

I segni cinematografici di Deleuze e Tarkovskij

Andrius Gudauskas

Abstract

Movies can be read and understood not only as a coherent narrative of action, but also as a set of signs correlating with each other. On the basis of the sign system redesigned and adapted to the movies by Gilles Deleuze, the article discusses the presentation of the most important concepts of the flow of time and the immediate time detected in the cinema. In order to conceptualize / define the cinematographic signs, Deleuze used Charles Sanders Peirce's and Henri Bergson's theories, although neither of them associated their theories with that new cultural phenomenon, that is, the cinema. Deleuze, who associates film practice with Peirce's triadic model of the sign and Bergson's theory of time duration (*durée*), identifies in cinema films the pure optical and sound situations recognized in cinematographic production, to which he attributes the dimension of cinematographic signs (*opsigne* and *sonsigne*). The paper also describes an example of a practical analysis of the signs defined by Deleuze in Andrei Tarkovsky's film *The Mirror* (1975). The film director was concerned with the process of capturing the flow of time both theoretically and practically. According to Tarkovsky, cinema does not need to have words, actors, music, yet it does not exist without moving images, that is, without the flow of real and authentic life. In concordance to this notion, Deleuze approves that cinema or purposefully captured images are not a language in a traditional sense. But it is a transparent material of the film as the construction of images. That kind of a moving progression must have at least two perspectives: actual presentation (*hic et nunc*) and excursion to a virtual reality and both can form the plane of immanence. This relation among different kind of images as signs of time, in deleuzian's terms, has a potential power of making the cinematographic crystal (crystal-image), which is able simultaneously to present the variety of converging events of human life.

1. Introduzione

Secondo Deleuze, nella costruzione cinematografica esiste, oltre la realtà materiale e concreta, qualcosa di continuamente in movimento. Per questo motivo il cinema non è solo una lingua e neppure un linguaggio, come era invece nella prospettiva di Sergej Ejzenšejn (1989). Deleuze scriveva che “nel cinema sorge tutta una serie di nuovi segni, costitutivi di una materia trasparente o di un'immagine-tempo” (Deleuze 2001, p. 47). Che cos'è questo nuovo tipo di segno temporale che appare sullo schermo? Come rilevarlo nei film? La potenzialità di presentare il tempo in persona nel cinema è stata realizzata da numerosi registi, cominciando da Orson Welles e dal suo capolavoro *Citizen Kane* (*Quarto potere*, USA, 1941). Tra l'altro, questo film a suo tempo è stato una tra le più grandi innovazioni del cinema moderno.

Nel volume *Cinéma I*, Deleuze introduce la tesi sul movimento rifacendosi alla teoria del tempo di Bergson. Il tempo, secondo questa teoria, ha un doppio aspetto: uno finito e l'altro infinito o continuo. Il primo aspetto prende in considerazione il tempo come *astratto* e divisibile razionalmente. Questo tempo è, secondo Bergson, quello che l'intelletto umano riesce, con l'ausilio di strumenti sofisticati, della matematica, dei calcoli razionali e pratici, ecc., a calcolare e ad organizzare, tanto da creare una “intesa cronologica tra i popoli.” Oltre al tempo *astratto*, che Bergson ha chiamato anche matematico,

c'è il tempo come universalità: *concreto, reale* e che dura infinitamente¹. Il *tempo reale* è un modo di essere immersi pienamente nel flusso del tempo e anche, in un certo senso, il non rendersi conto di questo dato di fatto. Si tratta, infatti, dell'esperienza vissuta del tempo che scorre inarrestabile, che non è assolutamente calcolabile. Nel secondo aspetto, il tempo può essere inteso come continuazione arrestabile e indivisibile, cioè come *durée* incessante. Ciò significa che il tempo né si ferma né si divide in parti, ma esprime l'infinità. Confrontando questi due aspetti, Bergson prende posizione in favore del tempo *reale*, contro la comprensione del tempo delle scienze positive. Per chiarire meglio i due concetti di tempo *astratto* e di tempo *reale*, Bergson prova spesso ad illustrarli facendo riferimento alla creazione artistica, soprattutto alla pittura e alla musica².

All'inizio, il cinema ha rappresentato il tempo, come afferma Deleuze, dal punto di vista cronologico mentre in seguito, esattamente dopo la seconda guerra mondiale, metterà in evidenza il tempo come una continuità indivisibile. Deleuze si distanzia dalla concezione del cinema propria di Bergson, affermando che il cinema moderno è arrivato ormai a presentare il tempo direttamente in quanto *durée* (Deleuze 1983, pp. 10-12). Deleuze va oltre il pensiero di Bergson, secondo il quale il cinema non può presentare il tempo *reale*. Eppure, contemporaneamente, egli sfrutta la teoria sul tempo di Bergson, servendosi per sviluppare i suoi concetti sulla temporalità nel cinema. Egli suddivide il tempo nel cinema in *cronologico* e *cronico*, in modo che al cronologico corrisponde il tempo *astratto* e al cronico il tempo *reale*. Inoltre, Deleuze mutua i concetti relativi al tempo *reale* come *memoria* o *souvenir pur, l'élan vital* ecc., dal suo „vero maestro,” Bergson, come scrive Badiou (2003, p. 62), per creare la sua nuova teoria che è in stretto rapporto con la prassi cinematografica.

Per Deleuze, il *movimento* nel cinema esprime il *tempo* (Ehrat 2005, p. 235–236). Sempre per l'influsso di Bergson, Deleuze ha potuto definire i due concetti principali sul movimento e il tempo nel cinema, che sono l'immagine-movimento (*l'image-mouvement*) e l'immagine-tempo (*l'image-temps*). Il primo concetto riguarda le immagini, che agiscono e si oppongono le une alle altre come oggetti definiti e concreti. Da ciò deriva la rappresentazione indiretta del tempo, frammentata in sezioni mobili che si susseguono l'una l'altra, in una sequenza di momenti fissi. Da questo susseguirsi nasce/emerge la narrazione cinematografica, che mette in evidenza il tempo suddiviso in periodi cronologici. Le immagini in movimento si comportano come se si venissero a formare materialmente, in un sistema formato da un insieme di momenti, dai quali nasce/emerge il sistema chiuso dei segni, che racchiude l'idea principale di ogni film. Oltre a questo sistema, cosiddetto razionale, Deleuze scoprirà nel cinema anche un altro movimento, che non si divide in periodi di tempo cronologico e, quindi, è in grado di realizzare il tempo diretto (opsegno) come continuità infinita.

2. I nuovi segni in quanto immagini di Deleuze nel cinema

A questo punto Deleuze parla della disposizione di una nuova specie di segni nel cinema. Per questo egli ha fatto ricorso, sia pur piuttosto liberamente, a vari termini di Charles Sanders Peirce (1839–1914), logico americano e fondatore, tra l'altro, della semiotica. Deleuze ha preso questa decisione perché riteneva che Peirce avesse sviluppato una classificazione di segni e d'immagini tra le più complete. In questo modo, Deleuze ottiene il vantaggio di disporre in un unico sistema le specie d'immagini e segni pertinenti al cinema (cfr. Deleuze 1983, p. 7). Va detto che Deleuze si serve della teoria di Peirce più liberamente, con minore fedeltà, rispetto a quanto fa con la teoria di Bergson (1998).

Nel suo rifarsi alla teoria di Peirce, si potrebbe dire che Deleuze si limita a prenderne in prestito i termini, come egli stesso più volte sottolinea (cfr. Deleuze 1983, p. 101–102, 111; 1985, 47–48). Ciò

¹ Ciò che però sorprende è che questo tempo matematico è per gli scienziati positivisti concreto, ma astratto per Bergson. Riguardo ai diversi modi di percepire il tempo, Vladimir Jankélévitch, allievo di Bergson, interpreta il tempo *astratto* come tempo *fantasmatico* e il tempo *reale* o *concreto* come tempo *vero* (Cfr. Jankélévitch 1959, p. 51–52).

² “*Durée*, suggests Bergson, should be thought of as a musical melody. Although we tend to spatialize and hence distort melody through the graphic representations of musical scores or the visualization of keys on a piano, melody is actually an indivisible multiplicity changing qualitatively in an ongoing movement. [...]. *Durée* is in this regard fundamentally *indeterminate*, the future truly open and unforeseeable” (Bogue 2003, p. 14).

significa che Deleuze, pur prendendo in prestito i termini, non li collega però esattamente agli stessi *concetti*, ossia agli stessi contenuti della teoria peirceana. Ad esempio, quando Deleuze si rifa a Peirce il vocabolo „*concetto*” non compare³.

In Deleuze, secondo Montanari, le interpretazioni dei testi di Peirce assomigliano a “una sorta di presa in giro” (Montanari 2014, p. 71). Si può presumere che l'intento di Deleuze non sia però in primo luogo quello di capire la sostanza né tantomeno quello di spiegare fino in fondo gli intenti di Peirce. Inoltre in Deleuze l'uso dei termini di Peirce si accompagna a un contenuto tutto nuovo, che alla fin dei conti coincide in gran parte con la teoria di Bergson. Anche critici come Rodowick (1997), Schwab (2000), Ehrat (2005), hanno sostenuto che Deleuze non ha costruito un rapporto, in senso stretto, tra la sua teoria e quella di Peirce (1960)⁴. Deleuze usa i termini peirceani prevalentemente per confermare la propria teoria, e questo inserendoli nella teoria sul tempo reale di Bergson (1998). Qualè stata però la ragione principale che ha attirato l'attenzione di Deleuze sulla teoria di Peirce e sulla semiotica? Un primo motivo può essere cercato nel tentativo che fa Deleuze di far coincidere le immagini cinematografiche con i segni:

Non sappiamo ancora il rapporto che Peirce propone tra il segno e l'immagine. È certo che l'immagine produce dei segni. Per quanto ci concerne, un segno sembra essere un'immagine particolare che rappresenta un tipo d'immagine, tanto dal punto di vista della sua composizione, quanto dal punto di vista della sua genesi o della sua formazione (o persino della sua estinzione). (Deleuze 2000, p. 89; 1983, p. 101).

Ogni struttura cinematografica propone una certa varietà di immagini, per cui Deleuze le vuole classificare. Deleuze organizza le immagini come segni del tessuto cinematografico, ma sempre nella prospettiva dei concetti da lui scoperti nel cinema. Analizza nel cinema il movimento e il tempo in quanto immagini, e i termini di Peirce gli sono utili per specificarne i tipi e le diverse specie. Ad esempio, egli tratta tutte le specie di *immagine-movimento* con il criterio dello schema *sensu-motorio*. In Deleuze, dice Paolo Fabbri, i concetti di Peirce sono trasformati, cioè raggruppati utilizzando i termini del filosofo americano: la primarietà, la secondarietà, la terziarietà, i quali corrispondono alle *immagine-afezione*, *immagine-azione*, *immagine-mentale* o *immagine-relazione* (Fabbri 1998). Secondo questo schema, tutte le immagini comunicano nel loro insieme, dando come risultato la sequenza logica e organica nel cinema.

Nella prospettiva della teoria del tempo, la terminologia peirceana permette a Deleuze di organizzare le immagini come segni di un unico sistema che si avvicina, per così dire, alla “relazione triadica” delle categorie di Peirce. Dal punto di vista di Deleuze, le immagini dei due diversi tipi (*immagine-movimento* e *immagine-tempo*) sono la costellazione dei segni come unico sistema del piano d'immanenza.

Il piano d'immanenza fa vedere un progresso nel pensiero che non è definito per sempre, perché cambia all'infinito. Ad esempio, il piano d'immanenza può esprimere la dinamica esplosiva del

³ Nei volumi *Cinéma*, Deleuze usa, quando si riferisce alla semiotica di Peirce, quasi sempre il vocabolo “*termine*” al posto di “*concetto*.” Ciò può dipendere dal fatto che Deleuze non intende né esporre, né seguire i contenuti della concezione di Peirce. A proposito del “*concetto*,” Deleuze e Guattari dicono che un filosofo crea ed esprime il suo modo di vedere il mondo solo con i *concetti* e che solo i *concetti* guidano, per via del loro contenuto, verso la creazione di strade nuove per il proseguimento nella filosofia (Cfr. Deleuze, Guattari 1991, p. 3).

⁴ Infatti, nonostante i termini peirceani siano stati integrati da Deleuze nella sua teoria, essi assumono, rispetto alla semiotica, delle accezioni distinte. Se infatti si confrontano i testi di Deleuze, relativi alla semiotica, con quelli analoghi di Peirce, si scoprirà che divergono gli uni dagli altri. Anche Rodowick tratta di quest'aspetto: “And even though Deleuze borrows terminology directly from Peirce, he provides original and sometimes perplexing definitions of those terms.” (Rodowick 1997, p. 58). In riferimento a questo tema, Ehrat afferma: “It is astonishing how Deleuze manages to save the potential of Peircean sign classification. How does he circumvent the evident importance of the very idea of representation as definition of sign in Peircean Semiotic [nota] without sacrificing its potential? By his own admission, he is eclectic regarding what he adopts from Peirce, and he destroys the coherence of Semiotic argumentation. With it dies both the purpose and the idea itself of Category, so that when speaking of signs Deleuze calls them Firstness and so on. Deleuze employs ontological terms [nota] that defy the principle of Semiotic” (Ehrat, 2005, p. 241–242).

pensiero che parte da un fatto percepito per cercarne un altro perché vuole approfondire. Nessuna condizione può frenare questa progressione (Deleuze, Guattari 1991, p. 40). Secondo Deleuze, ogni immagine della realtà presuppone la luce che a sua volta sostiene il movimento. La luce “cadendo” muove la materia e la porta a spostarsi e a cambiare. La luce emerge infatti dalla materia. Vale a dire che tutti gli oggetti materiali, stando in rapporto tra loro, fanno nascere la luce, dalla quale vengono a loro volta riflessi. Sotto quest’aspetto, Deleuze si dimostra critico nei confronti della fenomenologia e afferma che non è la “coscienza di qualcosa” a dare intenzionalità, e cioè ad illuminare le cose, come se la coscienza fosse “il raggio di una lampada elettrica.” In definitiva, l’insieme delle immagini, cioè il piano d’immanenza, subordinano l’esistenza della luce (Bogue 2003, p. 34).

Nell’ottica della fenomenologia, quando una cosa appare può attualizzarsi in modo pieno solo a condizione che siano sospese le altre esperienze vissute. Questo processo viene visto, dalla prospettiva deleuziana, come caduta *solo di un raggio di luce*. Si tiene a sottolineare che le immagini delle cose della vita o dell’ambiente ecc., sono dei raggi di luce, i quali illuminano la coscienza nel loro insieme. Ciò significa che le cose, in quanto immagini, sono parte della luce, la quale viene dal loro interno. Per questo, Deleuze afferma che tutte le cose nell’*immagine-movimento* appaiono come linee o figure di luce con un percorso non rigido. La luce si ottiene e si prolunga con la dinamica dello schema senso-motorio. Ciò significa che le immagini, unendo lo spazio con il tempo, formano figure di luce che, secondo Deleuze, sono immagini di per se stesse. Queste nuove immagini grazie alla propria luminosità si riflettono l’un l’altra su se stesse (Deleuze 1983, p. 89).

Deleuze s’ispira anche alle idee di cineasti quali Pier Paolo Pasolini e Andrej Tarkovskij: il cinema non è un racconto definito sulla vita, ma il cinema stesso ha una vita da scoprire. Attraverso le immagini si aprono sia il *discorso libero indiretto* (Pasolini), sia lo *scoprire il tempo* (Tarkovskij). Il cinema cerca di liberare qualsiasi rappresentazione dalle regole linguistiche, razionali, c’è un desiderio di creare uno spazio in cui ogni soggetto è libero di presentarsi. Come voleva Tarkovskij il cinema diviene discorso filosofico (Tarkovskij 1995, p. 22). Fabbri dice, a tal proposito, „il soggetto enuncia, ma non partire da una soggettività costituita, e neanche da un’impersonalità definita, ma da una posizione indiretta libera” (Fabbri 1998). A questo punto sorge una domanda: come si realizza il discorso libero indiretto o filosofico nel cinema. A un primo sguardo, il cinema appare come una costruzione di fotografie ritagliate e ancora Bergson chiamava questo “il meccanismo cinematografico del pensiero” (Bergson 2002, 223; 249–250). Deleuze dimostra precisamente che questa illusione meccanicista sul cinema di Bergson crolla con le invenzioni tecnologiche e i creativi del cinema moderno. Egli classifica sia le nuove strutture moderne sia le strutture del cinema di montaggio chiamandole “segni”.

3. Il segno o la materia trasparente

Nella teoria di Deleuze sul cinema si svolge la ricerca di una classificazione dell’immagine. Le immagini sono soprattutto le particelle materiali, le quali appaiono sullo schermo e non rimangono mai fisse, ma si trasformano continuamente attraverso il movimento. A questo punto Montanari pone la seguente domanda: di quale materia sono fatte le immagini? (Montanari 2014, p. 73). Deleuze sottolinea che l’immagine-movimento assume due aspetti assai diversi. Nel primo aspetto, che ha caratteristica di sezione mobile, *l’immagine-movimento* viene valutata come particella di tempo; nel secondo aspetto, la stessa *immagine-movimento* può assumere, in un certo senso, la continuità della durata bergsoniana. Sotto questo secondo aspetto Deleuze introduce una nuova specie di immagine, che è *l’immagine-mentale* o *immagine-relazione*. Deleuze cerca di illustrare con il termine *terzità* (*thirdness*) percorso. Questo percorso va dal tempo cronologico (che è l’immagine mentale o una specie di immagine-movimento) al tempo cronico o diretto (che è l’immagine-tempo). L’oggetto dell’immagine *mentale* è il pensiero che crea relazioni con altre immagini, indebolendo lo schema *sensu-motorio*, presentando così l’altra metà dell’immagine-movimento. Nel tessuto cinematografico quest’immagine viene quindi rappresentata non come reazione immediata all’impulso ricevuto, ma come capacità di portare oltre la situazione reale, mettendo per es. in luce le generalizzazioni delle altre immagini e/o mostrando simboli o atti simbolici, sensazioni intellettuali ecc. Questa nuova immagine si distingue grazie a cinque caratteri percepibili: “la situazione dispersiva, i legami deliberatamente deboli, la forma-andare a zozzo, la presa di coscienza dei cliché, la denuncia del complotto. [...] Dovunque è un rimettere in

discussione lo schema sensorio-motore” (Deleuze 2000, p. 239). Deleuze sostiene che l’immagine in quanto pensiero, nel passare dal cosiddetto cinema classico a quello moderno, abbia creato un rapporto con altre immagini, non più però come da causa ad effetto o come un tutto nel senso di totalità di immagini. In questo contesto il pensiero avrà modo di presentare, nel cinema moderno, se stesso e i propri contenuti filmici “a vantaggio di un fuori che si inserisce fra loro” (Deleuze 2001, p. 209) come un interstizio, il quale però non si ricollega né all’immagine precedente né a quella successiva. Questi interstizi mettono pertanto in crisi l’immagine-movimento, perché il loro contenuto non comunica più, secondo lo schema *sensu-motorio*, con le altre immagini:

Il segno e l’immagine invertivano dunque il proprio rapporto, poiché il segno non presupponeva più l’immagine-movimento come materia da lui stesso rappresentata sotto proprie forme specificate, ma si metteva a presentare l’altra immagine di cui avrebbe specificato la materia e costituito le forme, di segno in segno. Era la seconda dimensione della semiotica pura, non relativa al linguaggio. Sorgerà tutta una serie di nuovi segni, costitutivi di una materia trasparente o di un’immagine-tempo irriducibile all’immagine-movimento, ma non priva di un rapporto determinabile con essa. Non potevamo più considerare la terzità di Peirce come il limite del sistema delle immagini e dei segni, poiché l’opsegno (o sonsegno) rilanciava tutto, dall’interno (Deleuze 2001, p. 47).

L’immagine-relazione subisce quindi una trasformazione. Se in un contesto filmico le immagini vengono disposte dallo schema senso-motorio “i due segni di composizioni saranno la marcatura, o la circostanza per cui due immagini sono legate secondo un’abitudine (relazione “naturale”)” (Deleuze 2001, p. 46); il terzo segno possono essere le relazioni degli oggetti in quanto pensieri o sensazioni intellettuali, come anche atti simbolici o l’ambiente in cui si svolge l’azione, ecc.⁵. Vale a dire che in un altro contesto filmico quest’immagine mentale introduce il pensiero, il quale si libera da oggetti concreti, come per es. i simboli convenzionali, ma anche da soggetti (in quanto atti simbolici), perché questa immagine *mentale* si introduce come un certo interstizio, che è indipendente sia dall’immagine precedente che da quella successiva. Questo pensiero, che “cade come luce”, nasce da un’altra dimensione, aldilà del movimento diviso in parti determinate (sezioni mobili), costituendo così “una materia trasparente”. In tal modo quest’immagine ottiene la possibilità di presentarsi da sé come una continuità incessante del tempo.

Partendo dalle analisi di alcuni film Deleuze riesce davvero a congiungere la “materia cinematografica” con il discorso filosofico. Qui si può anche pensare a “una teoria dell’emanazione di segni da immagini che diventano poi azioni” (Montanari 2015, p. 77). L’immagine del pensiero comincia così a non mettere più in risalto i punti delle linee del conteggio tra diversi oggetti e soggetti, perché forma una nuova sostanza che fa crollare la logica razionale della causa necessaria per raggiungere l’effetto appropriato (Deleuze, *L’immagine-movimento*, p. 244). Questa sostanza, o *materia trasparente*, creando il concatenamento con le altre immagini diverrà poi il segno del tempo, ma non alla maniera delle scienze positive, nel cui percorso da un punto all’altro il tempo viene diviso in parti concrete e determinate. Il tempo della nuova sostanza si introduce quindi nel tessuto cinematografico, il quale non conosce più nessuna interruzione e cresce fino a superare i limiti imposti dall’*immagine-movimento* (rapporto tra causa ed effetto). Quest’*immagine-movimento* crolla facendo poi nascere l’*immagine-tempo*, la quale a sua volta porterà i ‘*segni immagini*’ come l’*opsegno* e il *sonsegno*. Deleuze crea una serie di immagini, detti segni cristallini, i quali formano un concatenamento di indiscernibilità. Basti ricordare che tale indiscernibilità si attua in uno scambio perpetuo tra le immagini attuali (opsegno, sonsegno) e le immagini virtuali di esse (mnemosegno, onirosegno), avvicinandosi così alla prospettiva della durata incessante.

⁵ In riferimento al tema della terzità nella prospettiva deleuziana, R. De Gaetano asserisce che: “Il terzo non è crescita del primo attraverso la mediazione del secondo (il movimento della spirale organica), ma è esterno sia al primo e che al secondo, di cui costituisce la messa in relazione. / La logica e la forma della relazione sostituiscono quella dell’azione e dei principi d’identificazione, di attribuzione, di giudizio che la caratterizzano” (De Gaetano, 1996, p. 61).

Insomma, questi nuovi *segni-immagine* (come *opsegno*, *sonsegno*) sono sorti in Deleuze per influsso della terzità di Peirce. La terzità è la relazione tra due universi, che avviene per mezzo di un medium o terzo universo. Peirce scopre che nella relazione triadica del segno è sempre in atto una successione casuale, la quale frammenta in ogni caso il processo evolutivo in tre categorie, dette anche universi, prendendo la qualità e i fatti concreti dall'interpretazione. Deleuze lavora con «il limite del sistema delle immagini e dei segni» secondo la prospettiva di Peirce, seppur con una propria interpretazione (Deleuze 2001, p. 47). Egli va comunque aldilà dei limiti dell'immagine-relazione, perché sostiene che il pensiero si apra direttamente sul tempo, in quanto indipendenti dallo schema *sensu-motorio*. Questo perché il tempo ingloba, nel suo scorrere, in modo assoluto, tutto ciò che incontra sulla sua strada e anche perché si situa nella spontaneità irrazionale dello *slancio vitale*. Deleuze compie così un passaggio dal tempo cronologico al tempo cronico, e in questo passaggio si serve del termine *terzità* non solo per creare l'*immagine-relazione*, ma anche per mostrare con l'*immagine-relazione* un percorso dal tempo astratto o matematico al tempo reale della durata continua. (Deleuze 1986, p. X). L'*opsegno*, infine, si sgancia liberandosi da tutti i condizionamenti dell'immagine-relazione (o immagine-movimento).

4. L'opsegno (ottica pura) in Tarkovskij

A prima vista sembrerebbe che gli episodi del film di Tarkovskij *Зеркало* / *Zerkalo* (URSS 1974, vers. it. *Lo specchio*) non siano concatenati in modo logico, perché non seguono le regole della narrazione tradizionale e organica, secondo lo schema senso-motorio, per rappresentare in modo cinematografico la storia di una vita. Nel film si ha l'impressione che, sin dall'inizio, episodi come *trasmissione televisiva*, *casa rustica*, *incendio*, *sogno*, *telefonata*, *tipografia*, si avvicendino veramente senz'alcuna sequenza logica. L'elenco degli episodi si può interrompere perché, come si vedrà nell'episodio della *telefonata*, il protagonista ci farà ripercorrere ciò che è stato visto fino a quel momento, dando questa volta un ordine alla sequenza. Tutti questi episodi, che si susseguono l'uno dopo l'altro, non sviluppano apparentemente – nella prospettiva della narrazione organica – nessuna linearità (Deleuze 1983, pp. 46–47). Si può però parlare di una successione illogica di episodi, che mette talvolta in imbarazzo lo spettatore e altre volte fa nascere la speranza che l'enigmaticità della narrazione si sciogla, eventualmente più tardi⁶.

Per quanto riguarda l'aspetto visuale dell'episodio *telefonata*, si può dire che la cinepresa diviene progressivamente una “coscienza aperta,” la quale scruta, nel suo muoversi incessante, una stanza deserta senza coordinate chiare. “Ma la sola coscienza cinematografica, non siamo noi, spettatori, né l'eroe, è la macchina da presa, talvolta umana, talaltra inumana o sovrumana” (Deleuze, 1983, p. 34). La cinepresa genera il movimento continuo, che non si ferma sui particolari o sui dettagli. Si presenta così lo spazio “svuotato” e “sconnesso” dal rapporto con il tempo determinato, generando quindi una descrizione visualmente autonoma da una continuità sensorio-motrice. Allo stesso tempo, tale episodio, nel suo insieme, “ingloba” i rapporti connessi e cronologici dei personaggi fuori campo. Ciò avviene perché la cinepresa attraversa l'appartamento deserto, riprendendolo senza “curarsi” dell'azione dei personaggi che si svolge fuori; personaggi di cui, perciò, non si hanno immagini. In altri termini, la cinepresa in movimento non registra lo spazio in rapporto ai personaggi, ma, nel progredire del proprio movimento, si sprofonda nel tempo in cui, con il succedersi degli eventi, affiora la memoria del protagonista invisibile Aleksej (fuori campo). Quest'immagine subordina, con il suo flusso reale attraverso il luogo deserto, tutti gli altri probabili movimenti. In altre parole, l'obiettivo della cinepresa osserva e proietta, con il movimento continuo, la situazione dell'ottica pura (*opsegno*) ossia il segno del tempo diretto, mentre la voce fuori campo cerca di percepire e collocare avvenimenti e fatti della vita passata.

Ora, il protagonista fuori campo “localizza” i fatti già visti nel film, con i *contenuti visionari*, che si ricollegano alla sua memoria. La cronologia dei fatti consiste nella rappresentazione di diversi periodi temporali a modo di congiunzione spontanea nel loro insieme, in virtù della memoria del protagonista.

⁶ A proposito di quest'aspetto, ci sono critici (Masoni, Vecchi, Salvestroni) che sono d'accordo sul fatto che non è facile trovare un concatenamento fra gli episodi di *Зеркало*. Con Simonetta Salvestroni si può affermare che Tarkovskij presenti nel film *Зеркало*, aldilà di questo “disordine” cronologico, ossia linearità esteriore del mondo, una “ricerca interiore” del protagonista (Salvestroni 2005, p. 51–52).

Non si tratta però di una vera sequenza cronologica. Si capisce così perché le scene precedenti trovino posto nel pensiero del protagonista, pur non essendo prima legate insieme in modo cronologico. Ad esempio, nella conversazione telefonica, il protagonista cerca di mettere ordine nei propri pensieri, ricordi e sogni, per chiarire il rapporto tra i diversi momenti della sua vita: “*mamma, in che anno è andato via papà? Nel ’36 o nel ’37? [...] E l’incendio? Ricordi quando bruciò il fienile giù alla cascina?*” Qui il protagonista agisce/si comporta come se volesse guardare la propria vita dal di fuori e trovare un collegamento tra i vari eventi presentati a distanza l’uno dall’altro nel film.

Ancora per quanto riguarda l’aspetto visuale dell’episodio *telefonata*, la cinepresa presenta il tempo creando l’immagine di una propria, per così dire, “centralità,” aldilà dello schema senso-motorio, e perciò non evidenzia nessun rapporto tra personaggi, fatti ed eventi. Il tempo appare come *durée* che fluisce con libertà, mentre la voce fuori campo agisce contemporaneamente come strumento intellettuale, che ripartisce cronologicamente il tempo nei periodi concreti. In questo modo la terzietà, la quale corrisponde alle *immagine-relation*, trova il suo compimento nella profondità della presentazione del tempo diretto (opsegno). Questa congiunzione delle differenti temporalità viene realizzata paradossalmente in un piano-sequenza (appartamento vuoto e conversazione telefonica fuori campo).

In *Зеркало*, Tarkovskij crea quindi la struttura paradossale della narrazione cristallina pur usando i rapporti razionali, i quali vengono trascesi grazie alla creazione dell’opsegno. E questo perché il racconto cinematografico può essere percepito non solo come una successione cronologica dei fatti e degli eventi uno dopo l’altro, ma come creazione del *cristallo*. Ciò significa che gli episodi distinti come ottica pura “cadono” irrazionalmente nel film, cioè oltre la dinamica sensoriale. Perciò, tale descrizione desta talvolta l’interrogativo: che cosa c’è da vedere? E che cosa presenta realmente la cinepresa tramite il suo movimento continuo? La cinepresa, in questi momenti della registrazione, non presenta qualcosa di definito, ma ingloba tutti i personaggi e gli eventi nella continuità del tempo. Il montaggio e la cinepresa non mettono più in rilievo personaggi e eventi come materiale da cui poi si costruisce la narrazione organica.

In virtù delle situazioni d’ottica pura, le azioni reciproche e causali si sono sostituite alla mutevolezza e all’incertezza. Perciò, l’immagine-sequenza, da un certo momento, non presenta niente di più che il flusso del tempo all’interno dell’immagine. In altre parole, dal dialogo telefonico (tra la mamma e Aleksej fuori campo) si ritorna al passato tramite una serie dell’*immagine-tempo* tra cui ci sono l’episodio dell’incendio e poi del sogno, ecc. Le situazioni d’ottica pura cadono come “zona d’indeterminazione” e interstizio che porta fuori della percezione pratica e razionale. Anzi, liberano il tempo dai suoi rapporti cronologici. Tale libertà porta proprio alla costruzione della narrazione cristallina oppure al gioco dell’innovazione. Il cristallo è in grado di provenire dal carattere delle immagini come congiunzione indiscernibile tra immaginario e reale, tra il passato e il presente, ecc. (cfr. Deleuze 1985, p.136). Questa congiunzione cristallina è un certo ordine come opposizione alla “confusione” notata nel film.

In Tarkovskij si nasconde proprio la costellazione irripetibile delle varie temporalità viste qui come inquadrature singole e autonome. Queste inquadrature, disperse a varia distanza, possono, nel loro insieme, entrare in una congiunzione irrazionale – grazie al proprio ritmo all’interno della singola inquadratura. A conferma di ciò, abbiamo visto come, nel loro insieme, i frammenti autonomi e distaccati dai rapporti razionali e logici entrino in una congiunzione indiscernibile per formare un concatenamento della comunicazione che supera i rapporti razionali dello schema senso-motorio. Questa comunicazione forma il concetto del cristallo, oppure subordina il piano d’immanenza a favore di un processo infinito che conduce alla nascita di una novità.



Bibliografia

- Bergson, H., 1998, *L'évolution créatrice*, 8 ed. Paris, PUF; trad. it. *L'evoluzione creatrice*, Milano, Cortina, 2002.
- Bogue, R., 2003, *Deleuze on cinema*, New York, Routledge.
- De Gaetano, R., 1996, *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Roma, Bulzoni.
- Deleuze, G., 1983, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit ; trad. it. *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri 2000.
- Deleuze, G., 1985, *L'image-temps*, Paris, Minuit ; trad. it. *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri 2001.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1991, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Minuit ; trad. it. *Che cos'è la filosofia?* Torino, Einaudi 2002.
- Deleuze, G., "Preface to the English Edition", in G. Deleuze, *The Time-Image*, Minneapolis, University of Minnesota 1986.
- Ehrat, J., 2005, *Cinema and Semiotic: Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation*, Toronto, University of Toronto Press.
- Ejzenštejn, S., 1989, *La regia: l'arte della messa in scena*, Venezia, Marsilio.
- Fabbri, P., 1998, "Come Deleuze ci fa segno. Da Hjemslev a Peirce", in S. Vaccaro, a cura, *Il secolo Deleuziano*, Milano, Mimesi Ed., (in www.paolofabbri.it, consultato il 25 agosto 2020).
- Jankélévitch, V., 1956, *Henri Bergson*, Paris, PUF.
- Montanari, F. 2015, "La lettura deleuziana di Peirce. Fra presunte distorsioni e nuove interpretazioni: per una teoria delle immagini," in "Rivista Italiana di Filosofia del linguaggio", n. 2, pp. 70-80.
- Peirce, Ch., S., 1960, *Collected Papers*, Vol. 1-6, Cambridge, Belknap.
- Rodowick, D., N., 1997, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham, Duke University Press.
- Salvestroni, S., 2005, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, Magnano, Qiqajon.
- Schwab, M., "Escape from the Image : Deleuze's Image-Ontology", in G. Flaxman, a cura, *The Brain Is the Screen : Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 109-139.
- Tarkovskij, A., 1995, *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri.

Filmografia

- Зеркало / Zerkalo* di Andrej Tarkovskij, URSS 1974.
- Nostalghia*, di Andrej Tarkovskij, Italia 1983.
- Offret-Sacrificatio*, di Andrej Tarkovskij, Svezia 1986.
- Citizen Kane*, di Orson Welles, USA 1941.