

Dal sublime all'immagine-tempo.

Deleuze su Kant

di Daniela Angelucci

La lettura del pensiero kantiano nella filosofia di Deleuze oscilla nel corso degli anni tra il riconoscimento netto di un avversario teorico, in quanto pensatore dell'ordinario, e l'ammirazione per un filosofo tra i più importanti e liberi "creatori di concetti". In *Che cosa è la filosofia?* (1991), ultima monografia pubblicata prima della morte da Gilles Deleuze, scritta insieme a Félix Guattari, la *Critica della facoltà di giudizio* viene definita come un'opera sfrenata e massimamente libera. L'interrogativo diretto sulla natura della filosofia posto nel titolo del volume può essere affrontato, affermano i due autori, soltanto nella vecchiaia, quando si è rinunciato allo stile, all'artificio, e si acquisisce la libertà di porre domande dirette, sobrie, concrete. Anche nel caso di Kant, l'opera della vecchiaia possiede quindi una particolare autonomia di pensiero: nel caso della terza *Critica* Kant ha acquisito la forza e la spregiudicatezza necessarie per oltrepassare i limiti delle facoltà dell'animo, la cui accurata individuazione era invece il compito dei suoi testi della maturità. Nel libro del 1991 Deleuze e Guattari affermano per esempio, a proposito della necessità per la filosofia di aprire territori chiusi, che Kant "è meno prigioniero di quanto si creda delle categorie di oggetto e di soggetto, in quanto la sua idea di rivoluzione copernicana mette il pensiero direttamente in rapporto con la terra"¹. E nello spiegare il concetto di piano di immanenza, al centro del loro pensiero come compito della filosofia del presente, i due autori chiamano in causa il trascendentale kantiano, immaginando un "ritratto macchinico di Kant", sulla falsariga delle macchine dell'artista Tinguely². Eppure, lo stesso Deleuze quasi trenta anni prima, nel 1963, dedicava un testo al filosofo tedesco, dal titolo *La filosofia critica di Kant* che in seguito, nella lettera a Michel Cressole, viene definito "un libro su un nemico" del cui pensiero si volevano mettere in mostra le

¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?* Einaudi, Torino 1996, p. 77.

² Ivi, p. 45. Cfr. F. Luisetti, *Una vita. Pensiero selvaggio e filosofia dell'intensità*, Mimesis, Milano 2011, secondo cui Deleuze ha una impostazione ancora troppo kantiana.

modalità e i meccanismi. Tra i due poli opposti dell'ammirazione e del netto riconoscimento di un avversario teorico, si snoda un confronto complesso e continuo, che, oltre ai libri citati, vede tra le sue tappe principali le lezioni su Kant tenute da Deleuze a Vincennes nel 1978 e il suo articolo del 1984 *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana*³. L'intento di queste pagine non è quello di ripercorrere esaustivamente questo confronto, quanto di mostrare come il pensiero kantiano, e in particolare il concetto di sublime, riaffiori nei libri di Deleuze sul cinema non tanto nel primo volume (1983), dove se ne parla esplicitamente, quanto come una sorta di antecedente della apparizione del tempo in sé tempo protagonista del secondo (1985).

Il testo del 1963 si focalizza sulla questione del rapporto tra le facoltà nelle tre *Critiche*. Deleuze distingue un primo senso del termine facoltà nell'opera kantiana, inteso come tipo di rapporto tra soggetto e oggetto. C'è tuttavia un secondo senso del termine facoltà, ed è quello che designa non i diversi rapporti di una rappresentazione, ma la fonte della rappresentazione stessa. È questo il ruolo delle tre facoltà fonti delle rappresentazioni, cioè immaginazione, intelletto e ragione. Il rapporto tra questi due sensi delle facoltà, nelle sue variazioni sistematiche, produce quella che Deleuze designa come una vera e propria rete del metodo trascendentale. È in questo quadro che la facoltà di sentire propria della terza *Critica* guadagna una sua particolarità nella trattazione di Deleuze: l'immaginazione qui, nel suo accordo libero con l'intelletto in quanto indeterminato, non schematizza in senso proprio, bensì riflette sulla forma dell'oggetto, divenendo produttiva e spontanea. Il senso comune estetico è dunque "una pura armonia soggettiva dove l'immaginazione e l'intelletto si esercitano spontaneamente, ciascuno per suo conto. Quindi il senso comune estetico non complete gli altri due; esso li fonda o li rende possibili"⁴, poiché mostra che di tale armonia le facoltà sono innanzitutto capaci. Tale affermazione dischiude però un altro problema, ovvero se il libero accordo tra le facoltà su cui fondiamo il senso comune debba essere presupposto, oppure prodotto in noi, generato, problema che sarà al

³ Raccolto nel 1993 in *Critica e clinica* (Cortina, Milano 1996). Si deve citare inoltre l'articolo del 1963 *L'idea di genesi nell'estetica di Kant* ("Revue d'esthétique"), nonché i passaggi su Kant in *Differenza e ripetizione* e *Logica del senso*. Per una ricostruzione dei rapporti tra i due filosofi: cfr. *Thinking between Deleuze and Kant*, ed. E. Willatt, M. Lee, Continuum, 2009; B. Lord, *Deleuze and Kant*, in *The Cambridge Companion to Deleuze*, ed. D. Smith, H. Somers-Hall, Cambridge University press, Cambridge 2012, pp. 82-102; M. Crevoisier, *Reflexion et experimentation. Deleuze lecteur de Kant*, "La reflexion", 2016, 19, <https://journals.openedition.org/philosophique/931>; S. Palazzo, *Trascendentale e temporalità. Gilles Deleuze e l'eredità kantiana*, ETS, Pisa 2013.

⁴ G. Deleuze, *La filosofia critica di Kant*, Cronopio, Napoli 2009, p. 87.

centro dell'articolo deleuziano dello stesso anno, *L'idea di genesi nell'estetica di Kant*. Per risolvere tale questione Deleuze si rivolge a considerare l'altro tipo di giudizio estetico, quello sul sublime.

Deleuze non è certo l'unico autore che nel Novecento ha guardato al sublime come banco di prova del giudizio sul bello e in fondo della intera *Critica*, problematicità evidenziata dalla posizione di appendice della *Analitica del sublime* e dalla sua inserzione nel testo, confermata da una considerazione genetica⁵. Già l'esigenza kantiana di giustificare il passaggio dal bello al sublime nei paragrafi 23 e 24 denota una soluzione di continuità tra i due momenti della trattazione, che si evidenzia anche nella ricapitolazione presente nella lunga *Nota generale sull'esposizione dei giudizi estetici riflettenti*⁶. Lyotard, per esempio, nella posizione defilata e nella brevità della *Analitica del sublime* – definita una “meteora precipitata nell'opera” – individua precisamente gli indizi di una consapevolezza kantiana della capacità posseduta dal sublime di intorbidire le acque della *Analitica del bello*. Se il sublime è emozione seria, la presenza della dimensione etica in queste pagine intaccherebbe secondo Lyotard il disinteresse kantiano, primo gradino dell'edificio della terza *Critica*⁷. La considerazione del sublime conduce dunque Lyotard alla proposta di un paradigma estetico differente, basato sull'eccesso e proiettato dal filosofo francese, come è noto, non sui fenomeni della natura ma sull'arte contemporanea.

L'interesse per una esperienza dell'eccesso e del disordine delle facoltà è anche al centro della ripresa kantiana di Deleuze, già nel testo degli anni Sessanta, dove si mostra la rilevanza e la problematicità del concetto di sublime: il rapporto particolare tra immaginazione e ragione prodotto dal sublime, nella sua immensità o potenza, mostra come l'accordo tra facoltà è un punto di arrivo, generato nel disaccordo e nella contraddizione tra le richieste della ragione e quelle della immaginazione tipici dell'esperienza del sublime. Se nel sublime la ragione pone l'immaginazione davanti al proprio limite, l'immaginazione, ridestando la ragione, supera la sua subordinazione a una facoltà determinante (l'intelletto, sia che la regoli, sia che vi si armonizzi) e accresce così la sua potenza. Il piacere del sublime, essendo reso possibile da un dispiacere, da una lacerazione dolorosa, fa apparire un accordo tra facoltà “al fondo

⁵ Cfr. P. D'Angelo, *Lettura genetica della Critica del giudizio*, in Id., *Attraverso la storia dell'estetica. Vol. II: da Kant a Hegel*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 15-51.

⁶ Come nota anche P. D'Angelo nell'articolo *Kant e il sublime*, in Id., *Attraverso la storia dell'estetica. Vol. II: da Kant a Hegel*, cit., pp. 53-72. Cfr. questo testo anche per una breve ricognizione degli studi contemporanei sul sublime kantiano.

⁷ In particolare, cfr. J.F. Lyotard, *L'interesse del sublime* (1988) e *Un confronto tra il sublime il gusto* (1991), in Id., *Anima minima*, Pratiche, Parma 1995.

del disaccordo”, e così lo genera, lo produce: “Si vede allora che l’accordo immaginazione-ragione non è semplicemente presunto; esso è effettivamente *generato*, generato nel disaccordo”⁸.

La ricerca di un accordo che ristabilisca l’unità delle facoltà è il punto in cui Deleuze diverge da Kant, e che, come scriverà nel 1968 in *Differenza e ripetizione*, rende Kant un “filosofo del senso comune”. Tuttavia, secondo Deleuze il giudizio riflettente della terza *Critica*, in particolare nel rapporto tra facoltà generato nello scontro tra potenza immaginativa ed esigenza razionale tipico dell’emozione del sublime, manifesta qualcosa che rimaneva nascosto nel giudizio determinante: “il principio della sua originalità”, secondo cui “le nostre facoltà differiscono per natura e ciò nondimeno presentano un accordo libero e spontaneo”⁹. Occorre sottolineare come l’interesse di Deleuze si rivolge già in questo testo al problema della possibilità di un incontro tra termini eterogenei per natura, tema che ritornerà in molti dei concetti e degli scritti successivi.

Nel 1978 Deleuze tiene a Vincennes quattro lezioni su Kant, che ruotano intorno alla nuova concezione del tempo proposta dal filosofo tedesco, concezione decisiva per la coscienza moderna e invenzione mirabolante prodotta in quella che viene definita una straordinaria architettura. Nelle prime due sessioni Deleuze è impegnato soprattutto nel descrivere come nella filosofia kantiana il tempo si liberi da ogni subordinazione cosmologica o psicologica, si svincoli dalla natura o dall’anima, divenendo pura forma, a priori. Per indicare questa liberazione del tempo dalla materia, da ciò che muta nello spazio, dal movimento, Deleuze utilizzerà la formula shakespeariana “the time is out of joint”: il tempo è fuori dai cardini, svincolato, libero, non dipende dal mutamento di ciò che in esso si svolge, dall’azione, quanto, piuttosto, tutto viene subordinato al tempo, forma pura e limite interno al pensiero.

A partire da questa caratteristica Deleuze opera uno slittamento verso una interpretazione radicale del soggetto in Kant: se l’ostacolo al pensiero, l’impossibile a pensarsi, è ora interno al pensiero stesso, il soggetto kantiano, che è allo stesso tempo empirico e trascendentale, si determina secondo Deleuze come soggetto incrinato, attraversato e spezzato dalla linea del tempo, alienazione che verrà descritta con la formula poetica di Rimbaud “Io è un altro”. Al di là della differenza di tono e di atmosfera che una tale lettura implica rispetto alla filosofia kantiana¹⁰, ci interessa qui capire il motivo

⁸ G. Deleuze, *La filosofia critica di Kant*, cit., p. 89.

⁹ Ivi, p. 103.

¹⁰ Questa radicalizzazione non è passata inosservata agli interpreti: sono contrari a questa lettura F. Cassinari, *Dottrina delle facoltà, monismo ontologico e questione fondativa*:

di questo affondo, cioè, ancora una volta, l'interesse di Deleuze per i limiti del pensiero e la possibilità di immaginare un incontro tra due dimensioni differenti per natura, in questo caso il soggetto come fenomeno, che abita il tempo, e il soggetto come attività pensante unificatrice, che opera attraverso le forme pure a priori dello spazio e del tempo, e delle categorie. Come affermerà più avanti nel corso delle lezioni, "il problema di Kant è come uno stesso soggetto possa avere due forme irriducibili l'una all'altra (irriducibilità dello spazio e del tempo da una parte, e del concetto dall'altra) [...] Come può funzionare questo soggetto claudicante [...]?"¹¹.

Durante la terza sessione delle lezioni a Vincennes, del 28 marzo 1978, Deleuze riprende e riassume così la questione del rapporto tra tempo e pensiero: "Non c'è più una sostanza estesa che limiti dall'esterno la sostanza pensante, e che resista alla sostanza pensante, ma la forma del pensiero tutt'intera è attraversata, quasi incrinata come si incrina un piatto, dalla linea del tempo"¹². È a questo punto, nel momento in cui Deleuze recupera e sottolinea la questione della lacerazione del soggetto, diviso tra Io penso, forma della determinazione attiva (forma del concetto), e Io sono, forma recettiva del determinabile (nel tempo), che appare la nozione di sublime, esperienza che fa saltare ogni possibile sintesi tra questi due livelli.

Nella *Critica della facoltà di giudizio*, con la vecchiaia, Kant diviene "sensibile alla catastrofe", e la catastrofe in cui la comprensione estetica, insieme delle sintesi della percezione, viene compromessa è l'esperienza del sublime: "in luogo di avere un ritmo, mi trovo nel caos"¹³, poiché non posso apprendere le parti di un oggetto, non posso riprodurle né riconoscerle e l'immaginazione è posta di fronte al proprio limite. Ma tale limite mi fa scoprire qualcosa di più forte: la facoltà delle idee, del soprasensibile. Il punto d'arrivo della interpretazione deleuziana è che in ogni momento possono darsi nello spazio e nel tempo dei fenomeni che sconvolgono la comprensione estetica, ovvero la base di ogni sintesi immaginativa,

Deleuze lettore di Kant, in "Fenomenologia e società", 1993, 2, pp. 97-111, ma anche il curatore dell'edizione italiana delle lezioni deleuziane su Kant: cfr. S. Palazzo, *La catastrofe di Kronos*, in G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo. Lezioni su Kant*, Mimesis, Milano 2004, pp. 26-27.

¹¹ G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo*, cit., p. 89. Vengono così descritti la sintesi e lo schema, i due atti fondamentali della conoscenza. La rappresentazione di un soggetto incrinato, lacerato dalla sua doppia natura concettuale ed empirica, verrà ripresa e radicalizzata nel saggio *Sulle quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana* (in G. Deleuze, *Critica e Clinica*, cit., pp. 43-52), in cui addirittura si afferma che Kant va più lontano di Rimbaud nell'affermazione di un soggetto scisso.

¹² G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo*, cit., p. 102.

¹³ Ivi, p. 111.

distruggendone il ritmo, cioè l'accordo tra cose da misurare e unità di misura. L'"avventura del sublime" mostra la fragilità del suolo su cui riposa l'attività della immaginazione, che si trova bloccata, si "mette a balbettare" di fronte all'oceano immenso, ai cieli infiniti, alle valanghe, alle tempeste¹⁴. Ma questo fallimento dello schematismo, come abbiamo visto, implica d'altra parte un grande guadagno.

Questa stessa avventura del sublime come lotta tra le facoltà viene descritta da Deleuze nel saggio del 1984 con un'altra formula poetica, tratta ancora una volta da Rimbaud: "La sregolatezza di tutti i sensi"¹⁵. È un Kant romantico quello che qui Deleuze ci restituisce, animato nella terza *Critica* dalla impresa straordinaria di individuare la possibilità di rapporti tra facoltà estremamente liberi. Ancora una volta, è nel sublime che la contrapposizione e la discordanza tra immaginazione e ragione permettono alle facoltà stesse di andare più lontano, poiché nella lotta l'una spinge l'altra verso il suo limite massimo. Nelle poche pagine di questo testo appare con chiarezza la saldatura tra il lavoro su Kant come "nemico" del libro del 1963 e la descrizione del pensiero kantiano come produzione sfrenata di concetti, evidente nel momento in cui la concordanza tra le facoltà perde la sua regolarità, e diviene un libero gioco, o addirittura una lotta terribile. Ma l'incontro tra i due filosofi è possibile solo nel momento in cui Deleuze evidenzia i tratti più problematici e dissonanti del pensiero kantiano: se lo scacco prodotto dall'apparizione dell'informe nel mondo sensibile è un momento di arresto per Kant, che procede poi a risanare la ferita recuperando un nuovo accordo, esso rappresenta invece il solo punto di partenza possibile per Deleuze, che concepisce il pensiero come esito di un impatto violento con il Fuori¹⁶. Nella lettura deleuziana di Kant, il sublime è un decisivo punto di svolta, quello nel quale la dissonanza si emancipa dall'accordo.

Nella prima metà degli anni Ottanta Deleuze pubblica due vo-

¹⁴ Gianni Carchia, nel suo saggio sull'immaginazione in Kant, afferma che "non sulla disarticolazione, ma sulle rovine addirittura delle facoltà rappresentative, si fonda la possibilità di cogliere riflessivamente il sublime" (*Kant e la verità dell'apparenza*, Ananke, Torino 2006, p. 68).

¹⁵ G. Deleuze, *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana*, in Id., *Critica e clinica*, cit., p. 50. Si tratta della quarta formula poetica, che segue una terza formula, tratta da Kafka, riguardante "il supplizio di essere governati da leggi che ci sono ignote", relativa alla *Critica della ragion pratica*. In questo saggio vengono aggiunte alle altre due di cui si è già scritto.

¹⁶ Questa descrizione dell'attività di pensiero è presente in tutta l'opera di Deleuze, dal testo *Proust e i segni* del 1962 a *Che cos'è la filosofia?* del 1991. l'obiettivo polemico è la filosofia classica razionalista, che crede di poter arrivare al vero tramite una decisione e una pratica metodica. A questa idea Deleuze contrappone quella dell'involontarietà di un pensiero necessario, le cui sorti si giocano appunto sul rapporto con l'esteriorità.

lumi dedicati al cinema, *L'immagine-movimento* (1983) e *L'immagine-tempo* (1985), che affermano una forte vicinanza tra filosofia e cinema. Entrambi infatti sono pratiche di pensiero che rispondono alle medesime sollecitazioni, ognuno però sul proprio terreno, con i propri mezzi: creando concetti, la prima, producendo immagini, il secondo. Ma se l'intento creativo è proprio di tutte le arti, il cinema tra di esse è quella più filosofica, poiché possiede una inaspettata quanto evidente attitudine a mostrare la vita del pensiero. In particolare, nel cinema si mostra la temporalità, che nel primo volume, sul cinema classico (dalla nascita del mezzo al secondo dopoguerra), viene declinata da Deleuze come mutamento, movimento delle cose attraverso l'azione, mentre nel secondo, dedicato al cinema moderno, come esibizione della temporalità in sé. Il riassunto appena proposto del percorso deleuziano, che ne trascura molti aspetti, è volutamente parziale, e mette in primo piano la questione della temporalità in un modo che già allude a quello che sarà il seguito di queste pagine¹⁷. Ovvero, dopo aver riepilogato alcune delle tesi proposte nei due libri sul cinema – tesi che si presentano anche, nello stesso tempo, come un commento alla filosofia di Bergson – si tenterà di far affiorare l'eredità kantiana, in particolare nella presentazione dell'immagine-tempo, protagonista della modernità cinematografica.

Nelle prime righe della premessa di *L'immagine-movimento*, Deleuze dichiara che l'intento del suo percorso complessivo non è quello di comporre una storia del cinema, quanto piuttosto di proporre una classificazione delle immagini cinematografiche. Il fondamento del passaggio da un'età del cinema all'altra è infatti stilistico e teorico, più che meramente storico-cronologico. In primo luogo, il cinema è l'arte più bergsoniana tra tutte: quella, cioè, che mostra un mondo fatto di immagini in continuo movimento, che si trasforma incessantemente¹⁸. Deleuze, utilizzando le analisi e il lessico del primo capitolo di *Materia e memoria* (1896) di Bergson, individua un sistema che definisce “senso-motorio”, fatto di azioni e sentimenti concatenati in una narrazione lineare, in cui il passare del tempo viene mostrato attraverso lo svolgersi della trama. Questo sistema “organico” inizia a sgretolarsi anche a seguito

¹⁷ Per un riepilogo più esaustivo, mi permetto di rimandare al mio *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata, 2012. Per una trattazione utile e articolata del sublime nei testi sul cinema di Deleuze, cfr. D. Cantone, *Cinema, tempo, soggetto. Il sublime kantiano secondo Deleuze*, Mimesis, Milano 2008.

¹⁸ E questo a dispetto delle antipatie dello stesso Bergson nei confronti del cinema, definito nell'ultimo capitolo dell'*Evoluzione creatrice* (1907) l'esempio tipico del falso movimento. Bergson, assicura Deleuze, non ha visto le potenzialità del dispositivo nel restituire proprio quella durata, quel divenire indivisibile e sempre nuovo che la sua filosofia andava cercando

dei cambiamenti politici, sociali, economici, alla metà degli anni Quaranta, dopo la Seconda guerra mondiale, quando all'interno della narrazione lineare e ben concatenata dei film di quel periodo (commedie, western, polizieschi) cominciano ad apparire indizi di una trasformazione e di una crisi, cioè immagini non più necessariamente utili e vincolate al progredire della trama. Con la crisi del regime classico, che si realizzerà in pieno con il Neorealismo italiano, poi si approfondirà con la "Nouvelle vague", i film si riempiono di personaggi "veggenti più che attanti", infermi, bambini, anziani, semplici testimoni inadatti all'azione che rendono la trama del film sempre più svuotata e sconnessa, meno rispondente al binomio percezione-azione, causa-effetto.

Da questa impotenza nasce la possibilità di un nuovo tipo di immagine, che ci permette una visione diretta del tempo e del pensiero.

Una situazione puramente ottica e sonora non si prolunga in azione più di quanto non sia indotta da un'azione. Essa fa cogliere, si presume faccia cogliere qualcosa d'intollerabile, d'insopportabile. Non una brutalità come aggressione nervosa [...]. Si tratta di qualcosa di troppo potente, o di troppo ingiusto, ma a volte anche di troppo bello, che quindi eccede le nostre capacità senso-motorie¹⁹.

È l'immagine ottica e sonora pura che sarà protagonista del secondo volume, quello dedicato alla modernità cinematografica. Anche in questo caso Deleuze dispiega i caratteri del nuovo regime estetico commentando *Materia e memoria*.

Nel secondo capitolo di questo libro, dal titolo *Il riconoscimento delle immagini*, Bergson individuava due tipi di riconoscimento, atto concreto con cui afferriamo il passato nel nostro presente: l'uno, che ha a che fare con la percezione e con il piano di attualità, è un ricordo automatico che possiede i caratteri della ripetizione e dell'abitudine. Accanto a questo ricordo abituale affiancato dal suo accompagnamento motorio esiste tuttavia un'altra modalità, non ripetitiva e automatica, ma attenta e riflessiva. In tutti i casi in cui interviene una inibizione, un blocco nel meccanismo ben oliato della risposta motoria spontanea, il soggetto è infatti costretto a uno sforzo, ad andare a cercare nel passato la reazione adeguata al presente, allontanandosi dalla propria attualità per immergersi infine nella memoria vera e propria, nel pensiero puro. Questo passato puro si può manifestare per esempio nel sogno, o in alcuni stati patologici; esso appare solo quando l'azione è bloccata, quando falliamo nella ricerca di una particolare immagine.

Nel riprendere questa analisi bergsoniana Deleuze ne sottoli-

¹⁹ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*. Cinema 2, Ubulibri, Milano 1989, p. 29.

nea soprattutto i momenti in cui si sente affiorare un'atmosfera vagamente inquietante, nella frequenza di espressioni come frattura, inibizione, malattia, scacchi del riconoscimento. Se nel rapporto automatico tra percezione e azione abbiamo individuato la similitudine con il nesso causa-effetto della narrazione classica, l'atmosfera sospesa di una inibizione all'azione predomina nel cinema moderno, che abbandona la narrazione lineare per mostrare movimenti acentrati, situazioni e spazi svuotati, personaggi frenati nell'azione. Tutto ciò si produce in seguito a un blocco conoscitivo, cioè alla sospensione del riconoscimento che Bergson avrebbe definito abituale. Ma è soltanto questo impedimento che, come nel caso della esperienza del sublime, rende possibile un contatto diretto con il virtuale, la temporalità, la memoria, il pensiero. Il tempo mostrato in modo indiretto attraverso l'azione sembra avvicinabile al "tempo nelle cose" proprio della filosofia classica, quello che appariva attraverso il mutamento dei fenomeni, mentre il tempo in sé sganciato dal movimento, che appare nelle immagini del regime cinematografico moderno, è definito "fuori dai cardini", proprio nello stesso modo in cui Deleuze aveva definito il tempo kantiano.

L'esperienza cinematografica "moderna" di deragliamento del racconto, così come dell'identità dei personaggi, dei luoghi, della linearità temporale, viene caratterizzata da Deleuze come uno scacco del sistema conoscitivo, qualità che inserisce dunque l'immagine-tempo tra gli eredi contemporanei del sublime kantiano²⁰. Le immagini svincolate dal concatenamento narrativo tipiche di un certo tipo di cinema della modernità – immagini potenti ed esteticamente valide in sé, al di là di ciò che significano – possiedono una forza smisurata, una dinamica aberrante, che è indice, effetto e causa di una messa in discussione della nostra normale condizione sensibile, empirica, organica. Questo arresto, tuttavia, non segna la fine del pensiero; al contrario, per Deleuze ne mobilita l'inizio, ed è l'unica possibilità di un contatto diretto con una temporalità pura, resa visibile nelle immagini. Gli esempi cinematografici deleuziani delle immagini-tempo sono molteplici, ma anche molto diversi tra loro, a conferma della impossibilità di dare una forma oggettiva alla visione sublime di un tempo che appare "in persona". L'impedimento a una reazione adeguata di fronte a una situazione-limite

²⁰ Già nel primo volume sul cinema, *L'immagine-movimento*, Deleuze citava Kant e le due tipologie di sublime, matematico e dinamico, in riferimento al cinema classico. La produzione cinematografica della scuola francese degli anni Venti e Trenta sarebbe un cinema del sublime matematico; il sublime dinamico si manifesterebbe invece nell'espressionismo cinematografico tedesco. Tuttavia, questo richiamo diretto al sublime sembra troppo letterale e poco potente se paragonato all'esperienza di scontro tra le facoltà dell'immagine-tempo.

– troppo dolorosa o intensa, per esempio – è ciò che permette un superamento del rapporto abituale con il mondo (un superamento che ha la stessa duplicità del sublime kantiano, essendo l'altra faccia del fallimento), consentendo dunque una visione del tempo svincolato dalla sua attualità, un tempo che Deleuze chiamerà anche virtualità pura, pensiero.

All'inizio di questo testo è stato messo in luce come uno dei tratti ricorrenti del pensiero di Deleuze, quello che cerca la possibilità di concatenamenti, ovvero di incontri tra dimensioni che sono eterogenee, differenti per natura. Tale questione emerge fortemente anche nel concetto di immagine-tempo: "È in ogni caso essenziale che i due termini in rapporto differiscano per natura e tuttavia 'si rincorrono l'un l'altro', rinvino l'uno all'altro, si riflettano senza che si possa dire qual è il primo e tendano *al limite* a confondersi, cadendo in uno stesso punto di indiscernibilità"²¹. Tale aspetto duplice (si potrebbe dire riflettente) di una immagine che è insieme attuale e virtuale è messo in luce da un'altra invenzione concettuale, quella di "immagine-cristallo", punto di indiscernibilità tra attuale e virtuale, genesi della presentazione diretta del tempo. Riprendendo i termini bergsoniani, nel fallimento del riconoscimento automatico il soggetto abbandona la dimensione della sua attualità, dell'atto, per andare in cerca del ricordo di cui ha bisogno nella dimensione del passato, nella virtualità: in questo affondare nella memoria si entra in contatto con il pensiero, tanto più puro quanto più la ricerca del ricordo particolare subisce successivi fallimenti. Ma in tal modo si istituiscono una serie di "circuiti della memoria" che vanno dall'attuale al virtuale e poi di nuovo al punto di partenza, in un rapporto di mutua tensione tra i due ambiti. L'immagine-cristallo è il circuito più contratto, riflesso virtuale immediato e sempre reversibile dell'attuale, punto di indiscernibilità tra le due dimensioni ontologicamente differenti. La sfida, qui, è quella di cogliere la natura dello slancio che permette il passaggio alla virtualità nella sua irriducibile diversità ontologica dall'attuale: non si tratta certo di un processo intellettuale, o psicologico, quanto di uno smarcamento, una sospensione dell'abituale, che fa uscire il tempo "fuori dai cardini". D'altra parte, questo sganciamento dall'attualità non è mai totale, se è vero che tra le due dimensioni c'è una continua circuitazione, che sono contemporaneamente indiscernibili. La figura del cristallo rimarca efficacemente la sovra-personalità, l'a-soggettività del tempo deleuziano, permettendo a Deleuze di descrivere un incontro non armonico tra materia e memoria, pensiero in sé

²¹ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 59.

e mondo fenomenico, soprasensibile e natura. Tale incontro non perde il suo tratto discordante e violento, eppure l'esito è l'impossibilità di discernimento tra le due dimensioni.

Ma chi è che nel regime cinematografico moderno proposto da Deleuze subisce l'impedimento a reagire e il relativo contatto con una dimensione sublime, *out of joint*, impensabile? Con la risposta a questa domanda emerge la divergenza più evidente tra il pensiero di Kant e quello di Deleuze, cioè la teoria relativa allo statuto del soggetto. Il coglimento del tempo in sé, del pensiero puro, è una possibilità che riguarda i personaggi e gli spettatori insieme, e le immagini sono parti della materia, nello stesso tempo costitutive del film e del mondo intero. Se il sublime kantiano era una esperienza del soggetto, l'estetica cinematografica descritta da Deleuze non ha soggetto, non è una estetica dello spettatore né del creatore, e la nozione di sguardo tipica delle estetiche cinematografiche, che reintrodurrebbe una distanza rappresentativa contro cui il filosofo combatte, viene abbandonata e sostituita da quella di un occhio che è "già nelle cose" ²². Tuttavia, a dispetto di questa innegabile distanza, l'antico nemico sembra riaffiorare nelle pagine deleuziane sul cinema moderno, che ripropongono una esperienza dello scontro e del disaccordo tra dimensioni differenti per natura come unica genesi del pensiero. Se negli anni Sessanta Kant è per Deleuze un avversario da comprendere e combattere, successivamente il filosofo francese riprende un confronto con Kant che ne evidenzia le vicinanze: la mancanza di un accordo spontaneo tra facoltà; la presentazione di un soggetto diviso; e soprattutto l'apparizione del sublime come emozione negativa, che interrompe l'ordinaria organizzazione delle facoltà e del riconoscimento. Nella filosofia deleuziana tale scacco delle facoltà, causato dall'impatto con un particolare tipo di immagine (cinematografica), diviene la genesi della presentazione diretta del tempo, e dunque del contatto con il reale in sé come unico possibile inizio del pensiero.

²² Approfondisce questa differenza riguardo lo statuto del soggetto tra Kant e Deleuze D. Cantone, nel suo *Cinema, tempo, soggetto*, cit., in partic. pp. 133-136. A proposito dello statuto del soggetto nella esperienza del sublime, Luigi Russo, nella sua *Presentazione* al volume *Da Longino a Longino. I luoghi del sublime*, sottolinea come in Kant, diversamente dal celebre testo di Burke, l'esperienza del sublime conduca infine a un rafforzamento del soggetto trascendentale, a una "vigorosa restaurazione dell'Io", mosso dal bisogno di suturare quella che viene definita una "antiumanistica frattura" (*Aesthetica*, Palermo 1987, p. 11).