

La condizione pre-cinematografica della fenomenologia

Note sulla destituzione del mondo come orizzonte fenomenologico attraverso la teoria deleuziana del cinema

Aurore Dupaquier

Abstract. *This paper aims to highlight the way in which Gilles Deleuze's reflections on cinema operate a removal of the World as a phenomenological horizon, starting from the abolition of intentional polarization. More specifically, I will examine the theoretical framework that allows to understand what Deleuze identified in 1983, in his first volume on cinema, Image-movement, as the "pre-cinematographic conditions of phenomenology". If for Merleau-Ponty the screen has no horizon, Deleuze draws from this assertion some radical consequences, making cinema no more a perceptive experiment but rather the possible entry into a new image of thought where the universe is conceived as a metacinema. Furthermore, I will underline the extent in which the seventh art invokes for Deleuze a metamorphic machination of the concepts of "world", "horizon" and "intentionality" coming from phenomenology, substituting phenomena for intensity regimes.*

Riassunto. *Questo articolo si propone di evidenziare il modo in cui le riflessioni di Gilles Deleuze sul cinema operano una destituzione del Mondo come orizzonte fenomenologico, a partire dall'abolizione della polarizzazione intenzionale. Più specificamente, esaminerò il quadro teorico che permette di comprendere ciò che Deleuze aveva identificato nel 1983, nel suo primo volume sul cinema, Immagine-movimento, come le "condizioni pre-cinematografiche della fenomenologia". Se per Merleau-Ponty lo schermo non ha orizzonti, Deleuze trae da questa affermazione alcune conseguenze radicali, facendo del cinema non più un esperimento percettivo, ma piuttosto il possibile ingresso in una nuova immagine del pensiero, dove l'universo viene concepito come metacinema. Inoltre, sarà occasione di vedere in quale misura la settima arte invoca per Deleuze una lavorazione metamorfica dei concetti di 'mondo', 'orizzonte' e 'intenzionalità' provenienti dalla fenomenologia, sostituendo i fenomeni ai regimi di intensità.*

Keywords. Intentionality, Phenomenology, Deleuze, Cinema, Image-mouvement.

Parole chiave. Intenzionalità, Fenomenologia, Deleuze, Cinema, Immagine-movimento.

Aurore Dupaquier è Dottoressa in filosofia presso la Sapienza di Roma dopo un primo percorso universitario in Francia, discute nel 2021 la tesi di filosofia politica intitolata «Eterologia ed Involuzioni Creatrici. Uno nuovo sguardo sulle Figure femminili di G. Bataille» e collabora in seguito con i *Cahiers Bataille* di Parigi, pubblicando nel 2022 «Céphalopodes». Muovendo principalmente dal pensiero di Bataille e Deleuze, le sue ricerche attuali mirano ad interrogare lo spazio urbano a partire dall'intersezione di due modi o pratiche di organizzazione del corpo sociale: la "viséità" e il "sacrificio".

EMAIL: aurore.dupaquier@gmail.com

*Mais quoi ?
Tisser les désordres des individus au gré d'un
libertinage dont l'expression parfaite ne pouvait
qu'emprunter à la rhapsodie.
Ce cours était bien une sorte de rhapsodie.*

Julia Kristeva, Les Samouraï

Correre all'orizzonte, gli occhi rossi e la *pensée-cinéma*

Non c'è nostalgia nel deserto mobile. Si raggiunge il corpo prima del discorso. È che gli occhi incendiati partecipano alla *pensée-cinéma*.¹

Si corre all'orizzonte, sul piano di immanenza... Il concetto di orizzonte stenta, in verità, a distaccarsi dal dualismo che lo origina. Rompe un mondo sottolineandone l'infinito: pennellata che corre tra cielo e mare, cielo e terra, marcatore spaziale, tracciato netto e luminoso sulla materia informe, ha qualcosa della rappresentazione apollinea. Interrompe il flusso del divenire per stabilire dei territori. In questo senso, Marcel Detienne (1998) fece di Apollo esegeta il Dio del taglio per eccellenza e perciò un modello politico di territorializzazione. Seguendo Nietzsche, dovremmo pensare l'orizzonte come un vettore duale: estensione orizzontale della materia del mondo la cui irrisolutezza è il divenire, si riferisce anche paradossalmente all'illusione necessaria e verticale dell'interiorità soggettiva. In altri termini, con l'orizzonte abbiamo da fare con un passaggio da un fenomeno fisico a una meditazione sul nostro posto nel mondo (Flécheux 2017). Ora, se la pericolosità del pensiero si riferisce in Deleuze al correre verso l'orizzonte, sembra implicare qui una frantumazione vettoriale il cui significato non dovrebbe essere frainteso.

...se ne fa ritorno con gli occhi arrossati, anche se sono gli occhi dello spirito. Per Roberto De Gaetano, l'incontro tra pensiero e cinema diventa un «dinamizzatore della filosofia di Deleuze» (1996, 14.) quanto un rinnovamento assoluto del modo di pensare il cinema. In effetti, per il filosofo francese, l'avvento della settima arte segna la possibilità di una nuova genesi, di un riavvio del mondo alla luce dell'immagine cinematografica. Non si tratta di cogliere un'immagine del mondo ma di tentare di afferrare il mondo come immagine, sulla base di due nuove equazioni: immagine = movimento e schermo = piano di immanenza. Il rifiuto postmoderno di identificare dei nuclei di convergenza come poli intenzionali giustifica questo schiacciamento vettoriale, questa corsa orizzontale, strappando la percezione dal soggetto in un'enucleazione emancipatrice. Come in una stanza immersa nel buio, gli occhi soffrono di aver perso il loro orizzonte. Ora, la "trascendenza filmica" che Deleuze propone non ha nulla a che fare con, ma si stabilisce contro la soggettività trascendentale di matrice husserliana.

Il mio intento è quello di proporre qui alcune "note" sulla destituzione del concetto di mondo come orizzonte fenomenologico che effettua la teoria deleuziana del cinema. Più specificamente, si esaminerà il quadro teorico che permette di comprendere ciò che Deleuze identificava nel 1983, nel suo primo volume sul cinema, *Immagine-movimento*, come le «condizioni pre-cinematografiche della fenomenologia» (1983/2016, 73).

¹ In *Che cos'è la filosofia?* Deleuze e Guattari si riferivano in questi termini all'esercizio tanto brancolante quanto pericoloso del pensiero: «Si corre all'orizzonte, sul piano di immanenza; se ne fa ritorno con gli occhi arrossati, anche se sono gli occhi dello spirito» (Deleuze & Guattari, Arcuri 2002, 32).

L'originalità dell'opera è di presentarsi fin dall'inizio come alternativa agli approcci fenomenologici e semiologici, affrontando la settima arte alla Linné o Mendeleev, ovvero proponendo una tassonomia delle immagini. *Immagine-movimento* è in questo senso la costruzione di un universo materiale complesso. Dietro l'aspetto sistemico di questa classificazione quasi periodica degli elementi filmici si nasconde, tuttavia, un interrogativo inquieto: essere o non essere complice della *pensée-cinéma*?

Con Bergson si aprì una breccia, un abisso moderno che la fenomenologia, secondo Deleuze, non ha saputo o non ha voluto penetrare. L'indeterminazione che il corpus deleuziano mantiene riguardo allo statuto della fenomenologia, onnipresente senza che sia mai oggetto di uno studio specifico o sistematico, intriga; così come il fatto che i fenomenologi sembrano essere gli unici pensatori che non vengono né totalmente deprezzati, come Freud o Hegel, né trasformati in superuomini, come Nietzsche, Bergson o Spinoza. Questa curiosità ha tuttavia portato ad un'estrema varietà nei commenti diretti a ricollocare Deleuze rispetto all'eredità husserliana: da Leonard Lawlor che, nel 1998 in *The end of Phenomenology*, difendeva l'idea di un Deleuze fenomenologo a costo di non riconoscere la sua lotta implacabile contro l'idea di "ancoraggio nel mondo" di Merleau-Ponty; a Eric Alliez che nel 1996 in *De l'impossibilité de la phénoménologie*, rendeva invece Deleuze totalmente autonomo rispetto alla fenomenologia.² Un'altra impresa singolare che si potrebbe menzionare qui è quella di Dominique Janicaud (1998), che iscriveva Deleuze nel filone dei riformatori francesi e atei della fenomenologia husserliana, ma lasciava indiscusso il rifiuto deleuziano di ricorrere ai concetti fondamentali di "riduzione" e di "intenzionalità".

L'analisi che ha guidato il mio studio è invece quella di Alain Baulieu. Resistendo al gioco maledetto delle appartenenze, si propone di colmare questa lacuna interna al corpus deleuziano rendendo conto del paradosso secondo cui da un lato «la fenomenologia è per Deleuze uno scrigno del tesoro contenente gioielli di brillanti tesi da sovvertire» e dall'altro che «gli sconvolgimenti inflitti alle tesi fenomenologiche sono il principale agente di consolidamento del carattere rivoluzionario della filosofia deleuziana» (Baulieu 2004, 12). L'ipotesi di Baulieu si basa più specificamente sul fatto che la fenomenologia risponderebbe ad un bisogno particolare del pensiero deleuziano, secondo il quale è necessario invocare un problema verso il quale tutto converge, un punto sempre estrinseco del pensiero. La fenomenologia sarebbe proprio questo "punto", che permette di ordinare i grandi temi del pensiero deleuziano come i diversi modi di uno stesso problema, in grado di dare maggiore consistenza alla sua impresa. Un impulso comune sembra comunque trovarsi nella critica del positivismo scientifico fondata in nome di una realtà anteriore ad ogni forma finita, allo scopo di pensare un modo di comprensione diretta delle cose, prima che Deleuze iniziasse la sua crociata per studiare in modo razionale il funzionamento delle sintesi disgiuntive e analizzare le potenze affettive ad esse collegate.

Un ulteriore aspetto interessante dell'ipotesi di Baulieu è il modo in cui essa intercetta il modello dell'incontro intensivo. Se il pensiero ha carattere epidemico, propagandosi da vicino a vicino secondo le leggi della disgiunzione inclusiva, è necessario incorporare la creatività che deriva dal contatto alterante. L'alterazione non è negazione. È trasgressione e tradimento. Da un punto di vista metodologico si può riscontrare qui una reminiscenza di ciò che potremmo chiamare una "pedagogia deleuziana" il cui insegnamento si cristallizza nella triade: Incontro-Intemperatività-Tradimento. (1) *Incontro*. François Zourabichvili ricordava che per Deleuze «il dialogo è interessante solo sotto la forma della

² Alain Baulieu ricorda che Alliez non tiene conto della strana persistenza deleuziana di ricollocare sempre in qualche modo i suoi concetti rispetto alle determinazioni fenomenologiche (Baulieu 2004, 11-12).

collaborazione disorientante» (2004, 68), ovvero dell'incontro intensivo, del concerto sconcertante, delle melodie senza nota di fine, della - era questo "corso" di Julia Kristeva? - rapsodia. Deleuze-Guattari, Deleuze-Bataille³, Deleuze-Merleau-Ponty, sono esempi di assemblaggi prolifici che mostrano l'importanza dei contraccolpi e delle tensioni diffuse attorno al pensiero deleuziano, nel momento in cui viene accostato a coloro che non ha voluto recuperare. (2) *Intempestività*. Deleuze non poteva ignorare che la fenomenologia fosse la principale tendenza filosofica del momento, da qui la sua necessità di confrontarsi con essa. Come ricorda Nietzsche nella seconda delle *Considerazioni inattuali*, ciò che i maestri dell'*unzeitmässig* insegnano è che la corrente vitale presente si esprime a favore di ogni orizzonte interpretativo dominante. (3) *Tradimento*. Deleuze insegnava che bisogna tradire sempre e non barare mai: l'imbroglio elude il reale mentre il tradimento comincia quando lo sguardo si volge verso l'abbandono della passione dell'unico. È una messa a rischio.

In questa prospettiva, si tratterà qui in primo luogo di analizzare il modo in cui Merleau-Ponty e Deleuze integrano diversamente lo stesso problema, o "lacuna" del cinema, per il quale «lo schermo non ha orizzonti» (Merleau-Ponty 1965, 114). Infatti, mentre per Merleau-Ponty questa breccia diventa l'occasione per segnalare le differenze fondamentali esistenti tra percezione naturale e percezione cinematografica, Deleuze, invece, radicalizzando Bergson, apre al pensiero di un universo concepito come meta-cinema, universo creativo in cui l'intenzionalità non è più un concetto valido. Invertendo poi la questione della condizione pre-cinematografica della fenomenologia, esaminerò quella che potrebbe essere la condizione propriamente cinematografica del pensiero deleuziano. In altre parole, cosa si rivela nella materia cinematografica stessa e *ci riguarda*? In effetti, quando Deleuze confuta il primato fenomenologico della percezione, spinge ad interrogarci sul valore della soggettività percettiva e dunque del mondo fenomenologico all'interno del suo pensiero. Si tratterà allora di vedere in che modo pensare l'individuazione dell'immagine-movimento coincida col pensare alla genesi del soggetto.

Sottolineiamo fin d'ora due dei limiti più evidenti di questa impresa. (1) Data la complessità dei rapporti di Deleuze con la fenomenologia e per necessità di sintesi, mi limiterò in questa sede ad effettuare un doppio taglio, una doppia focalizzazione, un doppio restringimento del campo di ricerca. In queste relazioni andrò in effetti a cercare specificamente la critica deleuziana del concetto fenomenologico di mondo e in questa stessa critica, quella dell'intenzionalità, che è una - e non l'unica - delle sue pietre angolari. È tuttavia, come vedremo, quella che emerge più radicalmente dalle sue considerazioni sul cinema. (2) D'altra parte, considererò qui essenzialmente le idee presenti nel primo dei volumi sul cinema, *Immagine-movimento*, lasciando intenzionalmente da parte il secondo, *Immagine-tempo*. Questa scelta è condizionata dalla mia intenzione di rispettare il più possibile l'unità tematica di questa analisi. Sfidare il prisma abituale della nostra percezione invocando la scomparsa dell'intenzionalità e quindi del mondo fenomenologico è, credo, interrogarsi naturalmente su ciò che comunque *persiste*, cioè il reale materiale e le modalità attuali⁴ del suo automatismo. Ora, è specificatamente il primo vo-

³ Ho fatto l'esperienza di questo assemblaggio in *Eterologia ed involuzioni creatrici. Uno nuovo sguardo sulle figure femminili di Georges Bataille* (Dupaquier 2020). Stabilizzando a partire di *Mille Piani* che può coinvolgere, cioè divenire, soltanto ciò che si è aperto, ho tentato di far emergere le potenze trasgressive della lacerazione della Figura Umana da parte di Bataille nella rivista surrealista *Documents*.

⁴ Se i concetti operativi di "immagine-movimento" e "immagine-tempo" sono talvolta ridotti a semplici etichette che dovrebbero riferirsi a epoche distinte del cinema, non si deve perdere il loro carattere di co-generazione. Quest'ultimo è strettamente legato all'intuizione deleuziana della doppia natura del reale, che comprende sia l'attuale che il virtuale, il virtuale generando l'attuale e *viceversa*. Su questo punto, De Gaetano sottolinea che «la divisione in due volumi dell'opera corri-

lume sul cinema che, attraverso la ripresa delle tesi di Bergson sul movimento e alcuni riferimenti espliciti alla fenomenologia, ci permette di ricostruire la base concettuale necessaria alla nostra comprensione.

Cos'è questo mondo che svanisce sullo schermo? È quello che perpetra la lunga illusione che, dall'eidetica alla critica, dalla critica alla fenomenologia, rimanda al «lavoro di talpa del trascendente nell'immanenza stessa» (Deleuze & Guattari 1991, 37).⁵ Anche se uno dei gesti più fondamentali della rivoluzione fenomenologica di matrice husserliana fu la "riduzione" come messa tra parentesi del mondo empirico a favore del mondo delle apparizioni fenomenali, quest'ultimo è pensato essenzialmente attraverso l'unicità di un sistema di leggi. La critica deleuziana è che la fenomenologia mantiene paradossalmente alcune determinazioni pre-fenomenologiche. Ricordiamo che un orientamento cosmologico di questa rivoluzione – non riuscita per *riterritorializzazione* mortifera, per riprendere la terminologia deleuzo-guattariana – appartiene senza dubbio più radicalmente a Fink che designò nel 1933 l'origine del mondo come la questione prima della fenomenologia (Fink 1974, 119).⁶ Fuggire da questa concezione ordinata e unica, residuo neoplatonico, si farà per il necessario tramite di una critica radicale del gioco di luci e ombre insito nel concetto fondamentale di "intenzionalità".

1. Merleau-Ponty: il cinema come sperimentazione percettiva

Per introdurre, anche se troppo succintamente, il pensiero merleau-pontiano del cinema, ricorderò qui due elementi bio-contestuali che coincidono per congettura temporale. Non è infatti un caso che l'anno di pubblicazione di *Fenomenologia della percezione* sia anche quello della più famosa conferenza sul cinema tenuta da Merleau-Ponty, il 13 marzo 1945 all'Istituto degli Alti Studi Cinematografici. Ricordiamo innanzitutto che il suo intervento si concludeva con questa formula: «il film non si pensa, ma si percepisce» (1962, 80), facendo dell'opera cinematografica non tanto una elaborazione di concetti quanto la sperimentazione di una singolarità percettiva; e che, a tal proposito, Deleuze commentò negativamente la sua affermazione, argomentando che il fenomenologo «si interessava al cinema, ma solo per confrontarlo con le condizioni generali della percezione e del comportamento» (2003, 69). Ricordiamo poi che l'unico testo di Merleau-Ponty che tratta esplicitamente di cinema non si intitola, come potremmo aspettarci, «il cinema e la fenomenologia» ma «Il cinema e la nuova psicologia» (1945/1962), riferendosi così più specificamente alla *Gestalttheorie*. Respingendo le implicazioni analitiche dell'atto brentiano, quest'ultimo cambia focus per concentrarsi sull'esperienza percettiva considerata come un insieme che comprende nella sua organizzazione anche la totalità dell'esperienza sog-

sponde alla macro-differenza del reale in attuale (*Immagine-movimento*) e in virtuale (*Immagine-tempo*)» (1996, 22). Pertanto, considerare solo il primo volume sul cinema è certamente una carenza, ma una carenza che ci permette di identificare con maggiore facilità questo movimento del reale che è l'attualizzazione e che, nel contesto di una riflessione sulla scomparsa del mondo fenomenologico, mi è sembrato il primo elemento teorico da considerare.

⁵ A partire dal *cogito* che tratta il piano di immanenza come un campo di coscienza, Deleuze e Guattari fanno riferimento ad una lunga illusione: «Bisognava che l'inversione dei valori giungesse fino al punto di farci credere che l'immanenza sia una prigione (solipsismo...) da cui il trascendente ci salva» (Deleuze, Guattari 1991, 37)

⁶ Husserl sottoscrive a questo articolo di Fink, la cui impresa fu ripresa da Patočka che affermava nel 1936 che «il problema della filosofia è il mondo come totalità», sottolineando nello stesso momento il fatto paradossale che «il mondo naturale come problema specifico diventa il tema delle riflessioni di Husserl soltanto a titolo di eccezione e relativamente tardi» (Patočka 1936, 5).

gettiva⁷. Orbene, risulta, alla lettura di *Senso e non-senso*, che questi due elementi si illuminino reciprocamente poiché, per Merleau-Ponty, è proprio perché la percezione cinematografica si distingue dalla percezione ordinaria che merita allora di essere studiata dalla Gestalttheorie e non dalla fenomenologia:

È vero che, di solito nella vita, perdiamo di vista il valore estetico della minima cosa percepita. È vero anche che mai nel reale la forma percepita è perfetta, c'è sempre del mosso, delle sbavature e come un eccesso di materia. Il dramma cinematografico ha, per così dire, una trama più serrata dei drammi della vita reale e si svolge in un mondo più esatto del mondo reale. (Merleau-Ponty 1962, 80)

Dunque, se è certo che le forme della percezione ordinaria rispondono alle leggi della Gestalt è altrettanto vero che ciò avviene con delle sbavature, delle approssimazioni, «del mosso», che non esistono al cinema; ed è proprio perché è incapace di pensare questo tremore dell'essere-al-mondo e quindi la percezione ordinaria, che la nuova psicologia è invece particolarmente adatta al pensiero cinematografico. Comprendere perché lo schermo viene pensato come rovina dell'orizzonte richiede di andare più avanti nell'analisi di ciò che distingue radicalmente la percezione gestaltista e merleau-pontiana della percezione ordinaria. In primo luogo, l'idea della "strutturazione completa", che si ritrova nella sezione destinata al corpo in *Fenomenologia della Percezione* (1965), definisce il campo percettivo ordinario come un dispiegamento di orizzonti, dove la focalizzazione non impedisce alla completezza del mondo di manifestarsi. La visione implica certamente un distacco percettivo di una forma particolare, ma se gli altri oggetti retrocedono⁸, i loro orizzonti sono sempre a mia disposizione, ognuno di loro dispone degli altri «intorno a lui come spettatori dei suoi aspetti nascosti e garanzia della loro permanenza» (Merleau-Ponty, 1965). Il caso del "primo piano" al cinema è citato da Merleau-Ponty con lo scopo di stabilire al contrario che, se la macchina mette a fuoco - o frammenta - che cosa intende allo sguardo, non offre alcuna struttura completa di orizzonte che assicurerebbe «l'identità dell'oggetto nel corso dell'esplorazione» (1965, 114). La regione che circonda il campo visivo non è certo facile da descrivere, ma per il fenomenologo non ha nulla della cornice restrittiva di uno schermo. Esso è pensato allora come una scatola di fiammiferi mobili, spazio gestaltico che disegna un taglio ontologico e semiotico che impedisce la naturalezza della visione. La percezione di una pellicola sarebbe alla percezione ordinaria ciò che la visione monoculare è alla visione binoculare. La seconda grande differenza rimanda alla rottura del cinema con l'impegno del corpo percettivo che ci lega al mondo come apriori ontologico. In quanto insieme di organi sistematicamente coerente nell'unità o totalità dei sensi, il corpo è per «ciò per cui», c'è presenza del mondo alla nostra azione e «ciò rispetto a cui il mondo è accessibile all'ispezione dell'uomo» (Merleau-Ponty 1965, 369). Ma al cinema il corpo è disimpegnato, *non ci siamo*. Questa critica va intesa nuovamente come un confronto con la teoria della Gestalt, che, considerando la forma come dato universale, comune a tutti gli ordini di realtà, aveva postulato un isomorfismo strutturale. L'eccitazione retinica è così supposta isomorfica alla forma fisica che costituisce lo stimolo e la proiezione corticale di questa eccitazione. Ora, se è vero che questo principio rischia di ridurre la percezione ordinaria ad una corrispondenza senza interazione, è altresì vero che esso cristallizza tuttavia la distanza ontologica che esiste tra ciò che avviene sullo schermo e quello che lo guarda. Infine, la forma cinematografica gode di una mag-

⁷ È in questo senso che la *Gestalttheorie* si presenta come una psicologia generale, distinta sia dall'elementarismo residuale della scuola austriaca, sia dalla fenomenologia husserliana.

⁸ «Gli altri oggetti si ritirano in margine ed entrano in letargo ma non cessano di essere là. Orbene, con essi io ho a mia disposizione i loro orizzonti, nei quali è implicato, ma visto in visione marginale, l'oggetto che fisso attualmente» (Merleau-Ponty 1965, 114).

giore nitidezza, in assenza di «sbavature», del «mosso», di quell'eccesso di materia al quale non sfugge la percezione ordinaria ma indica allo stesso tempo l'irrepresentabilità dell'esperienza del vissuto puro. È il chiasma della percezione, il chiasma esistente tra il sentire e il sentito e l'impossibilità della loro coincidenza, a generare l'effetto di "mosso", e su cui Merleau-Ponty ritorna in *Visible et Invisible*:

Orbene, questo sfuggimento incessante, questa impotenza in cui io mi trovo di sovrapporre esattamente l'uno all'altro il tocco delle cose con la mia mano destra e il tocco con la mia mano sinistra di questa mano destra [...] è proprio perché le mie due mani fanno parte del medesimo corpo, perché esso si muove nel mondo, perché io mi odo e dall'interno e dall'esterno. (Merleau-Ponty 1993, 163)

Lo spettatore del cinema che sente senza mai essere sentito, si sottrae e rompe il chiasma della percezione: non è una presa nell'essere ma una sperimentazione percettiva. «Il cinema e la nuova psicologia» assume tuttavia una nuova equazione, una sorta di dichiarazione d'intenti per il cinema che avrà senza dubbio influenzato l'opera di Jean-Luc Godard: la filosofia contemporanea consisterebbe proprio nel descrivere «il mescolarsi della coscienza con il mondo, il suo incarnarsi in un corpo, la sua coesistenza con le altre, e questo argomento è cinematografico per eccellenza» (Merleau-Ponty 1962, 81). L'impresa più sottile del cinema diventa quella di circoscrivere la singolarità di una congiuntura umana, sia nella sovranità più assoluta che nell'impotenza più perduta del soggetto. È in questo senso che Alain Bergala definiva l'arte di Godard come quella degli spostamenti insensibili della Relazione, dall'interesse all'insignificanza del *Disprezzo*; mentre faceva di *Due o tre cose che so di lei* il saggio sul cinema che Merleau-Ponty non avrebbe mai scritto.

Ma poiché i rapporti sociali sono sempre ambigui, ed il pensiero divide così come unisce, e le parole uniscono per quello che esprimono e separano per quello che omettono, c'è un grande abisso che separa la mia certezza soggettiva dalla verità oggettiva degli altri [...] poiché tutti sbagliano a comunicare, a capire, ad amare ed essere amati, poiché ogni fallimento confina nella solitudine, poiché non ci si può sottrarre all'oggettività che ci schiaccia né alla soggettività che ci esilia, poiché non ci si può innalzare fino all'essere, ma neanche cadere nel nulla: per questo si deve ascoltare, ci si deve guardare intorno più che mai, osservare il mondo, il simile, il fratello. (Godard 1967)

Qui il bisbiglio "decorporizzato" di Godard rimanda alla rottura dello schema sensoriale-motore che dissocia i movimenti del corpo dal soliloquio dei personaggi. Mentre la relativizzazione del linguaggio e della narrazione, portata *à bout de souffle*, rimanda al corpo percettivo come espressione della stranezza e della spossessamento - sottolineiamo che la prostituzione è un leit-motiv ricorrente nel suo cinema - come ad una forma di espressione propriamente cinematografica. Anche se qui è impossibile accogliere tutta la complessità del pensiero merleau-pontiano, due estensioni fenomenologiche del discorso sul cinema meritano di essere menzionate rapidamente. Se l'analisi del "primo piano" confermava effettivamente il taglio ontologico proprio della percezione cinematografica, le potenze del "fuori campo" da un lato, la possibilità di «abitare lo spettacolo» dall'altro, sembrano fluidificare e complicare nettamente questa dichiarazione di rottura. Pensare il fuoricampo assume una valenza particolare se si pensa, in seguito ad Anna Dalmaso, all'immagine della finestra murata del romanzo di Sebald. La finestra paradossale, finestra visibile dall'esterno e cieca dall'interno, apertura negata, è l'immagine di un esterno che mantiene una comunicazione immaginaria con il suo interno cieco (Dalmaso 2014, 53-70). Il fuoricampo non implica una presenza spettrale dell'esterno? I contorni dello schermo non permettono di accogliere un eccesso? L'affermarsi della risposta genera, in verità, un possibile punto di contatto tra Deleuze e Merleau-Ponty, nel luogo di un pensie-

ro dell'insistenza di questa dimensione latente che non si sente né si vede, eppure è *per-fettamente presente*. La netta distinzione tra percezione ordinaria e percezione cinematografica si complica, d'altra parte, quando si pone l'ipotesi, in prospettiva fenomenologica, di poter abitare lo spettacolo. L'esperienza dello spettatore del cinema avrebbe in questo senso qualcosa a che fare con quella del narratore di Proust che si risveglia: per ritrovare il corpo abituale e l'orizzonte che gli toglieva il sonno, deve ricalibrare le forme, le distanze e le dimensioni del suo campo visivo. Il commento di Merleau-Ponty (1965, 333-334) all'esperienza di Wertheimer genera considerazioni simili. Situato in una stanza di cui percepisce lo spazio solo attraverso uno specchio inclinato a 45°, la stranezza delle coordinate del luogo impedisce al soggetto di abitare questo spazio. È spettatore non impegnato. Dopo qualche minuto, però i rapporti di verticalità e di obliquità si rimettono in posizione e si assiste ad una ridistribuzione istantanea. Invece delle braccia e delle gambe vere, adotta quelle che dovrebbe avere per camminare e agire nella stanza riflessa. Il soggetto-spettatore può quindi abitare lo spettacolo. Rispetto a queste due esperienze, sembra allora che la distanza alla quale ci tiene lo schermo - con la discontinuità dei fotogrammi, i piani, gli angoli, cesure o ellissi - diventi abitabile dallo spettatore, nella logica della sua percezione; e che sarebbe anche la potenza uterina dello schermo stesso.

2. Deleuze: l'universo come metacinema o l'immagine "per nessuno"

Se è ormai evidente che per Deleuze il cinema è per la fenomenologia un alleato ambiguo, lo è perché quest'ultima non ha saputo diventare essa stessa un alleato della *pensée-cinéma*. La "mancanza in mondo" della settima arte non è più da pensare sotto il modo della negazione, ma della positività immanente e creatrice di una nuova immagine del pensiero. Se, da un lato, Deleuze commentava infatti questa alleanza epistemologica paradossale come «l'atteggiamento imbarazzato» della fenomenologia di fronte al cinema, denunciando da una parte il movimento cinematografico come «infedele alle condizioni della percezione», la fenomenologia lo esalta dall'altro come «un nuovo racconto capace di "accostarsi" al percepito e al percipiente, al mondo e alla percezione» (1983/2016, 73). Lo iato persiste e rovina la coincidenza: il cinema è sperimentazione o approssimazione percettiva. Ora, il rovesciamento deleuziano consiste proprio nel fatto che, «pur parlando di approssimazione, sarebbe il contrario di quell'approssimazione invocata dalla fenomenologia» (1983/2016, 73). La mancanza è allora solo quella del termine ultimo. "Correre all'orizzonte" non è ritrovare il suo mondo, né ritrovare gli occhi della sua percezione ma approfittare di una controcorrente o deterritorializzazione che si enuncia in questi termini:

Ma il cinema presenta forse un grande vantaggio: appunto perché manca di centro d'ancoraggio o d'orizzonte, i tagli che esso opera non gli impedirebbero di risalire la via tramite la quale discende la percezione naturale. Invece di andare dallo stato di cose accentrato alla percezione centrata, potrebbe risalire verso lo stato di cose accentrato, e accostarvisi. (Deleuze 1983/ 2016, 74)

Secondo questa dichiarazione d'intenti contenuta in *Immagine-movimento*, è Bergson che ha pensato nel modo migliore questo svenimento-mancamento del mondo, il suo rifiuto a vantaggio di una materia-flusso dove nessun punto di ancoraggio né alcun centro di riferimento sarebbe assegnabile. Come ricorda Daniela Angelucci, è interessante vedere a questo proposito che troviamo "a sorpresa" una dichiarazione molto simile in un testo del 1925 scritto da Jean-Paul Sartre: «Il cinema fornisce la formula di un'arte bergsoniana. Esso inaugura la mobilità in estetica» (Sartre 1990, p.389; citato in Angelucci 2013, 21). Sar-

tre avrebbe dunque intuito l'accostamento dell'arte cinematografico alla filosofia del "mouvant" ben prima della pubblicazione dell'*Immagine-movimento*.⁹ L'*Evoluzione Creatrice* sembrava tuttavia criticare il meccanismo cinematografico per la sua incapacità di rendere conto del movimento reale.¹⁰ Come spiegare quindi che Deleuze riesca comunque a fare di Bergson un alleato della *pensée-cinéma*? L'operazione consiste nel far giocare Bergson contro sé stesso, o piuttosto far giocare *Materia e memoria* del 1896, e in particolare il suo primo capitolo, contro *L'Evoluzione Creatrice* del 1907. Ciò che identifica come un conflitto interno al bergsonismo funziona sia come catalizzatore che come filo conduttore del suo pensiero, come testimonia d'altra parte la struttura dei due volumi sul cinema. Ciò che occorre capire qui è che, per percorrere questo cammino inverso – che sarà l'oggetto della nostra ultima parte, bisogna prima interrogare la natura di questi "tagli" che il cinema opera. In altre parole, bisogna rendersi sensibili alle potenze della materia filmica stessa, cioè dell'immagine.

Immagine + movimento = Immagini-in-movimento. In «Il meccanismo cinematografico del pensiero e l'illusione meccanicistica. Uno sguardo alla storia dei sistemi. Il divenire reale e il falso evoluzionismo» (1941/2002, p.223-300.), Bergson denunciava l'illusione che ha corrotto tutta la storia della metafisica, cioè di non aver compreso il movimento reale, e che corrisponde pienamente all'illusione del cinematografo. Il cinema, infatti, procederebbe con due dati complementari: dei tagli istantanei che si chiamano immagini; un movimento o un tempo impersonale, uniforme, astratto, invisibile o impercettibile, che è "dentro" l'apparecchio e "con" il quale si fanno scorrere le immagini (Bergson, 1941/2002, 249). È la prima tesi di Bergson sul movimento che implica questa denuncia; e si sostanzia nel concetto: il movimento non si confonde con lo spazio percorso, allo stesso modo in cui non si ricostruisce l'evoluzione con frammenti dell'evoluzione (1941/2002, 296). In altre parole, non bisogna confondere il movimento con una semplice giustapposizione dell'inerte e il cinema che procede con fotogrammi, cioè tagli immobili, nella successione di 24 fotogrammi al secondo, non può che essere un'illusione del falso movimento.

(Immagine = movimento) = Immagini-movimento. Per Deleuze, tuttavia, Bergson confonde nel 1907 l'immagine-cinema e il cinematografo, anche se già si trovava nel 1896, nel primo capitolo di *Materia e Memoria*, una teoria innovativa del dinamismo intrinseco alle immagini, sullo sfondo di una crisi della psicologia¹¹. Bergson avrebbe immaginato, a titolo ipotetico, dei "tagli mobili" o "immagini-movimento" che non sono "immagini-in-movimento". Portando all'estremo il discorso di Bergson, si stabilizza così la nuova equazione secondo la quale Immagine = Movimento. Come presenza immediata di immagini-movimento, l'universo diventa un film in divenire perpetuo: è questo lo straordinario progresso realizzato da Bergson, «l'universo come cinema in sé, un metacinema» (Deleuze 1983/2016, 72). L'inflessione deleuziana alla prima tesi sul movimento di Bergson, alla luce di *Materia e memoria*, ne fa dunque il precursore di un pensiero senza mondo in cui le immagini si succedono in un'infinita variazione.

⁹ Sartre prendeva proprio le mosse da una riflessione sui temi dell'immobilità e del cambiamento e avvicinava il cinema al meccanismo della coscienza descritta da Bergson come una successione di stati inseparabili l'uno dell'altro, come durata pura.

¹⁰ Rispetto alla nota precedente: Daniela Angelucci precisa che non è chiaro se Sartre conoscesse questo testo in cui il cinema viene presentato come esempio negativo dei procedimenti illusori della coscienza (Angelucci 2013, 22).

¹¹ La crisi della psicologia sta nel fatto che non si poteva più opporre il movimento come realtà fisica nel mondo esterno e l'immagine come realtà psichica nella coscienza. Cosa fare con la percezione – movimenti producendo un'immagine, o con l'azione volontaria – l'immagine produce un movimento? «Ciò che sembrava senza via d'uscita, in fin dei conti, era l'opposizione di materialismo e idealismo [...] Nella stessa epoca, due autori assai differenti, Bergson e Husserl, stavano per assumersi questo compito» (Deleuze 1983/2016, 72).

I commenti di Deleuze della seconda e terza tesi sul movimento sono destinati a dimostrare più specificamente che il cinema appartiene pienamente ad una concezione moderna del movimento e che in essa si realizza una ridefinizione del concetto di “totalità”. Moderno, infatti, in quanto il cinema incontra la necessità, rivelata dalla scienza moderna, di una filosofia capace di pensare la produzione del nuovo in ogni suo momento. Ci sono, secondo Bergson, due modi di cadere nell’illusione, due modi di mancare il movimento: l’illusione antica fa del movimento la sola attualizzazione di un *telos*, forma ideale, che segna il suo momento essenziale; l’illusione moderna riporta invece il movimento ad una decomposizione di qualche momento. E il cinema sarebbe per Deleuze l’ultimo nato di questa evoluzione, un sistema che riproduce il movimento in funzione di momenti qualunque ed equidistanti, scelti in modo da dare l’impressione del movimento. È interessante notare che in questa prospettiva il cartone animato che presenta una figura che si fa e si disfa incessantemente, appartiene quindi al cinema. Questa distinzione tra momenti privilegiati/essenziali e momenti qualunque può sembrare problematica: il cinema non si nutre di momenti privilegiati? Il cinema di Eisenstein, regolarmente citato in *Immagine-movimento*, non è forse destinato a mostrare il patetico anche nei suoi momenti di crisi? Ma l’obiezione non vale per Deleuze, perché, come indica la formula della dialettica moderna di cui si rivendica Eisenstein, il momento può essere ordinario o notevole, l’importante è che il singolare venga prelevato dal qualsiasi, in altre parole, non è un momento di attualizzazione di una forma trascendente.

Ciò che qui traspare più specificamente è che ciò che si delinea nella concezione moderna del movimento è una ridefinizione della totalità. Il movimento si fa solo se il Tutto non è né dato né databile poiché implica già ogni volta qualcosa di più profondo, che è il cambiamento nel tutto. Questa è la terza tesi di Bergson: se il movimento è una traslazione nello spazio, è anche ogni volta un cambiamento qualitativo del tutto. Il movimento di traslazione che stacca le particelle di zucchero e le mette in sospensione nell’acqua esprime esso stesso un cambiamento nel tutto, cioè dell’acqua in cui ora c’è zucchero nello stato di acqua zuccherata. Quindi, se il Tutto non può essere dato, è che è nella sua natura di cambiare continuamente, di far emergere sempre qualcosa di nuovo.¹² È Deleuze a proporre a questo punto del discorso, una definizione del Tutto bergsoniano, che entra stranamente in risonanza con ciò che dicevamo sopra sul cinema di Godard: «se dovessimo definire quest’ultimo – il Tutto, lo definiremmo come la Relazione, cioè non una proprietà dei suoi oggetti, ma ciò che è sempre esterno ai suoi termini» (Deleuze, 1983/2016, 78). Come la Relazione diventa Totalità nel gioco della materia filmica, cioè dell’immagine? In *Immagine-movimento* c’è un passaggio in cui Deleuze fa riferimento al film di Hitchcock del 1963, *Gli Uccelli*, allo scopo di illuminare la sua concezione del piano come immagine-movimento, e che permette di rispondere a questa domanda:

Prendiamo ad esempio il movimento dell’acqua, quello di un uccello in lontananza, e quello di una persona su una barca: essi si confondono in un’unica percezione, un placido tutto della Natura umanizzata. Ma ecco che l’uccello, un comune gabbiano, si avventa e ferisce la persona: i tre flussi si dividono e diventano esterni gli uni agli altri. Il tutto si riformerà, ma sarà cambiato, sarà diventato la coscienza unica o la percezione di un tutto degli uccelli, che testimonia di una Natura interamente uccellizzata, in rivolta contro l’uomo, in un’attesa infinita. (Deleuze 1983/2016, 28)

Il piano rimanda effettivamente al movimento considerato nel suo duplice aspetto; da un lato la traslazione delle parti di un insieme che si estende nello spazio, dall’altro cam-

¹² Al cinema veniva così esplicitamente applicato ciò che Bergson altrove diceva della musica e dell’ascolto musicale, esperienza durante la quale è possibile percepire nettamente un divenire inscindibile in parti, un cambiamento in cui nessuna entità singolare cambia.

biamento di un tutto che si trasforma; assicurando incessantemente il passaggio da un aspetto all'altro, la ripartizione o la ridistribuzione dei due aspetti, la loro conversione perpetua. Il Tutto è "Relazione" in quanto diventa al cinema *l'idea problematica e incerta che guida il film*. Non qualcosa di trascendente o intenzionale, ma un piano sul quale la successione dei movimenti attualizza una situazione mobile. Nel film di Hitchcock, dal Tutto-Natura-umanizzata si passa al Tutto-Natura-uccellizzata, in quanto la relazione problematica tra natura e umanità si incarna in ogni movimento filmico. Che si tratti di espressionismo o di *horror* astratto, le sagome nere degli uccelli sullo schermo coinvolgono in ogni momento il loro rapporto con la comunità di Bodega Bay. In termini deleuziani, potremmo dire che il piano diventa la *cattura molare* di un universo totale o la cattura attuale di un universo reale. In altre parole, per estrapolarsi dalla terminologia deleuziana, pur mantenendo il suo accento spinozista, ogni movimento è espressione del cuore dell'opera, una riconfigurazione del film da sé stesso. Per sé stesso e per la densità filmica stessa: i tagli mobili di Bergson rivelano la duplice natura del movimento come riconfigurazione incessante dell'universo. Questo movimento senza profondità, ovvero questo pensiero della superficie rimanda certamente ad un'ontologia deleuziana dell'immagine, ma nella quale l'essere stesso non si comprende che alla luce dei suoi divenire.

3. Trascendenza filmica e orizzonte percettivo, o ciò che nell'immagine ci riguarda

C'è una condizione propriamente cinematografica del pensiero deleuziano? L'ipotesi implica il comprendere in che modo l'universo concepito a partire da Bergson come meta-cinema lo sia solo in virtù dell'esistenza di una trascendenza filmica, che certamente non ha valore di fondamento nel senso fenomenologico del termine, ma che tuttavia deve essere pensato *contro* la soggettività trascendentale. Questo nel duplice senso di un'abolizione dei suoi privilegi – confutazione radicale – ma anche, e soprattutto, di un *contatto alterante*. Occorre dunque non solo interrogare questo trascendentale al quale Deleuze fa riferimento, ma anche rendersi sensibili alla macchinazione metamorfica che fa subire¹³, ai concetti di "intenzionalità", di "orizzonte" e di "percezione". La critica esplicita del primato fenomenologico della percezione in «L'immagine-movimento e le sue tre varietà» ci spinge a interrogarci sul valore della soggettività percettiva all'interno del suo pensiero. Dobbiamo ammettere che i nostri territori abituali sono strettamente legati alla matrice fenomenologica. Dopo aver pensato con Bergson ciò che ne è dell'immagine quando non c'è per nessuno, bisogna quindi pensare a ciò che si rivela nella materia filmica e che ci riguarda. Come si struttura la critica all'intenzionalità? Come capire, allora, «l'intenzionalità seconda» che evoca a proposito del cinema?

La macchinazione teorica che consiste per Deleuze nel far coincidere l'immagine e il movimento gli permette di prendere in contropiede la coscienza intenzionale, critica che sarà d'altra parte continuata e consolidata nel 1986 dalla sua analisi dell'epistemologia foucaultiana. È dunque, dopo il cinema, Foucault, che porterà il colpo fatale all'intenzionalità. Ora, come «parlare di un Apparire, dato che non c'è nemmeno un occhio?» (Deleuze 1983/2016, 76). Bisogna innanzitutto, secondo Deleuze, duplicare l'equazione stabilita a partire da Bergson: «l'identità dell'immagine e del movimento deriva dall'identità della materia e della luce» (1983/2016, 77). La materia filmica si estende sullo schermo come propagazione di luce sul piano di immanenza. Queste implicazioni sono corroborate dalle considerazioni di *Durata e simultaneità*, dove Bergson cerca di mostrare l'importanza dell'inversione operata dalla teoria della Relatività. Si inverte, con la

¹³ Invito qui a ritornare allo "schiacciamento vettoriale" che evocavamo in introduzione.

Relatività, il rapporto tra «linee di luce» e «linee rigide», tra «figure luminose» e «figure solide o geometriche», in modo che sia «la figura di luce a imporre le sue condizioni alla figura rigida» (Deleuze 1893/2016, 77).

In questo modo, il bergsonismo screditerebbe la generica formulazione dell'intenzionalità secondo cui «ogni coscienza è coscienza di qualcosa», per affermare piuttosto che «ogni coscienza è qualcosa». La coscienza è dunque un'immagine tra le tan-te, luminosa, certamente, ma che non illumina nulla e non ha privilegi sulle altre immagini. La luce è già nel mondo. Il pensiero immanentista, infatti, non presuppone alcun orientamento intenzionale verso il mondo, ma una passività delle immagini e delle cose, involontariamente attraversate da vibrazioni senza che esista alcun orizzonte d'attesa. I poli intenzionali scompaiono a vantaggio delle sole immagini; l'universo è a-centrato, non polarizzato. Si noti come sia equivalente definire il piano d'immanenza come a-centrato o come immanente, poiché è l'assenza di ancoraggio trascendente dal lato del soggetto – percezione – come dal lato dell'oggetto – mondo percepito – che assicura la sua immanenza. In altre parole, nessuna immagine è da privilegiare, nemmeno quella, e soprattutto non quella che corrisponderebbe ad un'entità capace di sviluppare una relazione intenzionale con le altre immagini. L'indipendenza luminosa delle immagini è un tema che interviene anche in Foucault, di cui Deleuze convoca l'epistemologia per difendere l'idea che la luce autoprodotta dalle cose sia autonoma rispetto alle parole che ne rendono conto. La disgiunzione foucaultiana tra il vedere e il parlare emancipa la visione, l'esperienza intenzionale crolla «nello strappo tra le due monadi»:

Foucault è singolarmente vicino al cinema contemporaneo [...] Viviamo in un mondo in cui il visibile e ciò che si può dire raggiungono una purezza di indipendenza che sfugge a ogni forma di convergenza, compresa la convergenza. (Deleuze 1987, 71-72)

È ormai chiaro che l'essenziale del confronto con la fenomenologia si cristallizza attorno alla questione della percezione, cioè di quel processo dinamico che permette l'unificazione del diverso sensibile. Mentre Deleuze confuta l'intenzionalità in nome delle divergenze interne al mondo, la fenomenologia rimane, secondo i termini di Foucault, improntata a uno psicologismo delle sintesi della coscienza e dei significati. Più semplicemente, per Deleuze, se la fenomenologia cade nell'errore è perché *considera come originario ciò che è solo derivato*: la percezione. Ora, i tagli mobili al cinema disturbano questo "buon senso" percettivo. Sembra che ci siano due configurazioni opposte, due strade da percorrere: o si riconosce la trascendenza dell'oggetto, e allora la percezione prevale sulla sensazione; oppure, in una prospettiva continuista, si ammette che esista una tensione originaria e la figura appare come *risoluzione* di tale tensione. Quindi la sensazione precede la percezione. È in questo senso che se l'intenzionalità esiste in Deleuze, non può che essere una "intenzionalità seconda". La percezione non è più da intendersi come apertura primaria, ma come risoluzione, ontologicamente seconda, di una tensione immanente, il risultato di una contrazione o di eccitazioni del tessuto sensibile.

L'inversione è totale poiché il trascendentale è a-soggettivo. Potremmo dire che il problema dell'uovo e della gallina subisce in chiave postmoderna un ultimo sviluppo: l'uovo è universo, è complicazione. E se la sua teoria del cinema ha a che fare con la navigazione controcorrente dell'insieme del corpus deleuziano, è proprio perché si posiziona nella stessa prospettiva genetica o embriologica volta a scoprire l'esistenza di una trascendenza filmica a-soggettiva. La *complicazione* è precisamente il gesto stesso dell'abolizione dei privilegi, della sovranità ritirata dall'Uno sotto la condizione di un regime di co-investimento. Agli antipodi della conversione neoplatonica che mira attraverso il multiplo al ritorno nella pienezza dell'Uno, la risalita verso l'universo come complicazione apre ogni cosa alla totalità virtuale che essa implica. Ma perché parlare di trascendenza filmi-

ca? L'universo a-centrato della materia cinematografica diventa in *Cinema 1*. la condizione dell'individuazione delle immagini e l'immagine-percezione è quindi concepita come un'individuazione specifica che produce in modo provvisorio un centro relativo, non un soggetto in senso fenomenologico, ma una zona di soggettivazione. Tale è la condizione cinematografica del pensiero nomade: l'individuazione dell'immagine-movimento rimanda allo stesso rispetta a pensare alla genesi del soggetto. È infatti in ultima analisi lo scopo ultimo del quarto capitolo di *Immagine-movimento* che cerca di stabilire le tre varietà, o tre modalità di individuazione dell'immagine.

Come si passa dall'immagine-movimento a-centrata a quest'altra specie di immagine, centrata, percettiva e soggettiva? Diamo un'occhiata a questo termine di "individuazione". L'impulso spinoziano è chiaro: l'individuo è da pensare come un modo e non come una sostanza. Appare quando un'individuazione modale stabilizza provvisoriamente un rapporto indeterminato nel quale certe forze si distinguono. L'inquadratura da un lato, con cui un'immagine seleziona un insieme definito di oggetti in movimento, il montaggio dall'altro, che rapporta questo insieme al tutto virtuale e mobile del film, sono le due operazioni dell'individuazione cinematografica. La tassonomia deleuziana successivamente identifica tre generi di individuazione dell'immagine-movimento ed il loro congiunto modo operativo: una sottrazione per l'immagine-percezione, una incurvazione creativa per l'immagine-azione e un'intensità riflettente per l'immagine-affetto. Queste tre fasi della genesi del soggetto sono simultanee e hanno lo stesso valore, sebbene il cinema sceglie preferibilmente un tipo di immagini per segnare la singolarità di uno stile di montaggio.

(1) *Immagine-percezione*. L'eroe di *Sceicco Bianco* (1952) di Fellini è visto dalla sua ammiratrice come se si arrampicasse su un albero prodigioso, mentre fa un'altalena appena fuori terra. Un soggetto si distingue qui come singolarità, oscurando dal tessuto del reale ciò che non rientra nella linea della sua azione possibile, fisica o affettiva. L'immagine-percezione ha il suo genere privilegiato con le ampie panoramiche del Western e la pratica del campo-controcampo.

(2) *Immagine-azione*. Questa negligenza, o focalizzazione percettiva, curva l'universo attorno alle possibilità operative di un soggetto. Si esprime al meglio nel piano medio e nella velocità del Film Noir, come testimonia il montaggio accelerato del *Dottor Mabuse* (1922) di Fritz Lang.

(1)(2) Da questi primi due tipi di immagini, vediamo che la disgiunzione soggettiva si rivela sia sottrattiva che creativa. L'immagine della membrana vitale con cui Gilbert Simondon (1989/2011) analizzava la differenziazione biologica è in questo senso illuminante: l'individuazione avviene quando la materia si incurva e forma una membrana, chimicamente capace di selezionare ciò che esclude e ciò che incorpora. Così crea un fuori e un dentro: l'oggetto ed il soggetto si identificano insieme.

(3) *Immagine-affetto*. «L'immagine-affetto è il primo piano, e il primo piano è il volto» (Deleuze 1983/2016, 128). I primi piani di Griffith o di Eisenstein, serie di volti intensivi, i tratti sembrano sfuggire dal contorno per giocare «per conto loro», nella «linea ascendente del dolore»¹⁴ della *Corazzata Potemkin* (1925); l'aspetto Wonder del volto dell'*Imperatrice rossa* di Sternberg; i primi piani di oggetti che ci informano sul pensiero imminente del viso, come il primo piano del coltello ci prepara al terribile pensiero di Jack

¹⁴ A questo proposito, Georges Didi-Huberman invocava l'opposizione fatta da Georges Bataille in «*Les écarts de la nature*», tra i volti della fotografia di Galton e quelli che appaiono nella *Corazzata Potemkin* di Eisenstein: «“Nella fotografia di Galton”, scrive Bataille, “venti volti mediocri formano un solo bel volto” (Bataille 1930/1979, 230). Nel montaggio di Eisenstein, invece, la ventina di volti si trova di fronte alla propria irriducibile moltitudine» (Didi-Huberman 1995, 365). Attraverso la pratica del montaggio e dell'immagine-affetto, Eisenstein inciterebbe a risalire al virtuale di un tutto organico. Non è forse quando il volto si dissolve in una serie di micro-movimenti che riabilita i suoi divenire?

lo Squartatore in *Il Vaso di Pandora* (1929) di Pabst... Tante immagini-affetto che orientano un soggetto ormai individuato verso la potenza virtuale che lo colpisce.

Anche se potrebbe sembrare teoricamente debole assimilare l'immagine cinematografica alla formazione della soggettività, il pensiero deleuziano trova qui la sua forza rendendo la differenza tra l'organico e il meccanico del tutto indifferente. E se la percezione cinematografica differisce dalla percezione naturale, è perché è altrettanto capace di consegnare la natura del movimento, il divenire, non essendo più soggetto alle categorie spaziali dell'azione umana. Si tratterebbe di proseguire qui interrogandosi più specificamente sulla natura della soggettività generata dalla materia filmica. Mi limiterò a citare uno di questi tentativi, che è quello di Jean-Pierre Esquenazi, che vede nella *pensée-cinéma* una «teoria del soggetto frammentato», soggetto multiplo e fratturato che si fa mandatario dell'intensità del problema che è l'orizzonte del film.

Fotogenie

Se lo schermo non ha orizzonti, ha *un* mondo come *una* vita. Se lo schermo non ha orizzonti, l'immagine stessa è scarlatta, persistente, luminosa. Se lo schermo non ha orizzonti, il cinema diventa messa a rischio, spossessamento, complicazione.

Queste poche note avranno, spero, illuminato il senso della destituzione del concetto fenomenologico di mondo negli scritti di Deleuze sul cinema. L'epochè cinematografica è violentemente controcorrente alla riduzione husserliana: non si sospende l'universo ma l'intenzionalità stessa per ritrovare il flusso intenso delle nostre esperienze prima delle nostre necessarie divisioni pragmatiche.

Si risente qui, in chiave postmoderna, l'eco dell'invito di Jean Epstein: «perché non approfittare di una delle più rare qualità dell'occhio cinematografico, quella di essere *un occhio fuori dall'occhio*, quella di sfuggire all'egocentrismo tirannico della nostra visione personale?» (Angelucci 2013, 25). In effetti sembra che ciò che si perde in mondo, in nostalgia, lo si ritrova in forze, e forse, in *fotogenie*. La fotogenia, come la intende Epstein, è precisamente la rivelazione del movimento negli esseri, «prospettiva multipla, cangiante, ondulata, variabile e contrattile come un capello igrometro» (Epstein 1974).¹⁵ Ora, attuare il movimento laddove di solito il nostro occhio non lo sa vedere, tale è la genialità del cinema. In chiave deleuziana, il cinema, che sia Piccolo o grande, in piena coscienza o in grande disarmo, rivela l'invisibile delle potenze affettive di *una* vita. È indicatore di luce, insufficienza dei contorni, incapacità di pieno possesso, avventure e sviamento di bellezze predisposte: in una parola, fotogenia. Concluderò con Epstein che nel 1926 raccontava, in *Il Cinematografo visto dall'Etna*, il suo ingresso in quell'ascensore ricoperto di specchi, immensa spirale «che diceva le vertigini»: «L'inquietudine davanti alla propria cinematografia è improvvisa e generale».

Bibliografia

¹⁵ Deleuze (1983/2016, 28) sottolinea che Epstein scrisse questo testo a proposito di Fernand Léger, che fu senza dubbio il pittore «più vicino al cinema».

- Alliez, E. (1995). *De l'impossibilité de la phénoménologie. Sur la philosophie française contemporaine*. Paris: Vrin.
- Angelucci, D. (2013). *Filosofia del cinema*. Roma: Carocci.
- Baulieu, A. (2004). *Gilles Deleuze et la phénoménologie*. Mons: Sils Maria, Paris: Vrin, coll. De nouvelles possibilités d'existence.
- Bataille, G. (1970). "Les écarts de la nature", *Documents*, n° 2, 1930. In G. Bataille. *Œuvres complètes, Premiers écrits, 1922-1940, Vol.1*, Paris: Gallimard, 79-83.
- Bergson, H. (1996). *Materia e Memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito* [1959]. Trad it di A. Pessina. Roma-Bari: Laterza.
- Bergson, H. (2002). *L'Evoluzione Creatrice* [1941]. Trad it. di F. Polidori. Milano: Cortina.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault* [1986]. Trad. it. e a cura di P.A. Rovatti & F. Rossi. Milano: Feltrinelli.
- Deleuze, G. (2003). *Pourparlers (1972-1990)*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (2016). *Immagine-movimento. Cinema 1* [1983]. A cura di J-P. Manganaro. Torino: Einaudi.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2002). *Che cos'è la filosofia?* [1991]. Trad. it. di A. De Lorenzis, a cura di C. Arcuri. Torino: Einaudi.
- Dalmasso, A. (2014). Il bordo opaco. Pensare lo schermo, pensare la superficie. *Rivista di estetica*, 55, 53-70.
- Detienne, M. (1998). *Apollon le couteau à la main. Une approche expérimentale du polythéisme grec*. Paris: Gallimard.
- Didi-Huberman, G. (1995). *La ressemblance informe ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula.
- Epstein, J. (1926 a), L'objectif lui-même. In "Cinéa-Ciné pour tous", 15 janvier.
- Epstein, J. (1926 b). *Le cinématographe vu de l'Etna*. Paris: Les Écrivains Réunis.
- Esquenazi, J-P. (2017). *L'analyse de films avec Deleuze*. Paris: CNRS Éditions, coll. "Cinéma et audiovisuel".
- Gaetano De, R. (1996). *Il cinema secondo Gilles Deleuze*. Roma: Bulzoni.
- Janicaud, D. (1998). *La phénoménologie éclatée*. Combas: L'éclat.
- Merleau-Ponty, M. (1962). Il cinema e la nuova psicologia. In *Senso e non-senso*. Trad. it. di E. Paci, a cura di P. Caruso. Milano: Il Saggiatore, 69-83.
- Merleau-Ponty, M. (1965). *Fenomenologia della percezione* [1945]. A cura di A Bonomi-ni. Milano: Il Saggiatore.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Il Visibile e l'invisibile* [1964]. A cura di M. Carbone, trad. it. di A. Bonomini. Milano: Bompiani.
- Patočka, J. (1976). *Le monde naturel comme problème philosophique* [1936]. Nihoff: La Haye.
- Simondon, G. (2011). *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e d'informazione*. A cura di G. Carrozzini. Milano-Udine: Mimesis.
- Zourabichvili, F. (2004). *Le vocabulaire de Deleuze*. Poitiers: Aubin.

Filmografia

- Eisenstein, S. (Director). (1925). *Le cuirassé Potemkine* [Film]. Goskino.
- Fellini, F. (Director). (1952). *Sceicco Bianco* [Film]. PDC.
- Godard, J-L. (Director). (1966). *Deux ou trois choses que je sais d'elle* [Film]. Argos UGC.
- Hitchcock, A. (Director). (1963). *The Birds* [Film]. Universal Pictures 1963.
- Lang, F. (Director). (1922). *Dr Mabuse, der Spieler* [Film]. Uco-film GmbH.
- Pabst, G.W. (Director). (1929). *Die Büchse der Pandora* [Film], Nero-Film AG.
- Sternberg (von) J. (Director). (1934). *The Scarlett Empress* [Film], Paramount Pictures.