

*Prima della coscienza: evento, materia e percezione nella filosofia di Bergson*

1) *Il paradigma della correlazione e le due accezioni del Fuori*

In realtà prima della coscienza non c'è altro che la coscienza. Sarebbe veramente una forma di intollerabile ingenuità immaginare un *prima* della coscienza che fosse causa, condizione della coscienza stessa. Quando si parla di “prima della coscienza” si fa riferimento ad un *prima* che è ancora coscienza. Vorrei allora parlare, utilizzando Bergson, di ciò che è prima della coscienza declinata come intenzionalità, cioè di ciò che c'è prima della correlazione coscienza-mondo. Prima di quel principio correlazionale che da Kant in poi ha caratterizzato la modernità filosofica e che in qualche modo ha interdetto ai moderni, una volta per tutte, la possibilità di una scienza speculativa dell'assoluto, che da Kant in poi viene liquidata come metafisica.

L'assioma della modernità, l'assioma che cercherò di tematizzare, è proprio rintracciabile – credo – nel principio generale della correlazione soggetto-oggetto – o se volete, essere-uomo –, il quale ha trovato espressione in tutte le parole chiave del pensiero moderno e del pensiero contemporaneo, dalla sintesi a priori kantiana all'intenzionalità husserliana, dal *Dasein* del primo Heidegger fino all'*Ereignis*, l'evento, del secondo, fino alla nozione di segno e interpretazione dell'ermeneutica contemporanea. In tutte queste espressioni, cosa è, infatti, detto? Cosa è detto nella sintesi a priori di Kant come nella nozione husserliana di intenzionalità? Cosa è detto nel concetto heideggeriano di *Ereignis*? È detta sempre la correlazione, la correlazione coscienza-mondo come fondamento oltre il quale non si può risalire. È detta la correlazione come presupposto incircoscivibile sempre in atto, sempre “fungente” – direbbe il fenomenologo.

Ecco, questo principio generale della correlazione ha trovato una delle sue formulazioni più felici in una frase di Sartre contenuta in un suo saggio pubblicato nel 1939, *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità*. Scrive Sartre: «La coscienza e il mondo sono dati contemporaneamente: esteriore per essenza alla coscienza, il mondo è, per essenza, relativo ad essa». Sartre vuole chiarire cosa significa intenzionalità a un pubblico che ancora non aveva una familiarità col lessico husserliano quale possiamo invece avere noi. Quello enunciato da Sartre è ciò che io chiamo un po' provocatoriamente il nostro dogma, il *dogma moderno per eccellenza*: la coscienza intesa come intenzionalità, come *trascendenza attiva*. Con l'espressione “trascendenza attiva” si fa riferimento proprio all'atto del trascendersi, all'atto del rivolgersi *fuori*, un atto che è – e Sartre lo mostra molto bene – assolutamente de-sostanzializzato. Non c'è insomma “qualcosa” che si tra-

scende: la coscienza è piuttosto l'atto stesso del trascendersi. Sartre, per descriverla, usa l'espressione «*s'eclater vers*», *esplosione verso*. Verso dove esplose la coscienza? *Fuori*, verso il *fuori*. Anzi non è nemmeno un *s'eclater*, è una «una successione di esplosioni» che ci strappano da noi stessi, che non lasciano nemmeno a noi stessi il tempo di formarsi dietro a loro, ma che invece ci gettano al di là di loro, nella polvere secca del mondo, sulla terra ruvida, fra le cose. «La coscienza – continua Sartre, in questa sua bella descrizione dell'intenzionalità – la coscienza non ha dentro alcuno (...) Essa è soltanto il fuori di se stessa, ed è questa fuga assoluta, questo rifiuto di essere sostanza che la costituisce come sua essenza».

Un antico commentatore di Sartre ha scritto, a proposito di queste pagine, che in esse Sartre “de-borghesizza” la coscienza: la coscienza non è più una proprietà privata, la coscienza è fuori, è là fuori, nel mondo. A mio parere tale “de-borghesizzazione” della coscienza andrebbe radicalizzata ulteriormente, ed è a questo scopo che mi servirò di Bergson. Perché dico che andrebbe radicalizzata ulteriormente? Perché la questione che io credo si debba porre oggi consiste proprio nella problematizzazione di questo «fuori» verso il quale la coscienza intenzionale ci farebbe esplodere. Il «fuori» al quale accediamo attraverso la coscienza intenzionale è in realtà un fuori *claustrale*, un fuori nel quale ci sentiamo rinchiusi. C'è una strana “claustrofobia del fuori”; questo fuori al quale siamo assegnati dalla coscienza in quanto intenzionalità è infatti un fuori che è sempre relativo a noi, è sempre *per noi*. Ecco perché dicevo che la “de-borghesizzazione” della coscienza – che poi vuol dire sostanzialmente attaccare la categoria della proprietà privata, anche in ambito epistemologico – non è forse così radicale in Sartre come sembrerebbe e come Sartre stesso pensava.

«I moderni – ha scritto Quentin Meillassoux nel suo *Après la finitude* (2002) – hanno la tacita impressione di avere irrimediabilmente perduto il *Grande Fuori*, il fuori assoluto dei pensatori precritici, questo fuori che non è relativo a noi [che non è il fuori per una coscienza che si trascende verso il fuori, nota mia], questo fuori che si dà come indifferente alla sua donazione per essere ciò che è, esistente come tale in se stesso, che noi lo pensiamo o no; questo fuori che il pensiero poteva percorrere con il sentimento giustificato di essere in terra straniera, di essere questa volta veramente altrove». Questo «Grande Fuori» il dogma moderno della correlazione coscienza-mondo ce lo interdice

## 2) *Il materialismo bergsoniano*

Vengo allora a Bergson. La mia relazione ha come titolo, appunto, *Prima della coscienza*, poi prosegue dicendo: *Evento, materia, percezione nella filosofia di Bergson*. Vorrei parlarvi del materialismo di Bergson – sebbene questa parola, “materialismo”, nella *vulgata* dell'interpretazione bergsoniana possa sembrare fuori posto. Alzi la mano chi nelle sue lezioni liceali non ha sentito par-

lare, a proposito di Bergson, di spiritualismo, di reazione al positivismo, di critica della scienza ecc.? Io invece vorrei invece parlarvi del *materialismo* di Bergson perché secondo Bergson c'è un *prima* della coscienza come correlazione. C'è, insomma, qualcosa che è veramente *fuori* – il «Grande Fuori». Bergson lo chiama “materia”. Naturalmente questa materia non è altro che coscienza, perché – come abbiamo detto in apertura – prima della coscienza non ci può che essere la coscienza stessa, ma è una coscienza d'altra natura rispetto alla coscienza-intenzionalità. È una coscienza virtuale, infinita, una coscienza che non è *autocoscienza*. Potremmo dire che *prima* c'è una percezione che non è appercezione, prima della coscienza-intenzionalità c'è una coscienza che prescinde dall'unità formale e materiale dell'*ego*; c'è una coscienza senza testimone, che possiamo immaginare come una sorta di spettacolo senza spettatore. È quanto ci presenta Bergson in uno dei testi più affascinanti dell'intera storia della metafisica occidentale, vale a dire il primo capitolo di *Materia e memoria* (1896). È un testo difficilissimo, a dispetto della nomea che Bergson aveva di filosofo limpido: certo, Bergson è un filosofo limpido concettualmente, ma quel testo è assolutamente complesso.

Quello di cui vorrei discutere con voi è appunto questo paradosso di una coscienza che non è intenzionalità, che non è trascendenza, che non è l'atto del trascendersi verso il fuori, in quanto è fondamento di possibilità della coscienza-intenzionalità: ciò che Bergson chiama materia è infatti una coscienza *più vecchia* della coscienza intenzionale. È una coscienza che, per usare la terminologia di Sartre, con cui ho introdotto il concetto dell'intenzionalità, non esplose fuori, ma che è *già da sempre il fuori*. Anzi, rispetto al *fuori* rappresentato da questa coscienza originaria, o *assoluta*, come la chiamerò, la coscienza in quanto autocoscienza, in quanto intenzionalità, è il *dentro*, è una sorta di piega riflessiva di quel fuori. Per dirla alla maniera di Sartre, ma mutando il senso di quello che diceva nel suo saggio sull'intenzionalità, direi che questa coscienza-materia non è là fuori presso l'albero, là fuori nella polvere, perché la coscienza in questo caso è l'albero, è la polvere.

Potremmo immaginare questa materia-coscienza come un grande piano di luce, che non ha bisogno per sussistere come tale di un testimone che la osservi. Per chiarirvi il senso del materialismo di Bergson, vorrei leggersi un passo di Gilles Deleuze, tratto da uno dei suoi testi i più ferocemente bergsoniani (*Cinema 1. L'Immagine-movimento*). Deleuze marca molto bene la differenza tra la coscienza come intenzionalità, trascendersi, esplodersi verso, e la coscienza come è intesa da Bergson in quelle fantastiche pagine di *Materia e memoria*. Deleuze qui sembra commentare, e di fatto lo sta facendo, proprio quei passi di Sartre sulla coscienza come trascendenza. Scrive: «Vi è in ciò [cioè nel materialismo bergsoniano, che intende la materia come coscienza virtuale, nota mia] una rottura con tutta la tradizione filosofica, la quale poneva la luce piuttosto dalla parte dello spirito e faceva della coscienza un fascio luminoso che traeva le cose dalla loro nativa oscurità. La fe-

nomenologia partecipava ancora pienamente di questa tradizione antica, solo che invece di fare di questa luce una luce di interno, la apriva all'esterno, come se l'intenzionalità della coscienza fosse [...] il raggio di una lampada elettrica, una luce gettata su una superficie opaca che la rende quindi significativa [...] ogni coscienza è coscienza *di* qualche cosa. In Bergson è tutto l'opposto: sono le cose ad essere luminose in se stesse, senza che nulla le rischiarì. Ogni coscienza è qualcosa, si confonde con la cosa, cioè con l'immagine di luce». La tesi fondamentale della fenomenologia è che la coscienza è coscienza *di* qualche cosa; in Bergson la coscienza è qualcosa. E vedremo che si tratta davvero di una fotografia, già presa, scattata in tutte le cose e in tutti i punti ma traslucida. C'è un rovesciamento dello schema tradizionale, che mette la luce dalla parte del soggetto e intende l'oggetto come qualcosa di opaco. Anche la più radicale interpretazione dell'intenzionalità di Husserl, quella di Sartre, continua a pensare in questo modo. In Bergson vale invece il contrario: la parte opaca ricade tutta dalla parte del soggetto..

Per articolare in maniera più precisa questo discorso sul materialismo bergsoniano e sulla concezione bergsoniana dall'evento – di un evento non più pensato come luogo della correlazione, ma vergine dalla correlazione –, vorrei partire dalla definizione che Bergson dà della materia. Scrive Bergson – ed il passaggio è corsivizzato, il che significa che Bergson è consapevole del suo valore di definizione, di definizione in senso spinoziano, di definizione che deve costituire una premessa assiomatica del discorso – scrive Bergson: «Chiamo materia l'insieme delle immagini e percezione della materia quelle stesse immagini rapportate all'azione possibile di una certa immagine determinata, il mio corpo». Il seguito di questo mio intervento sarà sostanzialmente un commento articolato in due tempi di questa proposizione bergsoniana sulla materia e sulla percezione.

### 3) *L'immagine in sé*

Partiamo dalla definizione bergsoniana di materia: «Materia è l'insieme delle immagini». Ora, questa definizione della materia è sicuramente molto problematica. Definire la materia «l'insieme delle immagini» ha posto infatti non pochi problemi ai lettori di Bergson fin dalla prima apparizione del testo.. Bergson stesso, infatti, ritorna su questo argomento nella *Prefazione* della settima edizione di *Matière et mémoire*, perché è consapevole di quanto fosse stata ellittica la presentazione di questa nozione nell'opera originaria. «Noi – scrive Bergson nella prefazione alla settima edizione – abbiamo cercato in quelle pagine difficili di considerare la materia prima della dissociazione che l'idealismo e il realismo hanno operato tra la sua esistenza e la sua apparenza». E aggiunge, in un modo che direi è quasi ironico considerando la complessità dell'argomentazione, che questa concezione della materia sarebbe quella del senso comune. Chi non bazzica la filosofia, e cioè la stragrande maggioranza degli essere umani su questo pianeta, troverebbe certamente scon-

certante apprendere dall'idealista che l'oggetto esiste soltanto *per* il soggetto, che non ha una esistenza indipendente da questa correlazione. Ma anche la proposizione del realista, almeno in senso filosofico, sarebbe per lui altrettanto sconcertante, perché dopo tutto il realista procede a una distinzione tra qualità primarie e qualità secondarie dell'oggetto, tra ciò che è vero dell'oggetto in sé e ciò che invece pertiene soltanto, come diceva Galileo, alla nostra rappresentazione sensibile.

Per il senso comune l'oggetto esiste *in sé* ed esiste – attenzione! – «pittorresco così come è percepito». E, continua Bergson: «per il senso comune l'oggetto è un'immagine, ma un'immagine che esiste in sé. Tale è appunto il senso che noi assegniamo al termine “immagine” nel primo capitolo». Di che immagini stiamo parlando? Di immagini che esistono *in se stesse*. Ecco che ci troviamo di fronte a una delle nozioni più iperboliche che siano state prodotte, io credo, dal pensiero filosofico del Novecento e dobbiamo essere grati a quei filosofi che hanno portato la loro attenzione su questa nozione di “immagine in sé”, che è stata troppo spesso dimenticata. La materia è un insieme di *immagini in se stesse*. Ora, concependo un'immagine che esiste in sé, ci si lascia veramente alle spalle le dispute dei filosofi? Questa proposizione non suona forse tremendamente idealista? Perché dire che la materia è l'insieme delle immagini, sebbene siano immagini che esistono *in se stesse* – e adesso dobbiamo capire cos'è questo “in sé” – dopo tutto vuol dire affermare che l'essere è così come appare, senza residui di sorta. Bergson dice infatti che l'oggetto è «pittorresco come noi lo percepiamo» e certamente una proposizione di questo genere è una proposizione che mette fuori gioco definitivamente il realismo.

Ora, tale proposizione potrebbe essere detta idealista se e solo se Bergson ci avesse voluto dire semplicemente che l'essere è come *ci* appare. Qui quel “ci” è decisivo. Se Bergson, affermando che «la materia è l'insieme delle immagini» ci stesse dicendo che “la materia è così come *ci* appare” allora quell'apparire cosa supporrebbe? Supporrebbe evidentemente un soggetto, un sostrato, un *qualcuno* a cui appare: *qualcosa* appare a *qualcuno*. Se ci fosse quella preposizione riflessiva “ci” così importante nella filosofia del Novecento, lo spettacolo supporrebbe uno spettatore. Se ci fosse un “ci”, la coscienza implicherebbe un testimone, un *ego*, un polo egologico. Ma attenzione! Non è questo che ci dice Bergson, il quale afferma certamente che “l'essere è come appare”, ma non dice affatto che “l'essere è come *ci* appare”; e questa differenza sta tutta in quell'«in sé» che caratterizza l'immagine per Bergson. L'immagine non esiste *per noi*. L'immagine esiste *in se stessa*. L'immagine in sé non è un'immagine *di* e non è un'immagine *per*. Ecco perché dicevo che pensare l'immagine in se stessa è, forse, un delirio, ma sicuramente è un delirio fecondo di tesori speculativi.

Parlare di “immagine in se stessa” è altamente paradossale. È altamente paradossale perché se prendiamo tra le mani i testi classici sull'immagine, se prendiamo ad esempio in mano i passi del

*Sofista* dedicati all'immagine, o anche quello che viene detto a un certo punto nel *Cratilo* di Platone a proposito dell'immagine, cosa vi troviamo infatti enunciato? Vi troviamo detto che l'immagine è immagine *di qualcosa*, cioè che l'immagine è un «secondo oggetto simile», differente dall'originale – se fosse identico non sarebbe affatto immagine. Da qui la relazione di *partecipazione* dell'immagine all'originale, che ha il suo fondamento proprio in questa differenza – differenza che è rapporto, che è correlazione: “L'immagine è immagine *di*” – ce lo insegna Platone e tutta la tradizione, e direi anche il senso comune, da questo punto di vista – checché ne dica Bergson – pensa l'immagine come “immagine *di*”. E inoltre: se prendiamo in considerazione la psicologia dell'immagine, come possiamo pensare un'immagine che non abbia un'interpretante? Immagine *di* è immagine *per*: quella determinata traccia sulla sabbia, ad esempio, è per me cacciatore traccia di qualcosa: io sono l'interpretante incarnato del passaggio dell'animale. Ci vuole un *per*, un soggetto-sostrato perché l'immagine funzioni come immagine.

Direi che queste due definizioni di immagine, che poi sono la stessa definizione – l'immagine come immagine *di* e l'immagine come immagine *per* – trovano la loro sintesi più completa ancora in un testo di Sartre, che sicuramente molti di voi conosceranno. Alla domanda che chiede cosa è immagine Sartre, ne *L'imaginaire* (1940), risponde che è una forma della coscienza intesa come intenzionalità. L'immagine è un modo di intenzionare l'oggetto. Quando “immagino Pietro” cosa sto facendo? Intenzio Pietro come assente, come intuitivo-assente, lo pongo come assente. L'immagine è immagine *di* ed è immagine *per*. L'immagine è una forma della coscienza, cioè una forma dell'intenzionalità, così come una forma dell'intenzionalità è la memoria, così come una forma dell'intenzionalità è la percezione. Sono modi diversi di *s'eclater vers*, modi diversi di trascendersi verso il fuori, modi diversi di *porre*: nel caso dell'immaginazione di porre qualcosa come intuitivo-assente, nel caso della percezione di porre qualcosa come intuitivo-presente, nel caso della memoria di porre qualcosa come passato, come presente-passato (io mi ricordo di). La tesi di Sartre è comunque netta: l'immagine è una *coscienza sui generis*, l'immagine è coscienza, intesa come intenzionalità.

Ora, il paradosso bergsoniano dell'immagine in sé rovescia anticipatamente la posizione sartriana e la posizione fenomenologica: per Sartre e per tutta la fenomenologia – che, teniamolo presente, fiorisce in Francia quando Bergson ormai è un pensatore maturo – l'immagine è coscienza di qualche cosa; per Bergson, per il Bergson del primo capitolo di *Materia e memoria* è piuttosto la coscienza ad essere immagine, ad essere immagine in sé, ed è proprio in quanto immagine in sé che la coscienza originariamente è materia, che la coscienza è *qualche cosa*. Ed è ancora Deleuze, io credo, che ha colto molto bene la differenza essenziale che esiste tra l'impostazione fenomenologica – l'immagine è coscienza – e l'impostazione bergsoniana, per cui la coscienza è immagine. Sem-

pre nel suo testo sul cinema Deleuze afferma che la posizione fenomenologica e la posizione bergsoniana sono due risposte diverse alla stessa grande questione.

Qual è questa grande questione che trova in Husserl e Bergson due differenti risposte? Con un anacronismo direi che è quella enunciata dal vecchio Husserl nella *Crisi delle scienze europee*. È la crisi della metafisica della scienza moderna che è una metafisica dualista, cartesiana. Il problema è appunto quello assai antico del rapporto tra *res extensa* e *res cogitans*, tra movimenti nello spazio e immagini nella coscienza, un problema che restava senza soluzione e che dava luogo a due diverse concezioni che però – come dice molto bene Husserl nella *Crisi* – si complementano l’una con l’altra: da un lato una posizione positivista, materialista, realista e dall’altro una posizione di tipo spiritualista, che però è il *pendant* di quell’altra. Scrive Deleuze: «Ciò che sembrava senza via d’uscita era in fin dei conti l’affrontarsi del materialismo e dell’idealismo. L’uno inteso a ricostruire l’ordine della coscienza con puri movimenti materiali [quello che ancora oggi fanno le neuroscienze, nota mia], e l’altro, l’ordine della coscienza con pure immagini nella coscienza». Era dunque necessario – continua Deleuze – superare questo dualismo paralizzante di immagine e movimento, di coscienza e cosmo. Nella stessa epoca (perché sostanzialmente l’impresa bergsoniana e quella husserliana sono contemporanee, sebbene il vero grande contemporaneo di Bergson sia Freud, quasi un contemporaneo assoluto, se guardate le date di nascita e morte, ma chiudo la parentesi) tale compito è assunto da Husserl e Bergson. «Ognuno lanciava il proprio grido di guerra». Il «grido di guerra» di Husserl è «ogni coscienza è coscienza di qualche cosa», la coscienza è intenzionalità. In questo modo si salda ciò che il dualismo cartesiano aveva separato. L’altro grido di guerra, quello bergsoniano, è invece: «ogni coscienza è qualcosa»; certo, è una coscienza, questa, che non si declina più come intenzionalità.

#### 4) *La riduzione bergsoniana*

Abbiamo detto che se Bergson avesse effettivamente affermato che l’essere è come *ci* appare la sua nozione di immagine non avrebbe costituito alcun mistero per noi. Essa sarebbe stata interamente riducibile alla nozione di fenomeno quale è elaborata dalla fenomenologia e del tutto giustificata sarebbe stata l’assimilazione della cosiddetta “riduzione bergsoniana” alla riduzione fenomenologica. Perché parlo di una “riduzione bergsoniana”? Parlo di una “riduzione bergsoniana” perché se voi aprite il primo capitolo di *Materia e memoria* e andate a leggersi le prime tre righe vi trovate una formula che sembra uscita dalla penna di Husserl: facciamo finta per un istante, scrive Bergson, di non saperne nulla delle teorie della materia e delle teorie dello spirito, di non saperne nulla delle discussioni sulla realtà dell’idealità o su quelle del mondo esteriore. Sembra proprio di

sentire Husserl quando ci invita a sospendere tutte le nostre sussunzioni intellettuali. Effettivamente sembra una riduzione fenomenologica, ma andiamo a vedere la conclusione che ne trae Bergson. Voi sapete che ogni riduzione fenomenologica deve portare a un resto, a un residuo, a qualcosa che permane al termine della riduzione. Qual è il resto, cosa resta per Bergson? «*Me voici donc en présence d'images, au sens le plus vague où l'on puisse prendre ce mot*», «Eccomi allora in presenza di immagini, nel senso più vago in cui si possa prendere questa parola». Ora, questo «*me voici*» non ha il senso della scoperta di un soggetto fungente al fondo del mondo della vita, al quale tutto è riferito, come se fosse un polo trascendentale. «*Me voici donc*», «eccomi dunque» non è un principio, non è un cominciamento assoluto nel senso del cogito cartesiano e fenomenologico. Ha più il senso della sorpresa che il senso dell'atto fondativo, denota una passività piuttosto che una libera iniziativa. Ci si scopre improvvisamente circondati da immagini che hanno l'aria di esistere in se stesse, ben più che in me, ben più che come mie rappresentazioni. Tant'è – continua Bergson – che le percepisco quando apro gli occhi e non le percepisco quando li chiudo. Al termine della riduzione bergsoniana, il soggetto non si scopre, come avviene invece con la riduzione fenomenologica, a distanza dalle cose, una distanza che può essere anche quella infinita del soggetto trascendentale; al termine della riduzione il soggetto si scopre piuttosto come *parte* del mondo delle cose, sballottato qua e là come una nave in un mare agitato. Non è in relazione col mondo, come uno sguardo di sorvolo sul paesaggio, ma è parte del paesaggio *visto*, “immagine tra le immagini” di questo mondo in divenire.

##### 5) *L'evento in Bergson*

Ora, facendo della materia l'insieme delle immagini, Bergson non ha affatto affermato che l'essere è come *ci* appare, non ha detto che l'essere è un fenomeno e che la coscienza è intenzionalità. La sua tesi, se vogliamo, è ancora più radicale, anche se enunciandola in prima battuta non si riesce ancora a cogliere veramente la differenza con la prospettiva fenomenologica. La sua tesi è questa: l'essere è l'apparire, l'essere è l'apparire stesso. La definizione di *evento* in Bergson è la seguente: “L'essere è l'essere dell'apparire”. Questo è il contenuto ontologico dell'affermazione: l'immagine esiste in sé. Del resto questa conclusione – “l'essere è l'essere dell'apparire” – era, se ci pensate, già contenuta nella tesi maggiore di tutta la metafisica bergsoniana. Tale tesi la conosciamo: l'essere è durata creatrice. Ora, che cosa significa aver sollevato un cambiamento continuo, indivisibile, eterogeneo e irreversibile ad assoluto? Se dovessi rispondere con una battuta, che mi ricollega al lavoro che in quest'università è stato fatto per tanti anni dal mio maestro Carlo Sini, direi che significa sostanzialmente emanciparsi dalla metafisica implicita contenuta nella struttura stessa del linguaggio. E più precisamente dalla metafisica implicita che è contenuta nella struttura

del linguaggio *grammaticalmente* ristrutturato. Perché? Qual è la metafisica implicita del linguaggio?

Bergson ha sottoposto il linguaggio ad una critica radicale. La metafisica implicita del linguaggio consiste nell'assunzione del giudizio come luogo manifestativo dell'essere – Aristotele, insomma. Qual è il luogo della verità, secondo Aristotele? Il luogo della verità è il giudizio, il luogo della verità e dell'errore è il giudizio. Il giudizio manifesta la struttura del reale. Se io assumo il giudizio come luogo dell'*alétheia*, come ambito nel quale l'ente si manifesta, io strutturo automaticamente la realtà sul modello soggetto-predicato, sostanza-accidente. Costruisco una realtà sul modello del giudizio. Ora, Bergson critica il linguaggio perché il linguaggio porta con sé questa metafisica, perché ci costringe a pensare la realtà sul rapporto soggetto-predicato e quindi distorce la nostra comprensione speculativa della realtà stessa. Ma Bergson sa anche che non si tratta soltanto di una metafisica inscritta nella natura del linguaggio, ma che è una metafisica inscritta nella natura del linguaggio *ristrutturato grammaticalmente*. Sembra incredibile, ma in realtà Bergson nelle lezioni che tiene nel 1902-1903 riprende tutta la sua critica del linguaggio a partire dalla trasformazione grammaticale del linguaggio, dicendo cioè che è stato il riflesso grammaticale del linguaggio che ha prodotto questa ristrutturazione dell'ente sulla base soggetto-predicato. Con "grammaticale" faccio riferimento alla scrittura alfabetica, ai *grammata* della scrittura alfabetica.

Allora, se mi libero dalla struttura soggetto-predicato, il divenire non lo concepisco più in senso predicativo, non lo concepisco più così come mi è stato insegnato a concepirlo a partire dal libro IV della *Fisica* di Aristotele. In esso si dice che il divenire è il divenire *di*. Perché ci sia divenire ci deve essere *qualcosa* che diviene, deve esserci passaggio dalla potenza all'atto, dalla mancanza alla forma. L'intera tradizione occidentale ha pensato il divenire come divenire *di* (così come la coscienza è coscienza *di*) e l'ha pensato in tal modo perché ha pensato il divenire nell'orizzonte del *logos*, cioè del linguaggio, cioè del giudizio. Ora, ecco il senso della rivoluzione bergsoniana: il divenire è elevato ad assoluto, non è più divenire *di*. L'operazione è del tutto analoga a quella che vi ho illustrato prima a proposito della coscienza: dalla coscienza *di* alla coscienza *assoluta*. Il divenire è infatti ora la *chose même*, è la cosa stessa, il divenire è l'assoluto, o, se volete, è dio. In ogni caso non è più un predicato e, quindi, non è nemmeno più affetto dalla mancanza, perché laddove abbiamo una posizione predicativa del divenire, il divenire è segno di una mancanza. Se il divenire diventa l'assoluto, diventa invece affermazione, da mancanza si fa perfezione.

Ora, se ragiono in questi termini come devo impostare il rapporto tra essere e apparire? Non posso più pensare l'apparire sul modello fenomenologico come l'apparire *di* qualche cosa *per* qualcuno. È evidente che l'apparire, esso stesso, deve essere elevato ad assoluto: non c'è *niente* che appare e non c'è *nessuno* a cui appare quello che appare. L'apparire deve essere considerato, evene-

menzionalmente, nella sua trascendentale purezza, come atto non circoscrivibile. L'apparire, se volete, è l'evento stesso dell'essere, così come il divenire è l'evento stesso dell'essere. *Materia*, nel primo capitolo di *Matière et mémoire*, diventa così il nome dell'apparire come assoluto, dell'apparire in quanto tale, nella sua trascendentale purezza. *Materia* è il nome dell'evento non più correlato ad un *ci*, non più appropriato al *Dasein*. Sapete bene che nella concezione heideggeriana *Ereignis*, evento, rimanda sempre alla correlazione e al rapporto di appropriatezza e disappropriatezza che sussiste, alla fine, tra l'uomo e l'essere. La "misura" umana non è mai abbandonata da Heidegger; qui invece, e questa a mio parere è la grandezza futura di Bergson, è tolto il riferimento alla misura umana. L'evento è pensato nella sua trascendentale purezza come puro accadere. Qui veramente abbiamo, se volete, deborghesizzato la coscienza, cioè l'abbiamo privata del suo radicamento umano, troppo umano, tant'è vero che per Bergson la coscienza non è solo un fatto umano ma può essere estesa ai *virus* e alle stelle.

#### 6) *La teoria della percezione*

La proposizione bergsoniana che ci interessava analizzare non diceva però soltanto che la materia è l'insieme delle immagini ma aggiungeva che la percezione della materia è costituita da quelle stesse immagini rapportate all'azione possibile di una certa immagine determinata: il mio corpo. Ecco la seconda questione: che cos'è la percezione? E qui il contrasto tra la concezione fenomenologica e la concezione bergsoniana raggiunge il suo apice. Ora, evidentemente, materia è anche il nome per una coscienza, per una coscienza tuttavia virtuale, che non ha il tratto dell'intenzionalità, che viene *prima* della coscienza come intenzionalità. Come tale ce la presenta Bergson. È una specie di luce che si estende in tutte le direzioni, a velocità infinita e che, dice Bergson, attende di incontrare uno "schermo" per dare luogo ad un "effetto di miraggio". L'effetto di miraggio è, appunto, una percezione cosciente. La materia è, come dire?, una percezione diffusa e impersonale mentre la percezione cosciente si genera quando questa luce incontra uno schermo nero in cui si deposita, come la luce si deposita, per impressione, per calco, negli alogenuri d'argento del dispositivo fotografico arcaico: allora compare quella che noi chiamiamo percezione cosciente. Si può perciò supporre che in ogni punto della materia sia presente una percezione infinita, come avviene per le monadi di Leibniz le quali sono una contrazione del tutto da un punto di vista. La percezione infinita del punto materiale è tuttavia una percezione senza appercezione, una coscienza senza autocoscienza, una coscienza virtuale.

Il titolo del primo capitolo di *Matière e mémoire* è «sulla selezione delle immagini per la rappresentazione». Il corpo è una specie di setaccio che seleziona le immagini. Attraverso quest'opera di selezione e di riduzione si produce una percezione cosciente. Rispetto al reale

l'immagine non è di più, ma è di meno. L'immagine come coscienza (l'immagine di" e "l'immagine per") si ottiene per *sottrazione*. Innanzitutto, ci sono le immagini in se stesse, c'è un piano delle immagini, che possiamo raffigurare con un rettangolo (chi ha studiato un po' Deleuze sa bene che qui si sta generando il concetto deleuziano di piano di immanenza); all'interno di questo piano delle immagini c'è poi un'immagine particolare, che spicca rispetto a tutte le altre; quest'immagine particolare, dice Bergson, è il mio corpo. Il mio corpo ha una sua differenza rispetto a tutte le altre immagini, perché "io lo sono", perché non lo conosco "a distanza", ma lo intuisco per auto-affezione. Ora, il mio corpo, nel piano delle immagini costituisce un punto particolarmente sensibile e produce all'interno del piano un fenomeno di perturbamento, come la screziatura di un cristallo. Produce una specie di curvatura del piano come se in quel punto il piano si alzasse perpendicolarmente e si riferisse a lui, al mio corpo in azione, come al limite di quello stesso piano (si pensi ad una piramide). Tutte le immagini del piano ora si riorientano rispetto al vertice, che costituisce appunto il limite del campo. Qui "limite" dobbiamo prenderlo nel senso kantiano del termine: il corpo funziona come limite trascendentale, cioè il corpo in azione, come vedremo, funziona come punto rispetto al quale la materia si curva e si flette. Esso funge effettivamente da *soggetto*.

Ora, il corpo in realtà non è un semplice punto: il corpo, dice Bergson, è azione, è un corpo che agisce. Agire che cosa vuol dire? Agire vuol dire sostanzialmente rispondere a delle sollecitazioni che vengono dal di fuori, agire vuol dire non solo auto-conservarsi, mantenersi in vita ma anche accrescere la propria potenza. Ora, questa immagine che permette la ristrutturazione dell'intero campo e che si costituisce come limite del campo e come soggetto è appunto un corpo che agisce. Secondo Bergson dovunque c'è azione, dovunque c'è un corpo che agisce, dovunque c'è un corpo che vive c'è una certa *esitazione*. Esitazione di che? Esitazione nella risposta motrice: c'è vita, cioè corpo, azione, dove un'azione non si prolunga nella sua risposta automatica, c'è vita dove un'azione conosce, tra lo stimolo e la risposta, un intervallo. Un intervallo che rappresenta un momento di esitazione. Allora, lì possiamo dire che c'è un corpo vivente. E naturalmente più l'esitazione si approfondisce, più si delinea un orizzonte di mondo intorno a quel corpo. Bergson ci sta dicendo che ogni essere vivente ha una *Umwelt*, ha un "mondo ambiente", e questo mondo ambiente da che cosa è misurato? Che cos'è che misura il mondo ambiente della mosca, nella sua differenza dal mondo ambiente della piante, nella sua differenza dal mondo ambiente del virus, nella sua differenza dal mondo ambiente dell'uomo? E che cosa misura, ad esempio, la differenza tra il mondo ambiente dell'uomo attivo, creativo e il mondo ambiente dell'uomo che ormai si abbandona ad una vita abitudinaria, fatta di routine? Che cos'è che misura la differenza tra questi mondi ambienti, che sono tutti prospettive diverse su quell'unico piano della materia come "insieme di immagini"? Quello che misura la differenza di tutti questi mondi ambienti è l'esitazione nella risposta motrice. Quanto più

l'esitazione si approfondisce, quanto più il margine di indeterminazione della risposta aumenta, tanto più mondo abbiamo.

Bergson conia addirittura una legge generale che vale per stabilire a priori l'ampiezza del mondo ambiente di un organismo. È una legge di proporzionalità diretta tra estensione della percezione cosciente, cioè tra quanto mondo abbiamo, fin dove arrivano i nostri sensi, e intensità dell'azione di cui dispone un essere vivente: un vivente ha tanto più mondo, quanto più la sua azione da reale, da azione cioè che nasce per la semplice corrispondenza automatica ad uno stimolo, si fa virtuale, tanto più aumenta il margine di indeterminazione. Quanto più diminuisce il margine di indeterminazione, tanto più il nostro mondo si restringe. E' una vera e propria teoria genetica dell'*Umwelt*, del mondo ambiente che gli etologi dovrebbero fare propria. Ne consegue che effettivamente quanto più si accresce la finitezza dell'Esserci (e per finitezza dobbiamo intendere il nostro non essere tutto, il non avere una risposta automatica per tutte le situazioni problematiche, il nostro essere costretti a situazioni di paralisi, di dubbio, di angoscia, di indeterminazione della risposta), tanta più *luce* si fa intorno a noi. Dunque, la materia è un insieme di immagini, l'appercezione è il rapporto di questo insieme di immagini con un corpo in azione. L'unità di misura dell'esperienza è *quanto può* un corpo.

C'è in questa concezione della percezione di Bergson un altro aspetto materialistico perché, se le cose stanno così, la differenza tra la percezione e la cosa percepita è soltanto una differenza di grado, non una differenza di natura. La materia è già di per sé percezione illimitata e infinita, la percezione cosciente si costituisce come *rétrécissement*, come riduzione, oscuramento di questa percezione, oscuramento che produce la coscienza. La nostra percezione allo stato puro – scrive Bergson – farebbe quindi veramente parte delle cose, è nelle cose, non ci porta verso di esse attraverso un atto di trascendenza attiva. È un'affermazione scandalosamente materialista, scandalosamente realista, che attirerà su Bergson gli strali della fenomenologia. Se si prendono i testi che scrivono negli anni trenta e quaranta autori come Sartre, Merleau-Ponty, e prima ancora Politzer, e se si va a vedere qual è il modo in cui è liquidato Bergson, ci si accorge che l'accusa che gli è mossa è sempre la stessa; Bergson è un filosofo realista, ingenuo, precritico. In un certo senso hanno ragione, nella misura in cui effettivamente Bergson si vuole emancipare da quel principio della correlazione universale che la modernità eredita dal pensiero kantiano.

### 7) *Il dispositivo fotografico della coscienza*

C'è ancora un'ultima questione riguardante la percezione bergsoniana che vorrei affrontare. Abbiamo visto che da questo fondo impersonale, dalla materia come insieme di immagini, si stacca una percezione cosciente? Ma come avviene questo passaggio? Come diviene rappresentazione co-

sciente quello che originariamente è immagine in sé, quello che originariamente è materia? Certo, sappiamo ora che la sua causa è l'indeterminazione di un corpo vivente, che è un centro d'azione, il quale funge da criterio di scelta, ma nulla sappiamo ancora di come avviene questa conversione della realtà in rappresentazione. Secondo quale procedura avviene? Secondo quale procedimento, insomma, si viene a costituire la coscienza come intenzionalità? Ebbene, la risposta bergsoniana è veramente curiosa. Essa spiega come mai un filosofo che è stato contemporaneo della nascita del cinema, che addirittura dedica il quarto capitolo di una delle sue opere più famose, *L'evoluzione creatrice*, al tema del meccanismo cinematografico del pensiero, un filosofo che ha assunto il cinema come metafora per indicare l'errore metafisico, possa diventare e sia di fatto diventato, nelle mani di Deleuze, il filosofo del cinema. Un singolare destino per un filosofo che aveva fatto del cinema la metafora stessa della spazializzazione della durata! Che cosa fa infatti la metafisica, secondo Bergson? La metafisica scambia il tempo con lo spazio, scompone il tempo, analizza il tempo, riducendolo ad una somma di arresti immobili, di pose immobili, un'analisi che chiaramente trova nel cinema, nel fotogramma, nella scansione per fotogrammi dell'immagine cinematografica un esempio straordinario di tale traduzione della continuità nel discontinuo, dell'indivisibile nel divisibile, dell'eterogeneo nell'omogeneo.

Bergson è il filosofo che usa il cinema come metafora per indicare la fallacia metafisica per eccellenza. D'altro canto sapete bene come i due volumi sul cinema di Deleuze siano interamente basati sulla filosofia bergsoniana. Bergson è il nume tutelare di questa interpretazione del cinema, che è assai azzardata. E come mai? Lo comprendiamo se torniamo appunto alla questione della percezione e andiamo a vedere qual è il meccanismo con cui la percezione da impersonale si fa personale, qual è il meccanismo con cui la percezione diventa cosciente. Perché in realtà tale passaggio si spiega mediante una genesi, di tipo *fotografico*. Bergson spiega *fotograficamente* questa conversione della realtà in rappresentazione. Naturalmente quando usiamo l'espressione "genesì fotografica" dobbiamo intendere la fotografia dal punto di vista del dispositivo, non dal punto di vista della fotografia come "arte del fotografico", dobbiamo cioè proprio intendere la fotografia nella sua dimensione *tecnica*. Come si produce, secondo Bergson, la rappresentazione cosciente? Basta, scrive, che un'immagine che esiste in sé abbandoni qualche cosa di se stessa perché essa si trasformi in rappresentazione, basta sopprimere, grazie ad una specie di "taglio" o di "inquadratura", ciò che la segue, ciò che la precede, così come ciò che la riempie, conservandone solo la crosta esterna, la pellicola superficiale. Per ottenere questa conversione non bisogna illuminare l'oggetto, ma al contrario oscurarne alcuni lati, diminuirlo della maggior parte di se stesso, di modo che il residuo, invece che rimanere chiuso nell'ambiente, nell'entourage, come una cosa, se ne stacchi «come un quadro». Bergson sembra qui veramente descrivere il funzionamento del dispositivo fotografico. Lo descrive

alla luce di una metafisica molto cara a Bergson, storico della filosofia: è quella di Lucrezio e della teoria lucreziana del simulacro. Usando la lingua di Lucrezio, in realtà Bergson sta descrivendo un'operazione che è squisitamente fotografica, nella misura in cui l'operazione fotografica elementare è, come ha scritto Stanley Cavell, il *taglio* operato da una *macchina*.

Percepire in modo cosciente è *tagliare*: un'immagine viene staccata dalla continuità con le altre immagini, viene in qualche modo isolata, viene incorniciata, viene interrotto il suo rapporto col mondo-ambiente, un'immagine viene in qualche modo isolata dal suo contesto, allora essa cessa di essere cosa e si fa *tableau, quadro*. La fotografia, proprio perché ha la natura dell'impronta, del calco – un dispositivo fotografico è un dispositivo indicale, Bergson ha ben chiaro il carattere semiotico di “indice” della fotografia – non riproduce insomma la realtà, non è mimesi, “secondo oggetto simile”, ma procede direttamente sul corpo del reale *per prelevamenti*. Così fa la percezione: non riproduce la realtà, ma procede direttamente sul corpo del reale, sulla materia delle immagini, per prelevamenti. La fotografia-percezione preleva un pezzo di realtà, e qui uso le parole di Bergson: «sopprimendo all'improvviso ciò che la segue, ciò che la precede, così come ciò che la riempie e conservandone soltanto la crosta esterna, la pellicola superficiale». E come fa quest'operazione? *Automaticamente*, comprimendo al massimo il momento demiurgico, cioè il momento dell'operatività umana. La fotografia ha una genesi automatica. Certo, c'è qualcuno che spinge il pulsante, ma già una delle prime pubblicità della Kodak nel 1988 diceva: «*voi premete il pulsante, noi facciamo il resto*». La genesi dell'immagine fotografica è avvertita fin da subito come una genesi largamente automatica, impersonale, indifferente a quella che è la dimensione della soggettività. Baudelaire non s'infuria forse con la fotografia perché la fotografia è il contrario dell'arte, dell'arte intesa come demiurgia, come fatto spirituale, dell'arte come fatto umano? La sua genesi è meccanica, chimica, come dirà Roland Barthes. L'origine della fotografia è la chimica non l'arte! Ma ancora di più l'origine della fotografia è l'impronta, è il calco, è quella dimensione meccanica che, a differenza della dimensione iconica, non implica nessun aspetto di tipo demiurgico, “artistico”. Non c'è rappresentazione. Non vi è nulla quindi di psicologico in questa immagine, almeno se la si considera nella sua genesi, l'immagine fotografica è parte reale della cosa, è la sua pellicola superficiale.

Così Bergson pensa la percezione in rapporto alla materia. Come la fotografia, la percezione è parte reale della materia. Essa è ottenuta con un procedimento di tipo fotografico, come se ci fosse uno schermo nero (il corpo in azione) sul quale la luce infinita che percorre il piano della materia, incontra resistenze e sul quale si deposita un'immagine, quella, appunto, della nostra coscienza. La percezione, scrive Bergson, «*assomiglia a quei fenomeni di riflessione che derivano da una rifrazione bloccata, è come l'effetto di un miraggio*». Si noti come il procedimento fotografico assunto a paradigma e a spiegazione del passaggio dalla materia alla percezione spogli il soggetto di ogni ini-

ziativa, rendendo una volta di più impraticabile l'accostamento della percezione bergsonianamente intesa alla coscienza intenzionale. La coscienza intenzionale è luce che dal di dentro va al fuori, è luce che si trascende verso il fuori, è un raggio di luce buttato sulla realtà opaca. Qui ci troviamo esattamente nella situazione opposta: la realtà è luce e quello che noi chiamiamo soggetto è analogo alla lastra del fotografo su cui la luce s'imprime depositando un'immagine. A differenza della fenomenologia, la luce per Bergson viene tutta dal di fuori e non dal di dentro di una coscienza che "esploderebbe verso" il mondo illuminandolo come una specie di fuoco d'artificio. *La materia è luce*, la materia come insieme di immagini, mentre il corpo vivente in cui si rifrange diventando percezione è solo, scrive Bergson, *un écran noir*, uno schermo nero.

#### 8) Cinema e filosofia

Allora permettetemi, in conclusione, una riflessione su cinema e filosofia. La tesi che viene sostenuta da Deleuze nei suoi due volumi sul cinema è che il cinema sia nella sua essenza bergsoniano e non fenomenologico. È bergsoniano perché materialista. È materialista nel senso bergsoniano perché il dispositivo audiovisivo (uso il termine dispositivo audiovisivo per indicare l'insieme di quei dispositivi che permettono, seguendo la logica dell'impronta, di catturare pezzi di realtà) è largamente autonomo dalla dimensione del soggetto. Il dispositivo audiovisivo è automatico, anche se usato da qualcuno mantiene una sua autonomia tecnica. Ebbene, il dispositivo audiovisivo è in grado di catturare del reale liberandolo dalla maniera umana, liberandolo in un certo senso dalla correlazione. Il punto di contatto tra cinema e filosofia, secondo Deleuze, sta nel fatto che il cinema, quando è fedele alla sua vocazione originaria, è il luogo in cui viene tentata quella che Bergson ha chiamato una volta «l'ultima impresa della filosofia». Qual è l'ultima impresa che andrebbe tentata? Che cosa, secondo Bergson, si profila all'orizzonte del pensiero futuro? Per Bergson l'ultima impresa è andare a cercare l'esperienza alla sua fonte, o piuttosto al di sopra di quel *détour*, di quella svolta decisiva, in cui inflettendosi nel senso della nostra utilità, diviene propriamente l'esperienza umana. Andare alla ricerca del mondo *prima dell'uomo o dopo l'uomo o indipendentemente dall'uomo*. Questa è l'ultima impresa della filosofia: liberare l'evento dal suo rapporto costitutivo con la maniera umana, con il *ci*. Quest'ultima impresa è anche l'impresa, secondo Deleuze, che caratterizza il cinema in quanto regressione "figurale" al fondamento non umano dell'esperienza, regressione all'immagine in sé. Il cinema è una via per lasciarci alle spalle il nostro "mondo ambiente" per lasciarci alle spalle questo mondo che ha nel *Dasein* il suo cuore pulsante e accedere finalmente al *Grande Fuori*.

Deleuze pensa in particolare al grande regista russo Dziga Vertov e al suo *cineocchio*. Il cineocchio di Vertov non è più l'occhio della mente, l'occhio dello spirito, non è più l'occhio della coscienza, non è più l'intenzionalità, ma è un occhio della materia. Il cineocchio desoggettivizza completamente l'ambito dell'esperienza, deborghesizza veramente la coscienza: è pura visione di un occhio non umano, visione di un occhio che sarebbe nelle cose. Questa lettura del cinema come regressione nel fondamento non umano dell'esperienza, come passo indietro nella materia, nel piano di immanenza che non è più curvato su un centro come sul suo limite, sembra forse una interpretazione azzardata del cinema, che per tanti aspetti può sembrare un'arte così umana, così a misura d'uomo. In realtà io credo sia fondata. Non è un caso se questa lettura che Deleuze dà del cinema in chiave bergsoniana sia anticipata da autori che con la filosofia c'entrano forse poco, ma col cinema molto, i quali, in tempi e luoghi diversi, hanno in realtà sviluppato proprio quest'idea "ontologica" e "realista" del cinema. Vi vorrei citare a questo proposito tre nomi e tre saggi, due dei quali sono ben presenti anche a Deleuze.

#### 9) Bazin: l'ontologia dell'immagine fotografica

Il primo è un saggio famosissimo di un grandissimo della critica cinematografica, André Bazin, morto giovanissimo – ha fatto appena in tempo a vedere *I quattrocento colpi* di Truffaut –, il quale ha dato un contributo decisivo all'estetica del cinema moderno. Vorrei citarvi quel brevissimo saggio di Bazin, del '45, dedicato all'ontologia dell'immagine fotografica. Bazin ha appena visto i prodotti del neorealismo italiano e ne è rimasto fulminato. In essi scorge una promessa di futuro per l'intero cinema. Si consideri il titolo del saggio: *Ontologia dell'immagine fotografica*. L'immagine fotografica per Bazin ha un'ontologia. Attraverso l'immagine fotografica è la questione dell'essere che emerge. Il saggio di Bazin anticipa nelle sue quattro-cinque pagine altri due saggi forse molto più famosi di questo o almeno oggi più conosciuti di questo. Innanzitutto *La camera chiara* di Roland Barthes (1980):. Il saggio di Barthes in qualche modo costituisce lo sviluppo delle tesi di Bazin. Oppure, per citare un altro autore oggi notissimo, Georges Didi-Huberman. Tutto il lavoro di Didi-Huberman sull'impronta, sul calco e sul superamento della dimensione artistica nell'ambito estetico, è infatti già anticipato in questo saggio di Bazin del 1945.

Ma, perché vi cito questo saggio? Il tema che Bazin affronta è il tema del realismo. Bazin sostiene che il cinema ha risolto la questione del realismo. Lo ha risolto perché il cinema ha la sua origine nella fotografia. Il dispositivo fotografico risolve il problema del realismo, ma il realismo che il dispositivo cinefotografico rende possibile non è il naturalismo, non è la *mimesis*, non è la riproduzione della realtà. E perché non è la *mimesis*? Perché l'essenza della fotografia, dice Bazin, non è la rappresentazione della realtà. L'essenza della fotografia è piuttosto il calco, l'essenza della

fotografia è l'impronta, l'essenza della fotografia è il prelevamento di un pezzo del reale, l'essenza della fotografia, potremmo dire, è il *ready-made*. Il correlato dell'indice fotografico da un punto di vista semiotico è dunque l'evento, o il reale come evento. Il correlato della fotografia è *l'essere dell'apparire*. E Bergson quando pensa il passaggio dalla materia alla percezione pensa proprio a qualcosa di simile a un calco che la materia opererebbe su una specie di schermo e dal quale risulterebbe una percezione. Il correlato noematico dell'atto fotografico è ciò che è stato, è l'evento, l'aver avuto luogo di qualcosa: *c'è una traccia, qualcosa è accaduto*. Non so *che cosa* è accaduto, questo sarà sempre soggetto al dubbio, ma *che* è accaduto qualcosa, di questo la traccia è *vestigium* indiscutibile. La traccia è sempre traccia di un evento, di un qualcosa che ha avuto luogo, di un evento *singolare*. Del resto la specificità della traccia rispetto agli altri segni consiste nel suo essere un dito puntato sull'esistenza singolare, su qualcosa che è stato.

#### 10) Pasolini: il cinema come lingua scritta della realtà

Il dispositivo cinematografico, diceva Bazin, proprio in quanto ha questa struttura semi-automatica, cattura l'evento del reale. Bazin parla di un transfert della realtà, di un transfert di realtà dalla cosa alla sua riproduzione. Non è forse questo lo stesso linguaggio di Bergson, teorico della percezione? La percezione, sosteneva Bergson, non è altro dalla materia, è semplicemente differente per grado dalla materia, è meno della materia. Il dispositivo, grazie anche alla sua genesi automatica, libera del reale allo stato puro. E a maggior ragione lo fa il cinema rispetto alla fotografia: per la prima volta, l'immagine delle cose e anche quella della loro durata. Ecco che cos'è il cinema! È la mummia del cambiamento, il calco del cambiamento, la durata creatrice ricalcata, depositatasi in un'impressione. Ed è curioso che anche Pasolini, nei saggi sul cinema contenuti in *Empirismo eretico*, saggi che meriterebbero di essere letti con grande attenzione, faccia propria, senza rendersene conto, la tesi bergsoniana. Quando Deleuze legge Pasolini lo fa, infatti, a partire da Bergson.

E qual è la tesi bergsoniana che sostiene Pasolini? A ben vedere è proprio la tesi che ho cercato di illustrare in queste due ore di relazione. Siamo partiti dalla definizione bergsoniana della materia come un insieme di immagini che esistono in se stesse. Prima che ci sia un soggetto interpretante, prima che ci sia un oggetto che è il referente dell'immagine, la materia è immagine in sé. Questa è la grande tesi materialista di Bergson. Una tesi scandalosa, che fa a pugni con la nostra buona educazione fenomenologica. Consideriamo ora la tesi sostenuta da Pasolini nella sua polemica con i semiologi e in particolare con un giovane Umberto Eco (siamo tra il '65 e il '68). Per i semiologi il cinema è linguaggio, esso è riconducibile alle grandi categorie della linguistica: parola, langue, ecc. Per Pasolini, invece, il cinema non è linguaggio. Il cinema è extra-umano. Il cinema è

innanzitutto la lingua scritta *della realtà*. Cosa intende Pasolini con questa espressione? Intende dire che la realtà è già lei cinema, la realtà è un insieme di immagini che esiste in se stessa. Il cinema, grazie al montaggio, la scrive, deposita cioè in segni scritti, in film, quella che è la lingua naturale della realtà. La vita, dice Pasolini – intendendo la mia vita, la vostra vita, la nostra vita, la vita comune – non è altro che un infinito piano-sequenza, e non per metafora!. È un film virtuale. E quando è che questo film virtuale diventa film reale? Lo diventa grazie alla morte. È la morte che opera il montaggio, perché effettivamente quando muoio qualcun altro si prenderà il compito di ricordarsi di chi io sia stato, di quello che io ho fatto, costruirà in qualche modo una storia, un racconto sulla mia vita, che diventerà la memoria, che per un certo tempo perdurerà, della mia esistenza, cioè *monterà* il mio piano-sequenza infinito. E Pasolini gioca molto su questa analogia tra la morte e il montaggio. Cioè, tra l'operazione che fa il regista, alla moviola, di ricomposizione di quelle immagini all'interno di una storia unitaria e l'operazione che la morte fa nella vita di ciascuno, nella misura in cui trasforma quella vita in un piccolo monumento. Ebbene, la premessa di questo discorso qual è? Che in sé la natura, dice proprio così Pasolini: la natura, è un'immagine. La natura è già di per sé un piano-sequenza, un piano-sequenza infinito, cioè la materia è un insieme di immagini, la materia è già cinema, in quanto è una coscienza, una coscienza virtuale, infinita, un cinema infinito che deve essere in qualche modo oscurato, ritagliato, riflettendosi o imprimendosi nello schermo nero della morte. L'operazione della percezione è un'operazione di *découpage*.

### 11) Benjamin: l'inconscio ottico

Infine l'ultimo autore e l'ultimo saggio autore che vi vorrei ricordare, dopo Bazin e Pasolini, perché anche lui procede in una direzione profondamente materialista nel senso bergsoniano del termine. È Walter Benjamin e il saggio è quello celeberrimo saggio sull'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Come specifico del dispositivo fotografico Benjamin individua quello che lui chiama «l'inconscio ottico». La fotografia ha una sua autonomia rispetto all'occhio che guarda nell'obbiettivo. L'obbiettivo fotografico non è un prolungamento del nostro occhio, l'obbiettivo fotografico ha una capacità di vedere che è indipendente dal nostro occhio. Libera porzioni di realtà che il nostro occhio non vede. Michelangelo Antonioni in *Blow up* mette in scena questo inconscio ottico. Nella sequenza del parco c'è il protagonista del film, un brillante fotografo di moda, che va a scattare delle foto. Apparentemente sono foto innocenti, in realtà hanno registrato (inconsciamente) un omicidio. Lì comincia la vicenda narrata dal film. L'obbiettivo ha visto di più di quello che l'occhio può vedere, ha visto altro e lo ha potuto fare proprio perché largamente autonomo dal soggetto, perché è in grado di catturare un reale che non è correlato al soggetto.

Il cinema, secondo Deleuze, avrebbe proprio di mira questo genere di assoluto, l'esperienza pura, la materia prima e dopo l'uomo. E se la fenomenologia non può comprendere il cinema è perché per lei a fungere da modello è sempre la percezione naturale, mentre il cinema, secondo Deleuze, non prolunga affatto la percezione naturale. Il cinema non è un *medium* nel senso tradizionale del termine, non "estende" un organo. Piuttosto il cinema lo perverte, cioè lo costringe ad un altro uso. In questo, se ci pensate, è profondamente bergsoniano perché rende possibile l'«ultima impresa della filosofia», quella di «andare a cercare l'esperienza alla sua fonte, o piuttosto al di sopra di quella svolta decisiva in cui inflettendosi nel senso della nostra utilità diviene propriamente l'esperienza umana». Il cinema, scrive Deleuze, va alla ricerca del «mondo prima dell'uomo, prima della nostra stessa alba, quando il movimento era sotto il regime dell'universale variazione e quando la luce, propagandosi sempre, non aveva bisogno di essere rivelata. Questo fa il cinema: risalita verso il piano luminoso dell'immanenza, il piano della materia e del suo sciabordio cosmico di immagini in movimento».

### *12) Conclusione: la terza via tra fenomenologia e realismo ingenuo*

Il paradossale materialismo bergsoniano, ripreso inconsapevolmente da Bazin, da Pasolini e da Benjamin, esplicitamente teorizzato da Deleuze, rappresenta allora una specie di terza via, oggi per noi molto importante, tra le Scilla e Cariddi del pensiero filosofico contemporaneo. Quali sono per noi oggi Scilla e Cariddi? Da un lato abbiamo la strada fenomenologica, di cui da un po' di tempo si denuncia il progressivo esaurimento. Dall'altra la rinascita, in funzione antifenomenologica e antiermeneutica, di un'ontologia realista ingenua e dogmatica, sostanzialmente positivista. Il materialismo che essa sbandiera è quello del fatto che sussisterebbe in se stesso e che la scienza registrerebbe obiettivamente. Mi pare che il materialismo bergsoniano sia non solo una terza via possibile tra fenomenologia e realismo ingenuo, ma segni anche un ritorno possibile al senso proprio della pratica filosofica. La filosofia, infatti, se è filosofia e non chiacchiera erudita, ha come oggetto esclusivo l'assoluto: è la scienza speculativa dell'assoluto. Ma quando si dice assoluto, *ab-solutus*, che cosa si sta in realtà intendendo? S'intende una realtà sciolta dalla maniera umana, la realtà prima dell'uomo o dopo l'uomo. Questa terza via materialistica permette allora di restituire alla filosofia il suo antico oggetto. Questa mi pare sia la grande sfida che Bergson ha lanciato alla filosofia contemporanea e che Deleuze ha ripreso: provare a pensare, ancora una volta, un rapporto con l'assoluto che nel rapporto non venga a screziare quest'assoluto riducendolo alla misura umana, cioè, in altre parole, provare, ancora una volta, a farla finita con l'uomo.

## Bibliografia

Bazin, A.,

1945 *Ontologia dell'immagine fotografica* in *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973

Benjamin, Walter

1936 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1976

Bergson, Henri

1896 *Matière et mémoire*, in *Oeuvres. Édition du centenaire*, Paris, Puf 1970

Deleuze, Gilles

1983 *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984

Husserl, Edmund

1954 *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 1975

Meillassoux, Quentin

2002 *Après la finitude*, Seuil, Paris

Pasolini, Pier Paolo

1972 *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano

Sartre, Jean-Paul

1939 *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: L'intentionnalité*, in appendice a Jean-Paul Sartre, *La transcendance de l'Ego. Esquisse d'une description phénoménologique*, Vrin, Paris 1965

1940 *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007