non soltanto come un processo di restituzione delle immagini-mondo a se stesse, come suggeriva Jacques Rancière nella sua *fiaba cinematografica*<sup>28</sup>. L'opacità del cervello umano, della coscienza, non rappresenta qui soltanto un ostacolo da oltrepassare – come forse Rancière lascia intuire – quanto il punto di partenza per restituire al *fuori* quel protagonismo che già Blanchot e Foucault avevano tematizzato. Lo schermo opaco del cervello umano è infatti certamente il responsabile delle nostre condotte automatiche, dovute alla nostra conoscenza abituale che coglie il visibile come cliché, ma è proprio la sua intima limitatezza a far riemergere il *fuori*, tanto da far dire a Deleuze che il pensare gli appartiene intimamente:

Pensare non dipende da una bella interiorità che riunificherebbe il visibile e l'enunciabile, ma si produce con l'intrusione di un fuori che scava l'intervallo, che forza, smembra l'interiore [...] [il quale] presuppone un inizio e una fine, un'origine e una destinazione in grado di coincidere, di formare un "tutto"<sup>29</sup>.

Elaborando la categoria di evento Deleuze afferma il legame primordiale del tempo e del senso, ovvero rivela come una cronologia in generale è pensabile soltanto in funzione di un orizzonte che *presuppone un inizio e una fine, un'origine e una*

---

26 Cfr. *Gilles Deleuze Cinéma*, coffret 6 CD, Gallimard, «à voix haute», 2006, CD5, traccia 11.

27 *Ibid.*

28 Cfr. J. Rancière, *La Fable cinématographique*, Seuil, Paris 2001, p. 12: «Deleuze presenta un'ontologia dove le immagini del cinema sono due cose in una: sono le cose stesse, gli eventi intimi del divenire universale, e sono le operazioni di un'arte che restituisce agli eventi del mondo la potenza di cui li ha privati lo schermo opaco del cervello umano».

29 *F*; it. 90.



*destinazione in grado di coincidere, di formare un "tutto",* insomma un temporalità compiuta che è quella che cinematograficamente è la risultante del concatenamento delle immagini-movimento. La nozione di tempo oggettivo che ne deriva, un tempo esteriore al vissuto e indifferente alle sue variazioni, è la generalizzazione di questo legame del tempo e del senso ed ha come correlato il *senso comune*, ovvero la possibilità di spiegare la serie infinita delle cose o dei vissuti su uno stesso piano di rappresentazione. È quanto il cinema classico ha assunto rappresentando il tempo, l'*aperto* come un *tutto* che si confonde con la sua rappresentazione indiretta. Se riprendiamo le quattro tipologie classiche del montaggio delle immagini-movimento descritte da Deleuze – organico, dialettico, quantitativo, intensivo<sup>30</sup> –, esse non si limitano a raccontare una storia, a mostrare azioni e reazioni che si snodano l'una dall'altra in un ritmo narrativo, ma esprimono *indirettamente* un'idea generale del *tempo*. Oltre il concatenamento delle immagini-movimento, in cui si produce il mutamento delle situazioni e della storia, il regista ci comunica anche, e contemporaneamente, la sua intuizione, la sua visione generale del tempo, disegnando la cornice temporale entro cui si svolge la trama.

L'intuizione del tempo è dunque il fenomeno originante della visione cinematografica, che non necessariamente però ha a che fare con la temporalità del vissuto e che anzi giunge a scardinare il rapporto soggetto-oggetto proprio grazie all'*immagine-cristallo* che libera la *visione*. Ciò emerge eminentemente col cinema delle immagini-tempo, in cui il tempo è *direttamente* tematizzato e il cui elemento immediatamente riflessivo e autoriflessivo turba il corso narrativo abituale, aprendo a delle vere e proprie *aberrazioni della visione*. All'attenzione distratta con cui veniva percepita indirettamente la temporalità della narrazione, subentra un'attenzione acuita, sorpresa, riflessiva, scaturita dall'emergere delle *immagini ottiche e sonore-pure*, dati puri non relativi a un soggetto preesistente, costituito, dotato di schemi senso-motori pronti all'uso, che reagirebbe in funzione dei propri sentimenti e convinzioni. Immagini ottiche e sonore pure in cui i personaggi cessano di essere attori (nel senso letterale di coloro che agiscono), per divenire visionari, spettatori spaesati che invece di reagire – riflettendo analizzando, valutando – osservano, scrutano, registrano. Ed è proprio in *Ossessione* di Visconti (1943) che Deleuze riconosce il primo segno del neorealismo, ovvero di questo cinema che si qualifica esso stesso come *veggente*, poiché:

---

30 *IM* ; it. 44-73.

introduce tra la percezione e la reazione questo piccolo momento straordinario che *non esisteva prima del cinema* dove il personaggio non sa come reagire e ha bisogno di appropriarsi *negli occhi e nelle orecchie* di ciò che gli è dato da vedere e da ascoltare<sup>31</sup>.

In questo cinema *visionario* il tutto non è più l'aperto, sparisce la possibilità di spiegare la serie infinita delle cose o dei vissuti su uno stesso piano di rappresentazione e subentra il *fuori*, fuori in cui ciò che conta è l'interstizio tra le immagini, un interstizio che viene prima della loro associazione. Il tutto in quanto *potenza del fuori* che passa nell'interstizio tra le immagini, che s'inserisce tra di loro, è la presentazione *diretta* del tempo: una continuità che si concilia con la successione di punti irrazionali, interruzioni irrazionali, secondo rapporti di tempo non-cronologici incommensurabili. Si comprende allora lo sviluppo necessario del cinema dalle immagini-movimento alle immagini-tempo, perché l'evento che più interessa a Deleuze non ha propriamente luogo *nel* tempo, non sussegue, non corrisponde a<sup>32</sup>, dal momento che affetta le condizioni stesse del pensiero, che sono anche quelle di una possibile cronologia. L'evento marca piuttosto una *cesura*, una rottura tale che il tempo si interrompe per riprendere su un altro piano, da cui l'espressione *fra-tempo*:

L'evento come "fra-tempo", per se stesso non accade, sia perché è puro istante, punto di scissione o di disgiunzione di un prima e di un dopo, sia perché l'esperienza che gli corrisponde è il paradosso di "un'attesa infinita che è già infinitamente passata, attesa e riserva"<sup>33</sup>.

Paradosso di un'attesa infinita infinitamente passata che il cinema delle immagini-tempo riesce a scorgere, introducendo tra la percezione e la reazione *questo piccolo momento straordinario* che il cinema ha fatto essere per la prima volta, dove ci si *prende* il tempo di appropriarsi *negli occhi e nelle orecchie* di ciò che è dato da vedere e da ascoltare. La straordinarietà di tale operazione è sottolineata

---

31 Cfr. Gilles Deleuze *Cinéma*, cit., CD5, traccia 8. Cfr. anche G. Deleuze, *Portrait du philosophe en spectateur*, in 2RF 200; it. 118: «Sono le immagini che impongono allo spettatore un tale uso dei suoi occhi e delle sue orecchie».

32 Cfr. *QPh* 28; it. 13-14: «I concetti sono centri di vibrazione, sia al proprio interno che in rapporto agli altri, ed è il motivo per cui tutto risuona invece di *susseguirsi* o di *corrispondersi*» (corsivo mio).

33 F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, cit., p. 11. Il passo citato è preso da *QPh* 149; it. 159.

dall'impotenza dei media rispetto alla temporalità *eventuale*, essendo essi del tutto incapaci di restituircela, come spiega Deleuze nei *Pourparlers*:

Non credo che i media abbiano abbastanza risorse o una vocazione sufficiente per cogliere l'evento. Innanzitutto mostrano spesso l'inizio o la fine, mentre un evento, anche breve, anche istantaneo, continua. Inoltre cercano qualcosa di spettacolare, mentre l'evento è inseparabile dai tempi morti. E non mi riferisco ai tempi morti prima e dopo l'evento, ma al tempo morto presente nell'evento stesso, come ad esempio quando l'istante del più brutale incidente si confonde con l'immensità del tempo vuoto in cui lo si vede giungere, spettatori di ciò che non è ancora, in una lunghissima sospensione. Il più comune degli eventi fa di noi un veggente, mentre i media ci trasformano in semplici spettatori passivi, al massimo in voyeur<sup>34</sup>.

Dunque se attraverso delle foto ridotte a illustrazioni, giornali sviliti a narrazioni, immagini cinematografiche o televisive che ci propinano sempre di nuovo dei clichés, i media mostrano soltanto l'inizio o la fine di un evento, il suo ridursi a stato di cose, la sua precipua temporalità può invece essere scorta da un cinema che trapassa da un regime *organico* o *cinetico* ad un regime *cristallino* o *cronico*, un cinema che non ricerca lo spettacolare a tutti i costi ma che, *dilatando* l'immagine, *fa vedere*. Un cinema la cui cifra stilistica è rappresentata appunto dalle situazioni ottiche e sonore pure, dai segni ottici e sonori che ci fanno penetrare negli effetti di una situazione che non si prolunga più in motricità, precipitandoci nel tempo puro, facendoci penetrare, proiettandoci all'interno del tempo. In quel *peso* del tempo che rende il cinema capace di restituire anche i tempi morti presenti nell'evento stesso, il tempo come forma immutabile di ciò che cambia, facendo degli stessi spettatori dei veggenti e scardinando definitivamente l'opposizione tra reale e immaginario:

non si sa più quel che nella situazione è immaginario o reale, fisico o mentale, non perché li si confonda, ma perché non si deve saperlo e non è più nemmeno il caso di domandarlo. Come se reale e immaginario si rincorressero l'un l'altro, si riflettessero l'uno nell'altro, attorno a un punto di indiscernibilità<sup>35</sup>.

---

34 P 217-218; it. 211-212.

35 IT; it. 18.

Il cinema delle immagini-tempo ci offre allora letteralmente l'evento del pensiero, le *immagini* di una *filosofia dello spirito*. Il tempo è cioè sufficiente a introdurre lo *spirito* senza raddoppiare il mondo materiale di un mondo trascendente, semplicemente manifestando non, banalmente, i pensieri dell'uomo o anche il *comportamento* – segno comune al romanzo, alla psicologia e al cinema secondo Merleau-Ponty<sup>36</sup> –, ma la *vita spirituale*, il *movimento dello spirito*<sup>37</sup>. Tempo che è come l'*invisibile* invocato da Klee, la cui potenza, presentandoci il sistema dei *divenire* o della *produzione di senso*, in cui avvengono fredde decisioni, comprensioni assolute o scelte esistenziali, afferma il primato della vita sulla morte, residua cioè sempre *tempo di vita* rispetto all'affermazione di ordini di valore fissi, una modulazione continua quale espressione di una virtualità irriducibile:

Il tempo è il pieno, cioè la forma inalterabile riempita del cambiamento. Il tempo è "la riserva visiva degli avvenimenti nella loro giustezza" [Antonioni] [...]. Questo è il prolungamento molto particolare dell'opsegno: rendere sensibili il tempo, il pensiero, renderli visivi e sonori<sup>38</sup>.

Il cinema dell'immagine-tempo è per definizione la resa *visibile* del tempo, tempo che si definisce essenzialmente come possibilità di vita ulteriore, creazione continua, apertura di continui processi di individuazione. *Tempo* che non è relativo alle sole immagini, ma caratterizza letteralmente il reale, dal momento in cui il virtuale è una parte dell'oggetto reale. A patto di pensarlo diviso in una parte attuale e in una virtuale, come notava Alain

---

36 Cfr. M. Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, in *Sens et Non-sens*, Nagel, Paris 1948, p. 104; tr. it. di P. Caruso e *introduzione* di E. Paci, *Senso e Non-senso*, Il Saggiatore, Milano 1962, *Il cinema e la nuova psicologia*, p. 80: «Ecco perché l'espressione dell'uomo può essere così commovente: il cinema non ci dà, come il romanzo ha fatto per tanto, i *pensieri* dell'uomo, ci dà la sua condotta o il suo comportamento, ci offre direttamente questa maniera speciale di essere al mondo, di trattare le cose e gli altri, che è per noi visibile nei gesti, nello sguardo, nella mimica, e che definisce con evidenza ogni persona che noi conosciamo. [...] Per il cinema come per la psicologia moderna, la vertigine, il piacere, il dolore, l'amore, l'odio sono dei comportamenti».

37 Cfr. G. Deleuze, *Le cerveau c'est l'écran*, in 2RF 264; it. in *Divenire molteplice* 124: «Qualcosa di bizzarro mi ha colpito del cinema: la sua attitudine inattesa a manifestare non il comportamento, ma la vita spirituale (e insieme i comportamenti aberranti). La vita spirituale non è il sogno o il fantasma, che sono sempre stati ostacoli del cinema, è piuttosto il campo della fredda decisione, della comprensione assoluta, di scelta dell'esistenza».

38 *IT*; it. 29.

Badiou per sostenere la tesi dell'indiscirnebilità dell'Uno (attuale) e dell'Essere (virtuale) che qui però non assumiamo:

L'oggetto reale è dunque esattamente come il tempo, è scissione, duplicità. Si può dire che l'oggetto immagine è tempo, e cioè una volta di più creazione continua, ma effettiva soltanto nella sua divisione<sup>39</sup>.

Per comprendere il senso di quest'immagine reciproca è necessario rifarsi alla scoperta bergsoniana secondo la quale non esiste presente se non raddoppiato, differenziato, continuamente scomposto in due direzioni: una tesa verso il futuro, l'altra che ricade nel passato. L'immagine virtuale che Bergson nomina *ricordo puro* si definisce in funzione dell'attuale presente di cui è il passato, simultaneamente e assolutamente, appartenendo al passato in generale, non cronologico<sup>40</sup>. Anche se più sopra abbiamo citato la formula di Zourabichvili che utilizza il termine *psychismo*, non si tratta di uno stato psicologico, poiché esiste piuttosto fuori dalla coscienza, si pone *nel* tempo: pura virtualità che non deve attualizzarsi, essendo strettamente correlativa all'immagine attuale con la quale forma un circuito “sul posto” attuale-virtuale. Il veggente allora è anche colui che scorge nel cristallo lo zampillio del tempo come *scissione*, una scissione che tuttavia non giunge mai fino in fondo, poiché il cristallo non cessa di confondere le immagini distinte che lo costituiscono. L'originalità del bergsonismo consiste secondo Deleuze nella scoperta che la sola soggettività è il tempo non cronologico, colto appunto nella sua fondazione. Questa temporalità è una virtualità che conserva tutte le virtù del cominciamento e del ricominciamento, poiché trattiene nella sua profondità lo slancio della nuova realtà. Il tempo non sarebbe perciò interno a noi, saremmo piuttosto noi a essere

---

39 Cfr. A. Badiou, *Deleuze. “La clameur de l'Être”*, Hachette, Paris 1997, p. 79, tr. it. di D. Tarizzo, *Deleuze. “Il clamore dell'Essere”*, Einaudi, Torino 2004, p. 61.

40 Cfr. H. Bergson, *L'énergie spirituelle*, PUF, Paris 1919, p. 139, tr. it. e cura di M. Acerra, *Il cervello e il pensiero*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 108: «Esso [il passato] non ha data né potrebbe averne: si tratta del passato in generale, e di nessun passato in particolare. [...] Abbiamo un ricordo. Si tratta di un ricordo perché ha il segno caratteristico degli stati che comunemente chiamiamo con questo nome e che si presentano alla coscienza solo quando il loro oggetto scompare. Tuttavia non rappresenta qualcosa che è stato, ma soltanto qualcosa che è. Esso procede pari passu con la percezione che riproduce. È, nel momento attuale, un ricordo di questo momento. Appartiene al passato quanto alla forma e al presente quanto alla materia. È un ricordo del presente»

interni al tempo, a *riflettere* il tempo attraverso i nostri divenire, ragion per cui, forse, Zourabichvili ha utilizzato l'equivoca parola «psichismo». Presentandosi allo stato puro e dispiegando tutta la potenza delle sue dimensioni non cronologiche il tempo è così disgiunto dalla storia, dalla realtà priva d'immaginazione potremmo dire forzando un po' i termini della questione, una realtà che, facendosi *immaginaria*, richiede sempre più una forma particolare di *credenza*:

Non basta che il tempo si presenti in persona perché sia pensabile e vivibile. Attraverso l'espedito del cinema, lo diviene, ma dandosi degli amici inattesi: la credenza, la conversione immanente della fede e delle immagini – non dogmatiche – del pensiero<sup>41</sup>.

Il tempo diventa così pensabile e vivibile a patto di comparire sullo schermo, *attraverso l'espedito del cinema*, continuando a presentare quel *piccolo momento straordinario* grazie al quale ci si appropria *negli occhi e nelle orecchie* di ciò che è dato a vedere e ad ascoltare in un mondo che ci appartiene appena. Attraverso la proposizione di nuove e inaudite immagini non dogmatiche del pensiero, in quanto *riserva visuale degli eventi nella loro esattezza*, il cinema raggiunge il compito di ogni arte, ben sintetizzato da Ubaldo Fadini:

Rispetto a logiche che muovono verso il raggiungimento dell'obiettivo di non farci più credere al mondo, agli eventi che ci riguardano, di rompere il nostro legame con quest'ultimo, penso che l'arte possa invece ricollegare l'essere umano a "a ciò che vede e che sente"<sup>42</sup>.

---

41 P. Marrati, *Gilles Deleuze. Cinéma et philosophie*, cit., p. 102.

42 U. Fadini, *Arte, cyberspazio e socialità. Alcune osservazioni*, in «Iride», 46 (2005), p. 601.