



Università
Ca' Foscari
Venezia

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI di VENEZIA

Corso di Laurea magistrale
(ordinamento ex D.M. 270/2004) in

SCIENZE FILOSOFICHE

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Tesi di laurea magistrale

Tempo e immagine: Bergson e Tarkovskij

Relatore

Ch. Prof. Giuseppe Goisis

Co-relatore

Ch. Prof. Fabrizio Borin

Laureando

Francesco Taddio

Matricola 835687

Anno Accademico

2012 / 2013

INTRODUZIONE	p. 5
1 - IL TEMPO DELLA SCIENZA E LA LIBERTÀ DELLA DURATA	p. 9
2 - MATERIA E MEMORIA	p. 20
3 - IL CONCETTO DI IMMAGINE: IL SUO DARSI NEL TEMPO E LA SUA REALTÀ	p. 30
4 - BREVE CONSIDERAZIONE SUL METODO CINEMATOGRAFICO ..	p. 46
5 - IMMAGINE E TEMPO IN BERGSON E NELLA POETICA DI TARKOVSKIJ	p. 52
6 - RELAZIONI TRA MONDI IN <i>SOLARIS</i> E <i>STALKER</i>	p. 72
7 - <i>NOSTALGHIA</i> E <i>SACRIFICIO</i> : POSSIBILI CONCLUSIONI	p. 81
BIBLIOGRAFIA	p. 93

Domandarsi se l'universo esista soltanto nel nostro pensiero o al di fuori di esso significa dunque enunciare il problema in termini insolubili, sempre che siano intellegibili; vuol dire condannarsi ad una discussione sterile, nella quale i termini come pensiero, esistenza, universo, saranno necessariamente assunti, da una parte e dall'altra, secondo significati totalmente differenti. Per troncare la discussione bisogna trovare dapprima un terreno comune su cui impegnare la lotta, e poiché, per gli uni e per gli altri, cogliamo le cose soltanto sotto forma di immagini, è in funzione delle immagini, e delle immagini soltanto, che dobbiamo porre il problema.

H. Bergson, *Materia e memoria*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011, p. 20.

[...] l'immagine non è questo o quel *significato* espresso dal regista, bensì un mondo intero che si riflette in una goccia d'acqua, in una goccia d'acqua soltanto!.

A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1995, p. 112.

INTRODUZIONE

Quando Bergson espone la problematica del tempo, concepisce due modi in cui esso si presenta, ossia come tempo quantitativo, «un mezzo omogeneo in cui sembrano svolgersi gli stati di coscienza»¹, e come tempo interiore, che rifugge il movimento del mondo esterno, come quello delle lancette dell'orologio o in generale tutto ciò che riconduce ad un fatto estensivo che il tempo stesso scandisce. Normalmente il tempo lo «viviamo esteriormente a noi stessi e percepiamo soltanto il fantasma scolorito del nostro io, ombra che la pura durata proietta nello spazio omogeneo»². In questo senso Bergson afferma che la nostra esistenza «si svolge quindi nello spazio più che nel tempo: viviamo per il mondo esterno piuttosto che per noi; parliamo piuttosto che pensare; “siamo agiti” piuttosto che agire noi stessi». E forma quest'idea di *azione libera*: «agire liberamente significa riprendere possesso di sé, ricollocarsi di nuovo nella pura durata». La problematica della libertà è allora strettamente connessa al come s'impone e 'agisce' la relazione tra mondo interno e mondo esterno, declinati in questa prima opera secondo il tempo. Ciò che pare essere lo spartiacque metafisico di questi due aspetti è la scienza, che «dissocia questi due elementi, l'estensione e la durata».³

Considerando invece il concreto darsi della realtà, Bergson fa uso di un termine di grande portata che è quello di “immagine”, considerando che, appunto, «Per noi la materia è un insieme di immagini», infatti «è falso ridurre la materia alla rappresentazione che ne abbiamo, come pure è falso farne una cosa che produrrebbe in noi delle rappresentazioni».⁴ La nostra percezione del mondo si dà in forma di immagini, ossia né forzando l'oggettivazione del dato manifesto,

¹ H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Cortina, Milano 2002, p. 65.

² *Ivi*, p. 146-147.

³ *Ivi*, p. 145.

⁴ *Idem*, *Materia e memoria*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011, p. 5.

né affidando il percepito alla pura forma pensata. A proposito di questo lo studioso Adriano Pessina afferma che per le immagini «non esiste alcuna differenza di natura, ma solo di grado, tra il loro essere ed il loro essere percepite»⁵. In altre parole il fatto di essere concrete, ossia *in sé*, delle immagini e il fatto di essere parte della nostra percezione assimilata, mette ancora in luce la mediazione tra realtà stabile del mondo esterno e mondo interiore. Un altro aspetto fondamentale in Bergson è quello della memoria: per lui è «praticamente inseparabile dalla percezione, inserisce il passato nel presente, contrae così in un'unica intuizione i molteplici momenti della durata, e quindi, per sua molteplice operazione, è la causa per cui di fatto percepiamo la materia in noi, mentre di diritto la percepiamo in sé».⁶ La grande separazione tra mondo esterno e interno esiste allora proprio in virtù del fatto che esiste una *cognizione* della stabilità dello stesso mondo esterno, ossia la memoria, che dà consistenza alla materia nel renderla pensabile appunto come concetto stabile e riconosciuto abitualmente come tale.

Oltre alle problematiche sopra accennate, emergerà nel lavoro quello che Deleuze, sulla scia di Bergson, evidenzia come concetto di *inquadratura*, ossia di quella «determinazione di un sistema chiuso, relativamente chiuso, che comprende tutto ciò che è presente nell'immagine»⁷. Qui il richiamo al passaggio di *Materia e memoria* in cui Bergson afferma che «Ogni immagine è interna a certe immagini ed esterna ad altre; ma dell'insieme delle immagini non si può dire che ci sia interno né che ci sia esterno, poiché l'interiorità o esteriorità sono soltanto dei rapporti tra immagini».⁸ Ecco allora il cinema come quella produzione immaginale in cui un'*inquadratura*, 'isola' una mondo di immagini interne (il film) da un mondo di immagini esterne (la realtà cosiddetta *primaria*),

⁵ A. Pessina, *Introduzione a Bergson*, Editori Laterza, Roma-Bari 1994, p. 22.

⁶ Bergson, *Materia e memoria*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011, p. 58.

⁷ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, p. 25.

⁸ Bergson, *Materia e memoria*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011, p. 20.

normalmente con lo scopo di rendere la seconda partecipe della prima, il più attentamente possibile. Indagheremo successivamente queste tematiche cercando di risalire gli aspetti guida di *tempo* e *immagine* in riferimento alla conoscenza e alla libertà umane, fino a trattare l'altro protagonista di questo lavoro, Tarkovskij, grandissimo del cinema russo e internazionale, che poniamo come insuperabile nella rappresentazione del problema interno-esterno e che, lungi da voler essere battuto come un sentiero abituale, viene percorso con mirabile lucidità e consapevolezza, attraverso quella *rappresentazione immaginale*, che sviluppa più di qualsiasi altra rappresentazione l'idea di realtà visivo-uditiva, ossia il cinema stesso.

Il cineasta russo si pone in questa direzione come un regista dell'immagine *pura*, nel senso della sua im-mediatezza, della sua emancipazione da esplicazioni artificiose, tra cui anche l'espressione simbolica del linguaggio, ad esempio. Egli afferma infatti: «[...] non ci sono simboli nei miei film. Ci sono immagini, che vanno intese letteralmente, non in senso figurato».⁹ Ma qual è la differenza? Che il simbolo «può essere decifrato, un'immagine no, perché porta sempre in sé un riflesso del mondo, infinito, e non ha un significato definito. Alla fin fine, un'immagine racchiude un immenso numero di interpretazioni».¹⁰

Ecco che nell'analisi dei film *Solaris*, *Stalker*, *Nostalghia*, e *Sacrificio*, si proverà, senza pretese di completezza, a mettere a fuoco questo legame tra mondo interno ed esterno, tra coscienza e universo esteso, secondo la capitale questione di un personaggio del primo film, Kelvin, che emblematicamente si chiede: «perché andiamo a frugare l'universo quando non sappiamo niente di noi stessi?».¹¹

⁹ A. Tarkovskij nella conferenza stampa del 10 luglio 1984 a Milano, in R. Copello per il quotidiano *l'Avvenire* del 28 dicembre 2011, <http://www.avvenire.it/Cultura/Pagine/TarkovskijDonChisciotte.aspx>.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Kris Kelvin in *Solaris*.

Infine, in riferimento a *Nostalghia* e *Sacrificio*, ultimi due film di Tarkovskij, ritorneremo sul problema della libertà, inizialmente tematizzato in Bergson, provando a tematizzare l'impianto teorico che ci pare tenere in piedi stabilmente le sue opere, mantenendo in questa sede chiaro il primato del *problema* filosofico, accostandoci talvolta a scorci di teoria della letteratura, cercando così di lasciare maggiore respiro agli slanci espressivi del cineasta russo.

1 – IL TEMPO DELLA SCIENZA E LA LIBERTÀ DELLA DURATA

Nella prefazione del *Saggio sui dati immediati della coscienza*¹ (1889), Bergson afferma di avere scelto tra i vari problemi, proprio quello che è in comune alla metafisica e alla psicologia: il problema della libertà. In questo primo testo, che è il suo esordio filosofico, egli mostra come le discussioni dell'epoca tra i deterministi e i loro avversari implicino una «confusione preliminare» che una volta «dissipata» vedrebbe forse «dissolversi le obiezioni sollevate contro la libertà, le definizioni che se ne danno, e, in un certo senso, lo stesso problema della libertà».² In quest'affermazione, mettendo in campo una serie di questioni capitali della filosofia che a breve indagheremo, ma in particolar modo parlando di un «dissipare» una «confusione», fa comparire una necessità, ben colta da Deleuze ne *Il bergsonismo*³, secondo cui per Bergson è necessario «sottoporre i problemi stessi alla prova del vero e del falso, denunciare i falsi problemi, riconciliare verità e creazione al livello dei problemi», infatti non bisogna credere che il vero ed il falso stiano nelle soluzioni. Ogni soluzione risponde a una domanda, ed è allora necessario badare a prenderci il «potere di decisione» e la «possibilità di costituire i problemi stessi»⁴, poiché la verità di cui tratta la filosofia è quella di «trovare il problema e poi di porlo, più ancora che di risolverlo» come dirà Bergson in un testo successivo⁵.

Riguardo al *Saggio*, va detto che qui Bergson si applica esaminando e criticando la psicofisica, senza prendere posizione nel dibattito specifico di questa disciplina, bensì facendo delle considerazioni sui suoi presupposti. Viene fatto notare che la psicofisica, disciplina che con metodo sperimentale tenta di cogliere i rapporti che legano i fenomeni psichici ai fenomeni fisiologici,

¹ In seguito indicato con la notazione *Saggio*.

² H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Cortina, Milano 2002, p. 3.

³ G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001.

⁴ *Ivi*, p. 5.

⁵ H. Bergson, *Pensiero e movimento*, Bompiani, Milano 2000, pp. 26-27.

necessita di trasferirsi su un piano puramente quantitativo ed eliminando le differenze qualitative tra fenomeni psichici differenti. Infatti la psicofisica arrogandosi di quantificare, misurando i fenomeni psichici, come le sensazioni, non può evitare di considerare la continuità della coscienza quanto piuttosto dei suoi momenti discreti, non potendo indagare indefinitamente il suo manifestarsi. In altre parole una misurazione di un fenomeno psichico non può essere garantita dall'*omogeneità* del piano su cui si manifesta il fenomeno stesso. Affacciandoci nel mondo della quantità fisica, quindi della misurabilità di un fenomeno fisico è ora necessario indagare l'idea di numero.

Il numero è quella molteplicità di parti o unità, *assolutamente* simili le une alle altre. Ci si chiede allora intorno all'unità del numero: ogni numero è un'unità oltre che la sintesi delle unità che lo compongono, ma la parola "unità" viene intesa nei due casi con lo stesso senso? Bergson risponde alla domanda dicendo che «sembra quindi che ci siano due specie di unità, l'una definitiva, che formerà un numero aggiungendosi a sé stessa, l'altra provvisoria, quella del numero che, molteplice in sé stesso, fa derivare la sua unità dall'atto semplice attraverso cui l'intelligenza lo coglie».⁶

Bergson fondamentalemente contesta il fatto che la formazione (o costruzione) del numero non implica la discontinuità, ossia che si possa ridurre *indefinitamente* in parti le unità di cui il numero è fatto. Va in altre parole distinta la possibilità e gestibilità del numero nella psicofisica (in questo caso) possa renderlo una formazione/costruzione di carattere continuo o piuttosto discreto. L'esistenza della continuità matematica non può farci presupporre infatti l'esistenza di una continuità fisica, e tanto più, di una psico-fisica che utilizza gli strumenti fisici per quantificare quelli psichici. Ecco allora delinearsi di nuovo il concetto di libertà, questa volta a partire da quell'incapacità della psicofisica di prendere la traccia dei processi psichici, nell'ottica di prendere atto

⁶ *Idem, Saggio sui dati immediati della coscienza*, Cortina, Milano 2002, p. 54.

che la stessa sicurezza di un approccio misurativo ai dati della percezione e azione non può essere che un processo tutt'altro che esaustivo, anzi, parziale se non infondato. Non è possibile infatti pensare di accettare il postulato della psicofisica secondo cui il passaggio tra una sensazione e un'altra possa essere trattato come una differenza aritmetica. Infatti «mentre per l'aritmetica la differenza tra due sensazioni è un numero intermedio, la differenza tra due sensazioni non è una sensazione intermedia».⁷ Ma come è possibile ora, da una critica ai tentativi di misurare i movimenti coscienziali, comprendere la libertà a cui Bergson fa riferimento? Il momento speculativo per cui possiamo parlare di libertà è allora l'idea (se non piuttosto il presentarsi) della *durata*. Cerchiamo di capire in merito a questa, la linea che viene seguita nel *Saggio*.

Il tempo, inteso nel senso normalmente assimilato, è «un mezzo omogeneo in cui sembrano svolgersi gli stati di coscienza, e ce lo raffiguriamo per ciò stesso, in un sol colpo, il che significa che lo si sottrae alla durata».⁸ Per prima cosa il tempo è un mezzo, quindi ha una sostanzialità propria, e, in quanto mezzo, è omogeneo, ossia strutturabile in una ripetizione di unità, momenti uguali che si ripetono in modo identico. Allora il tempo, in quanto mezzo omogeneo può essere oggetto di misurazione fisica. In questo senso quando si parla di tempo bisogna considerare che si sta parlando di tempo misurabile, di un tempo che potenzialmente appartiene alla scienza e che viene creato convenzionalmente per permetterci di muoverci più agevolmente nel mondo. Ma cos'è che rende così agevole il tempo nel mondo, e come lo fa? Essenzialmente ciò che ci facilita le cose è il fatto di avere una sincronizzazione nella vita quotidiana. Infatti la risposta alla questione sta nell'omogeneizzare oltre che il concetto che sta dietro il tempo anche l'azione di *chi* conosce e quindi di chi fa riferimento al tempo stesso. Se ciò che abbiamo chiamato sincronizzazione è il tentativo di rendere

⁷ A. Pessina, *Introduzione a Bergson*, Editori Laterza, Roma-Bari 1994, p. 7.

⁸ H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Cortina, Milano 2002, p. 65.

simultanei due eventi, allora l'utilità del tempo è proprio la simultaneità degli eventi, ossia la loro governabilità sulla base di un mezzo omogeneo riconosciuto, ossia, come abbiamo detto, di un mezzo di cui la scienza può appropriarsi con la misurazione e la costruzione di modelli. Su questa lunghezza d'onda si pone allora un'altra critica a quelle scienze che utilizzano il tempo come *discriminatore* della realtà di un evento, il quale evento, proprio in quanto discriminato dalla misurazione della scienza diventa evento-fisico. Non si può non considerare che una misurazione sia un gesto che non altera minimamente il misurato, infatti come mostra Bergson nella critica alla psicofisica, che peraltro è un caso emblematico di questo modo 'misurativo' di pensare, non è possibile misurare le sensazioni senza tenere conto, innanzitutto dello stato di coscienza rispetto alla sensazione stessa in sé, senza contare il fatto che la sensazione può essere alterata dalla coscienza che si è misurati. Nel discorso sul tempo si deve considerare allora che oltre al tempo della scienza, ossia quello misurabile, bisogna affermare un'altra esistenza: quella della durata.

La durata è il nostro tempo interno, sfugge immensamente alla misurazione, è qualcosa di sempre nuovo che si produce continuamente. La durata assolutamente pura «è la forma assunta dalla successione dei nostri stati di coscienza, quando il nostro io si lascia vivere, quando si astiene, quando si astiene dallo stabilire una separazione fra lo stato presente e quello anteriore». La durata così intesa è la presenza tra i nostri stati di coscienza dal momento che è manifesta una libertà, la libertà del lasciarsi vivere, del vivere per vivere, appunto quando l'io «si astiene dalla stabilire una separazione fra lo stato presente e quello anteriore»⁹. Dobbiamo vivere nella coscienza che: «la nostra esistenza si svolge [...] nello spazio più che nel tempo: viviamo per il mondo esterno piuttosto che per noi; parliamo piuttosto che pensare, "siamo agiti" piuttosto che agire noi

⁹ *Ivi*, p. 66.

stessi».¹⁰ Ecco allora che «Agire liberamente significa riprendere possesso di sé, ricollocandosi di nuovo nella pura durata».

Non si può concepire alcun pensiero senza la presenza di una durata che possa accoglierlo, ma il primo passo da fare affinché emerga la durata è pensarla. È allora necessario riconoscere che la libertà, come riprendere possesso di sé, avvenga in un ricollocarsi nella pura durata. Il richiamare questa durata, questa temporalità interna, libera dallo spazio esterno, la cui omogeneità e misurabilità sono condivise dal tempo della scienza, è un porre un nuovo «principio di libertà», come dice Marinella Acerra nel testo *Un'introduzione alla filosofia di Bergson*.¹¹

L'esistenza della durata mette in luce che c'è un universo che va oltre la normalizzazione a quantità, non si può infatti concepire un tempo misurabile senza una pianificazione della quantità, tanto che si può pensare che lo scoglio iniziale contro cui Bergson si trova ad avere a che fare sia proprio la disputa fra durata ed estensione nel mondo psichico. Se consideriamo il legame della psicofisica e il suo procedere empiricamente con la matematica, che risulta essere il presupposto teorico per cui una misurazione acquisisce un significato, allora va sottolineato che una misurazione, seppur supportata da un buon modello matematico che ne garantisce la legittimità strutturale, in realtà deve affrontare una critica di ben altro genere, ossia che non posso prevedere la reazione alle sensazioni che un soggetto misurato può avere, in altre parole che se nella teoria matematica l'omogeneità dell'oggetto di studio è garantita per costruzione, in quanto è la stessa matematica a fondare il suo oggetto di studio come omogeneo, non è certo garantita l'omogeneità di ciò che invece pre-esiste alla fondazione della matematica stessa, la materia, di cui si occuperebbe di indagare la fisica invece. Considerato questo presupposto allora un'applicazione

¹⁰ *Ivi*, p. 146-147.

¹¹ *Idem*, *L'evoluzione creatrice*, BUR, Milano 2012, p. III.

di una matematica al mondo fisico e poi di un'applicazione della fisica al mondo mentale obbliga a un utilizzo di modelli matematici per il mondo mentale. A questo punto le critiche da fare emergere sono due, una di carattere teorico e una prettamente logica. Innanzitutto il mondo mentale dovendo avere delle leggi decodificabili da misurazioni fisiche in modelli matematici, dovrebbe avere la stessa omogeneità della materia, su di cui pontifica la fisica attraverso la matematica. Ma questo è impossibile da dimostrare, anzi Bergson ha motivo di pensare che l'omogeneità del mondo mentale non può essere in alcun modo garantita, dato che lo stato di coscienza rispetto ad una sensazione può essere differente, nonché lo stato di coscienza di essere misurati. In secondo luogo si può criticare il fatto che questa fisica della mente (psicofisica), in quanto si occupa della mente attraverso delle misurazioni fisiche e in quanto la fisica è legittimata dalla matematica nel suo strutturare delle misurazioni in maniera intellegibile, se consideriamo allora che la matematica non può prescindere da una funzione mentale nel suo procedere, dobbiamo ammettere che la psicofisica dipende dalla matematica, ed essendo la matematica una funzione intellettuale, quindi mentale, allora la psicofisica, che tenta di misurare con i numeri della matematica la mente, dipende dalla mente, semplicemente, e quindi che nella logica del discorso ci troviamo a studiare la mente con uno strumento che dipende dalla mente. Non potremo così avere un risultato oggettivo, bensì soggettivo, in quanto dipendente dalla mente.

Ora però in relazione alla durata, ovvero al tempo libero, alla libertà prendiamo in esame questo passaggio:

Respiro l'odore di una rosa, e subito confusi ricordi d'infanzia mi ritornano alla memoria. A dire il vero, questi ricordi non sono stati evocati dal profumo della rosa: li respiro nell'odore stesso, che per me è tutto ciò. Altri lo sentiranno diversamente. – Direte che si tratta sempre dello stesso odore

però associato a idee diverse. – Esprimetevi pure così, sono d'accordo; ma non scordate che, per farlo, avete prima eliminato le diverse impressioni che la rosa suscita in ognuno di noi, e ciò che esse hanno di personale; non ne avete conservato che l'aspetto oggettivo, ciò che nell'odore della rosa, appartiene al dominio comune, e, per così dire allo spazio. Del resto è solo a questa condizione che si è potuto dare un nome alla rosa e al suo profumo. Allora, per distinguere fra le nostre impressioni personali, è stato necessario aggiungere all'idea generale di odore di rosa alcuni caratteri specifici. Ed ora affermate che le nostre diverse impressioni, le nostre impressioni personali risultano dal fatto che, all'odore della rosa associamo ricordi differenti. Ma l'associazione di cui parlate esiste soltanto per voi, e come procedimento esplicativo. Così se giustapponiamo alcune lettere di un alfabeto comune a parecchie lingue, imiteremo, bene o male, questo o quel suono caratteristico, proprio di una determinata lingua; ma nessuna di queste lettere è servita a comporre il suono stesso.¹²

Qui troviamo un aspetto molto importante, ossia l'ipotesi di una relazione tra sensazione e ricordo, ossia, nel caso particolare dell'odore della rosa che suscita dei ricordi d'infanzia, ossia del fatto che i ricordi li respiro «nell'odore stesso». Ogni spiegazione a posteriori a questo punto può servire a ricomporre quell'esperienza, nessun artificio oltre a quella naturale singolarità. Volendo generalizzare ciò che emerge in un'esperienza come quella andrebbe messo in luce che di fronte alla percezione pura, considerabile come concetto astratto, perché non realmente esperibile, in realtà esiste un inserimento dell'esperienza passata, secondo un processo che avviene sempre. In altre parole quando io percepisco non posso ignorare di essere sottoposto a un'influenza di richiami che sorgono da ciò che sono i miei ricordi.

¹² *Idem, Saggio sui dati immediati della coscienza*, Cortina, Milano 2002, pp. 104-105.

Qui Bergson ci dà un segnale di ciò che in *Materia e memoria* verrà individuato come *immagine*. Si tenta di mostrare che nella percezione pura e nell'esperienza-passata pura che si incontrano due aspetti che di per se non possono restare indipendenti, e che anzi, se pensati come indipendenti non possono che essere astratti dalla realtà. Infatti la percezione pura sta in piedi sul fatto che riconosciamo, e crediamo che ci venga riconosciuta, l'esistenza di un oggetto esterno che attiva in noi degli stimoli mentali i quali *personalizzano* la percezione al nostro individuo, mentre nella sola presenza della esperienza-passata compare una necessità *costitutiva* dell'apparato teorico di cui disponiamo a formare l'oggetto. Bergson ci fa presente il fatto che se ci si affida nella percezione a una realtà esterna indipendente, o piuttosto se ci si dà a una realtà che dipende da un mondo puramente rappresentativo si perde il fatto unico e fondamentale: «respiro l'odore di una rosa, e subito confusi ricordi d'infanzia mi ritornano alla memoria».

Bergson trova di particolare interesse per il nostro lavoro nel recupero di un'immediatezza, un «subito», secondo cui dietro al di-mostrare si ha un *mostrare*, un'immediatezza che è una mancanza di mediazioni, in questo caso tra ciò che a un momento è percepito e ciò che è ricordato, compresa la mediazione presupposta nel *di-mostrare*¹³. Talvolta l'operazione di mostrare non necessita di essere allora aumentata tramite dimostrazione, ma può restare semplice e pure precisa se la mia disposizione al mostrarsi è trasparente, ossia se fin dall'inizio è «dissipata» quella «confusione preliminare»¹⁴ che non permette di mettere a fuoco. Bergson certamente avendo quest'attitudine a fare il primo passo speculativo in maniera chiara e distinta, mostra di dare peso al mondo interiore ponendolo come un baluardo di una libertà che proprio nella durata giace.

¹³ Inteso come un 'mostrare potenziato'.

¹⁴ *Ivi*, p. 3.

Nel *Saggio*, viene messo in luce non solo un modo critico riguardo a quel tipo di costruzioni, come la psicofisica, che si occupa di un oggetto di studio (la mente) con il postulato che abbia una struttura fisico-matematica il suo darsi, ma mostrando che ciò che ci rende liberi è uno stato di coscienza sul nostro tempo-interiore, sulla nostra durata, ossia sul *quando* siamo con noi stessi, nel momento in cui ci ritroviamo e non siamo assorbiti dal mondo spaziale, dal mondo del tempo della scienza e della misura fisica. Ecco allora che Bergson prende posizione per una libertà infinita, considerando la durata, concetto-realtà che oltrepassa ogni tentativo di misurare o prendere possesso di una presunta sostanzialità, omogeneità della mente affinché l'uomo possa prendere coscienza. Senza un tempo che sia 'libero', ossia una durata, non ha alcun senso parlare di libertà. La durata è infatti il tempo della coscienza, quello in cui virtualmente dimentico di essere osservatore che non può agire sul divenire, ma lo *incontro* con il suo darsi.

Detto ciò va sottolineato che Bergson mantiene un'attenzione al discernimento rivolto agli stati di coscienza, ossia rispetto all'evitare che essi «si mescolino ai loro simili, come le gocce di pioggia all'acqua di uno stagno».¹⁵ Infatti l'agire, il manifestarsi di uno stato interno in uno stato esterno (azione), è necessario alla libertà, e se lo stato interno è indistinto perché si mescola con altri stati di coscienza simili si ottiene confusione e l'azione non risulta più determinata dalla libera volontà.

Un discorso sugli stati di coscienza viene fatto anche sul linguaggio che ci dice non essere chiamato «ad esprimere tutte le sfumature degli stati interni»¹⁶, infatti come abbiamo visto la libertà giace in una coscienza e non in un mondo esterno spazializzato in cui c'è il dominio della conoscenza misurativa, della conoscenza scientifica. In questo senso Bergson salvaguarda l'interiorità

¹⁵ *Ivi*, p. 107.

¹⁶ *Ivi*, p. 103.

coscienziale mettendola in relazione con il mondo esterno attraverso sensazioni e azioni, e contrapponendo la sua durata libera con il tempo della scienza che con l'utilizzo della misura permette di creare una relazione tra gli eventi cosicché possano essere uno a uno riconducibili allo stesso misuratore.

Risalendo al nodo del problema dai cui Bergson trova il concetto di durata va detto che «Quando intraprende lo studio approfondito delle cose esterne, la scienza dissocia questi due elementi, l'estensione e la durata».¹⁷ Infatti la scienza può solamente funzionare se applicata a un mezzo omogeneo, in cui l'essenza numero possa trovare un riscontro nell'essenza di ciò a cui va a relazionarsi. Riguardo alla «dissociazione tra la durata e l'estensione», la quale corrisponde ad una «rottura tra la qualità e la quantità» nel rapporto tra ciò che *dura* e ciò che può essere misurato, dobbiamo arrivare alle estreme conseguenze di questa radicalizzazione, ossia al fatto che, così:

ci sarebbero infine due io differenti, uno dei quali sarebbe come la proiezione esterna dell'altro, la sua rappresentazione spaziale e, per così dire, sociale. Perveniamo al primo attraverso una riflessione approfondita, che ci fa cogliere i nostri stati interni come esseri viventi, continuamente in via di formazione, come stati refrattari alla misura, che si compenetrano gli uni con gli altri, e la cui successione nella durata non ha nulla in comune con una giustapposizione nello spazio omogeneo. Ma i momenti in cui ci cogliamo in questo modo sono rari, e perciò noi raramente siamo liberi. La maggior parte del tempo viviamo esteriormente a noi stessi e percepiamo soltanto il fantasma scolorito del nostro io, ombra che la pura durata proietta nello spazio omogeneo. La nostra esistenza si svolge quindi nello spazio più che nel tempo: viviamo per il mondo esterno piuttosto che per noi; parliamo piuttosto che pensare; “siamo agiti” piuttosto che agire noi

¹⁷ *Ivi*, p. 145.

stessi. Agire liberamente significa riprendere possesso di sé, ricollocarsi di nuovo nella pura durata.¹⁸

Bergson parla di un io fatto di «stati interni» che sono «refrattari alla misura»¹⁹ che si proietta esternamente in un io differente. Qui la prospettiva è quella di un rovesciamento tra mondo interiore ed esteriore, di cui uno non viene a patti con la misura e l'altro che ha come qualità primaria l'estensione. Si parla di «due io differenti» mostrando in maniera più forte la dissociazione presente tra durata ed estensione, che sono gli scenari ontologici in cui vengono disposti rispettivamente l'io libero e l'io sottoposto alle leggi di natura ma soprattutto all'uomo, che Bergson nel *Saggio* non considera mai come aspetto secondario.

¹⁸ *Ivi*, p. 146-147.

¹⁹ *Ibidem*.

2 – MATERIA E MEMORIA

Se nel *Saggio* Bergson si è occupato di mettere in luce il problema della libertà in una prospettiva critica rispetto a un certo impianto teorico scienziato e al suo voler appropriarsi della sfera mentale in un descrivere il mondo percettivo come una manifestazione di fenomeni fisici, in *Materia e memoria*, pur rimanendo interessato alla questione della mente, ossia all'attività noetica dell'io, e al cervello, egli mette in campo quell'esistenza mediatrice che ci mette in comunicazione con la materia, di cui non è interessante postulare l'esistenza indipendente rispetto alla mente, e con la memoria, cioè con l'immaginario assimilato dalla percezione passata. Questa esistenza mediatrice è l'*immagine*. Non viene data una definizione univoca di *ciò che è immagine*, bensì sempre del riferimento rispetto ad una relazione data *per cui c'è immagine*. Infatti ci viene detto ad esempio riguardo alla materia: «Per noi la materia è un insieme di immagini», infatti «è falso ridurre la materia alla rappresentazione che ne abbiamo, come pure è falso farne una cosa che produrrebbe in noi delle rappresentazioni».¹ Non è possibile pensare a una materia percettivamente *concreta*, esistente di per sé senza pontificare nel soggetto, dato che non si può appunto postularne la sua esistenza nella nostra assenza soggettiva, perché sarebbe una soggettività a postularla, tuttavia non è neppure possibile considerare l'esistenza dell'*idea* di materia come puro concetto senza un correlato percettivo. Ciò che pare voler fare emergere Bergson è un modo per mettere insieme «una certa esistenza che è più di ciò che l'idealista chiama una rappresentazione, ma meno di ciò che il realista chiama una cosa, - un'esistenza situata a metà strada tra la "cosa" e la "rappresentazione"».² Viene sottolineato che questa concezione della materia è quella del senso comune, ossia il modo

¹ H. Bergson, *Materia e memoria*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011, p. 5.

² *Ibidem*.

comune di pensare la percezione. In un certo senso si fa presente con l'immagine una proiezione, che in realtà è l'alfa e omega della presenza della realtà alla nostra coscienza.

In *Materia e memoria*, Bergson si occupa allora dell'affermazione della realtà dello spirito e della realtà della materia, tentando di «determinare il rapporto tra l'uno e l'altra attraverso un esempio preciso, quello della memoria».³ Il rapporto tra la realtà dello spirito e la realtà della materia non potrà che essere individuato dal punto di vista privilegiato della memoria, che è lo sfondo intellettuale su cui siamo quando agiamo sul mondo.

L'oggetto è, oltre che esistente in sé, un'immagine, la quale pure esiste in sé. Quando viene posto come esistente l'oggetto, si pone una solida base ontologica al manifestarsi nell'immagine, immagine che diventa appunto la realtà di cui siamo partecipi, una realtà proiettiva che ha uno stato di realtà in sé. Non necessita di uno strato che ne fondi la manifestazione, né di uno stato rappresentativo che la definisca come è relazionabile al mondo. Come vedremo successivamente l'immagine risulta essere una sorta di anticipatore della grande metafora della conoscenza abituale come *meccanismo di natura cinematografica*. Ma ora ci concentreremo sulle nozioni di materia e memoria.

Abbiamo detto che la materia è un insieme di immagini, quindi l'esperienza generale che abbiamo di essa dovrebbe essere in forma d'immagine. Tuttavia va considerato che nel senso comune ciò che percepiamo lo percepiamo attraverso il corpo. Ecco allora che Bergson concepisce il corpo come un'immagine stessa che permette il prodursi del mondo al mio spirito. In altre parole, in rapporto a ciò che sento e ciò che vedo Bergson ci dice:

Tutto ciò accade come se, in questo insieme di immagini che chiamo universo, niente potesse prodursi di realmente nuovo se non certe immagini particolari,

³ *Ibidem*.

*il cui tipo mi è fornito dal mio corpo.*⁴

Tutto ciò che perviene alla coscienza in realtà è immagine, e se considero il corpo come immagine, allora anche il cervello, in quanto parte assimilabile nel corpo, va pensato a sua volta come immagine. Bergson addirittura afferma che gli stessi segnali neuronali, che lui chiama «vibrazioni», sono esperibili come immagini.

Se per un momento mettiamo da parte quello che percettivamente è *evidente*, come la visione immediata della nostra mano, ad esempio, tutti i modelli scientifici dell'anatomia e della fisiologia risulterebbero appunto modelli astratti, raffigurazioni dettagliate, ossia *immagini* di una realtà su cui si specula senza un correlato concreto. Tuttavia quello che succede in realtà è che nell'esperienza abituale siamo sottoposti a un'influenza della memoria sulla percezione e l'azione poiché essa produce lo scenario su cui disponiamo le percezioni e le azioni stesse. Ci viene in mente un esempio che mostra le diversità di questa influenza. La visione della mano altrui fatta da parte di un venditore di guanti piuttosto che da un medico che sta operando chirurgicamente una mano ci fa supporre uno sfondo di conoscenze assimilate differenti dell'uno rispetto all'altro. I presupposti conoscitivi nella vendita di un paio di guanti o dell'operazione chirurgica donano alla percezione e all'azione in atto un valore differente. Se il venditore si applicherà per trovare la taglia adatta del guanto badando alla grandezza della mano, il chirurgo metterà in campo un gran numero di conoscenze di anatomia e fisiologia. Qui non si vuole discutere sulla fluidità con cui un certo sfondo complesso di esperienze assimilate permette di agire in una determinata situazione con più o meno naturalezza, ma il fatto che a seconda della conoscenza assimilata la percezione sul mondo che incontriamo viene variata, e così l'azione, e questo perché conoscenza non può

⁴ *Ivi*, p. 14.

esserci senza memoria, ossia senza lo sfondo necessario a qualsiasi conoscenza, e in un certo senso è questo l'alveo su cui giace e scorre la conoscenza stessa. La capacità di fare risaltare la propria memoria acquisita come conoscenza provoca grande fatica e di certo provoca una selezione anche in base a ciò che ci capita davanti quando dobbiamo metterci in gioco, ad esempio quello che nel caso del medico si chiama comunemente 'occhio clinico', lasciando intendere che si tratta di un occhio educato a cogliere determinate specificità nei pazienti, è un esempio di una conoscenza ben assimilata che permette attraverso memoria e percezione di vedere il mondo a cui tendiamo lo sguardo con un occhio diverso.

Abbiamo visto che il corpo non è solo un luogo d'impressione della realtà sulla coscienza, bensì anche un centro d'azione:

Il corpo è, [...] nell'insieme nel mondo materiale, un'immagine che agisce come le altre immagini, che riceve e rende del movimento, con questa sola differenza, forse, che il mio corpo sembra scegliere, in una certa misura, il modo in cui rendere ciò che riceve.⁵

Infatti per questo motivo il corpo ha un posto privilegiato rispetto agli altri oggetti che lo circondano, ci dice Bergson. Esso è l'immagine su cui si imprime la realtà percepita, è più precisamente «la *percezione* della materia» e «Per le immagini non esiste alcuna differenza di natura, ma solo di grado, tra il loro essere ed il loro essere percepite»⁶. Quindi è indubitabile che tra il mondo materiale altro rispetto al corpo e il corpo stesso c'è una differenza di grado notevole, dato che la presenza fedele del corpo al fianco dello spirito lo rende oggetto e soggetto rispettivamente d'impressione e azione.

Essenzialmente tutto il discorso sulla materia gravita attorno a quello che Bergson chiama l'immagine del corpo, ossia il 'conduttore' che, come tale,

⁵ *Ivi*, p. 15.

⁶ A. Pessina, *Introduzione a Bergson*, Editori Laterza, Roma-Bari 1994, p. 22.

appunto *conduce* gli stimoli esterni all'interno e quelli interni all'esterno, il corpo è quell'immagine che è luogo di impressione di altre immagini, proprio perché tra le differenti immagini esistono differenze di grado, ossia della loro prossimità alla materia piuttosto che allo spirito.

Se volessimo porre l'attenzione sulla *memoria*, che è l'altro termine centrale del libro che stiamo considerando, oltre a quello di *materia*, dovremmo partire dalla constatazione che la memoria solo virtualmente può essere separata dalla percezione, in quanto essa si plasma a partire dalla percezione stessa, e dal momento che ciò che fa la memoria è risvegliare il passato nel presente, ossia cogliere in maniera più o meno misurata al *farsi* presente, appunto, di un'esperienza percettivamente già esperita e assorbita, che risboccia nel presente stesso convogliando la sua energia metamorfica nella percezione pura. Con le parole di Bergson sottolineiamo la questione «La memoria, praticamente inseparabile dalla percezione, inserisce il passato nel presente, contrae così in un'unica intuizione i molteplici momenti della durata, e quindi, per sua molteplice operazione, è la causa per cui di fatto percepiamo la materia in noi, mentre di diritto la percepiamo in sé». ⁷ La cosa più interessante è qui il modo in cui Bergson mette in connessione i concetti di materia e memoria, con quello di durata. Infatti la memoria viene ad essere chiamata dalla coscienza in un *continuo* incontrarsi con la percezione, percezione data dalla materia. Bergson fa notare che la memoria è «praticamente inseparabile dalla percezione» in quanto «inserisce il passato nel presente»; essa prende allora quella virtualità che è il passato e la «inserisce» nel presente mostrando che comunque qualcosa della percezione passata permette il divenire della percezione presente.

Ora sarà necessaria un'osservazione sulla relazione tra passato e presente. Se astraiano dal fatto che abbiamo il presente e da esso sradichiamo il passato otteniamo che il presente è pura percezione. Potremmo addirittura dire che è

⁷ *Idem, Materia e memoria*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011, p. 58.

solo materia percepita. In questo senso però il suddetto sradicamento da questo tipo di esperienza porterebbe a uno schiacciamento totale sulla percezione e quindi sulla materia. Si creerebbe così un paradosso, in cui noi percepiamo la materia ma non abbiamo modo di separarci da essa, dato che essa è l'unica esperienza 'originale' di cui disponiamo attualmente. L'impressione sul nostro cervello e corpo, dovuta alla percezione invece consente di sviluppare immagini della materia che non sono la materia in sé, di fatto non percepibile nella sua *realtà* pura, bensì *immagini* percettive appunto. In altre parole normalmente la percezione non può essere pura poiché non c'è separazione tra il percepito e lo sfondo già esperito su cui si staglia la percezione stessa. Sarebbe come considerare di avere un timbro con una cifra numerica (ad esempio un "9") che imprimiamo su un foglio bianco. Successivamente a fianco della prima timbrata sul foglio, e non in un altro luogo qualunque, ne aggiungiamo un'altra, accostando l'identica cifra esattamente a fianco della prima. Quando appongo la seconda cifra a fianco della prima ottengo certo l'accostamento di due cifre identiche, ma anche il realizzarsi di una nuova cifra, che corrisponde ad un valore matematico nuovo rispetto a quello di partenza.

Ecco allora che nel caso abbia posto un timbro con un "9" in un tempo 'passato', ed esattamente a fianco di questo aggiunga 'ora' un altro "9" otterrò di certo 'un 9 a cui segue un 9', ma contro ogni temporalità lineare tra il prima ed il dopo otterrò un "99", un "novantanove". Non vogliamo di certo banalizzare la capacità simbolica della matematica, tuttavia è molto interessante mettere in luce come in questo fatto elementare, se sostituisco al timbro l'idea di percezione posso allora concepire un susseguirsi di percezioni che anziché mantenere uno stato indipendente rispetto allo sfondo su cui vanno a porsi, vanno più realisticamente ad inserirsi nello sfondo *cambiando* con lo stato delle cose presenti anche il loro stesso significato, poiché diventano una cosa nuova, e non solo una serie di elementi accostati e funzionalmente indipendenti.

La percezione è in collegamento stretto e reciproco con la memoria, almeno per il fatto che la memoria proviene da un 'timbro' comune, ossia, in prima approssimazione, il corpo, il quale è materia che porta con sé traccia della materia e permette di agire lasciando tracce sulla materia. Il corpo, inteso così come immagine, si trova allora a essere agito e agire sulla materia proprio perché esso dalla materia è toccato e la materia stessa tocca.

C'è un'altra evidenza che mette in luce il corpo come immagine. Questa evidenza è che il corpo è sì accoglitore e custode della memoria, ma va considerato come il primo 'strumento' che attua l'azione della memoria. In altre parole, proprio in quanto immagine, il corpo «riceve e rende del movimento» e «sembra scegliere, in una certa misura, il modo in cui rendere ciò che riceve».⁸ In questo senso l'azione libera viene garantita da Bergson nel movimento restituito verso l'esterno, nel *rendere movimento* sul mondo.

Il carattere estremamente plastico dell'immagine-corpo, rispetto agli altri tipi d'immagine come la generale immagine-materia, la rende coerentemente quella vicina presenza che permette lo sporgersi dello spirito verso la stessa materia esterna, assumendo che non vi sono punti stabili né nella presenza di una materia assoluta né in quella di uno spirito assoluto. In altre parole la presenza del concetto 'mediano' di *immagine*, come quell'«esistenza situata a metà strada tra la "cosa" e la "rappresentazione"»⁹ garantisce alla conoscenza percettiva e all'azione di *situarsi* in un luogo nuovo che non sia né la granitica materia, né un fantasmatico e inabile spirito assoluto. In altre parole, l'immagine, pur facendo forza sui due concetti di cosa e rappresentazione, non disdegna di superarli entrambi apponendo una connessione tra due concetti estremi.

Abbiamo visto che in sostanza c'è uno stretto legame tra materia e corpo, nonché tra spirito e memoria nel senso che la materia ha il suo massimo addensamento

⁸ *Ivi*, p. 15.

⁹ *Ivi*, p. 5.

d'interesse nel corpo, che è appunto quella parte di materia più prossima a noi e più sottoposta al nostro controllo e, nel secondo caso, nel senso che lo spirito acquisisce spessore e controllo delle datità percettive grazie alla memoria, che lo mette in legame con la materia. Esiste quindi la presa d'atto di un'apparente scissione tra materia e spirito nell'impianto teorico bergsoniano, ma a questa viene data una conformazione del tutto nuova, mostrandone l'inconsistenza. È interessante leggere in questo senso per un momento le coppie antitetiche materia-memoria e corpo-spirito serialmente come materia-corpo-memoria-spirito, secondo un criterio prettamente classico in cui infine si oppongono materia e spirito. Classicamente troviamo tre termini in collegamento netto tra loro, ossia materia-corpo-spirito, che di per sé ha una coerenza rispetto al pensiero cartesiano in cui il corpo è l'estremo luogo in cui avviene la mediazione tra la *cosa pensante* e quella *estesa*. Il corpo potrebbe apparire come un custode dello spirito, senza il quale non ha vita e il cui spirito a sua volta senza il corpo non può sussistere. Dall'altro verso abbiamo uno spirito che sostanzia il mondo materiale riconoscendolo e creando rappresentativamente la sua sostanzialità materiale proprio a partire da sé, attraverso il corpo e nella materia. Approssimativamente si tratta di due movimenti opposti, uno che sembra spostare il baricentro verso la materia, l'altro che volteggia nelle idealità dello spirito. Ma Bergson cosa fa di fronte a questo? Ponendo l'esistenza di un tempo interiore libero (la durata) che quando è manifesto alla coscienza permette l'autentico atto filosofico, l'azione finalizzata a sé stessa, l'atto libero per eccellenza, fa sì che venga legittimata, grazie alla chiamata in campo della libertà, la memoria, ossia quella presenza che concede allo spirito di poter essere stabile rispetto a un'esperienza dal passato e di poter gestire l'esperienza presente secondo la certezza che il modo con cui gestisco i miei ricordi, le mie esperienze passate è totalmente libero, proprio in virtù della durata interiore.

Non si può che concepire allora la serie materia-corpo-spirito come provvisoria e ancora legata rispetto al tempo a un retroscena in cui il tempo ha un'essenza spaziale, ossia può essere misurato, ma invece è necessario concepire lo stesso tempo esteso come durata, ossia come un'espressione di una libertà incondizionata ritornando allo sfondo interiore su cui si stagliano anche le strutture speculative dell'estensione.

Facevamo una considerazione intorno alla critica, nel primo capitolo, di quell'approccio alla mente che presuppone la misurabilità dei suoi stati, e portavamo la critica sul concetto di numero. Il numero può essere visto come un'unità definita da sé stessa oppure come un'unità che è costituita dalle molteplicità intelleggibili che lo compongono. In altre parole ogni numero è definibile secondo due modi, ossia come unità in sé stessa, o come composizione di altri numeri, sostanzialmente. Proprio in questo senso l'espressione del numero pare aver senso solamente in riferimento oggetti, all'interno di *spazi omogenei*, e perciò numerabili in quanto composti da unità identiche. Come abbiamo visto Bergson dimostra che nell'ambito dello spirito non ha significato realistico misurarne i processi proprio perché lo spirito non è omogeneo come lo spazio esterno. Questa non omogeneità garantisce la libertà dell'individuo che è allora provata dalla presenza di un tempo interiore non soggetto alla misura secondo strumenti matematici, i quali con la misura stessa lo renderebbero conoscibile solo come oggetto, che reificato proprio in quanto sottoposto a misura perderebbe la sua libera essenza, il fatto di essere privo dei vincoli che una misura stessa può dargli, ossia di essere libero. Ecco allora profilarsi in *Materia e memoria* un allargamento della prospettiva presente nel *Saggio* (che inizialmente si era occupato di dare fondamento alla durata e così alla libertà) facendo in modo che i due estremi iniziali della *misura* e della *libertà*, siano addensati invece nella *materia* e nella *memoria*, appunto. Se così nel primo momento veniva posto il principio di *libertà* nella durata e nell'impossibilità

della *misura* a imbrigliarla, nel secondo momento viene a formarsi un'opposizione meno 'dura' alla questione, trasponendo il piano della misura su quello degli enti spaziali ad essa sottoponibili, ossia la *materia*, e portando il piano della durata a quello del termine che ingloba nella sua maestosità il mondo interiore: la *memoria*.

La scelta dei termini *materia* e *memoria*, che abbiamo messo in collegamento con corpo e spirito, è talmente calzante da permettere un avvicinamento notevole alla tradizione realista e idealista e aprire grazie all'antecedente *Saggio sui dati immediati della coscienza*, un nuovo scenario sull'idea di materia e di corpo, risultando essi due *immagini*. Concependo ogni oggetto percettivo, dalla materia in generale al corpo, come *immagine*, Bergson virtualmente ripianifica, appiana quello che possiamo considerare il luogo d'azione della filosofia, ristabilendo il criterio primo con cui la stessa filosofia concepisce la percezione, ossia come non mediata da vincoli che non siano appunto la sua *immediatezza*, che sarà appunto *l'immagine* (*lat.* IMÀGINEM, quasi IMITÀGINEM, o meglio MIMÀGINEM, dalla stessa radice del gr. MIMOS *imitatore*, MIMÈOMAI, *imito*).¹⁰ Questo è il grande tratto di originalità che collega il *Saggio* a *Materia e memoria*. Non è infatti possibile pensare il concetto di memoria come presenza e funzione del passato nel presente senza l'idea di una percezione che sia impressione di un esterno sull'interno, un'impressione che è allora quasi un gioco di mimesi tra le immagini dei due stessi mondi dello spirito e della materia.

¹⁰ V. voce IMMAGINE in O. Pianigiani, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, Polaris, Firenze 1993 in www.etimo.it.

3 – IL CONCETTO DI IMMAGINE: IL SUO DARSÌ NEL TEMPO E LA SUA REALTÀ

Abbiamo visto, sia nel *Saggio* che in *Materia e memoria*, l'importanza di mettere in comunicazione i cosiddetti mondo interno e mondo esterno¹, ossia il mondo in cui si manifesta la durata e il mondo spaziale percepibile, con la necessità di porre allora la durata come reale, manifesta al soggetto ed al mondo, ossia come ciò che permette l'esistenza della libertà. La libertà trova il suo garante proprio nell'esistenza della durata, ossia in questa nuova concezione di tempo; ecco allora che «i problemi relativi al soggetto e all'oggetto, alla loro distinzione e alla loro unione, debbono porsi in funzione del tempo piuttosto che dello spazio».² Tuttavia c'è un altro aspetto che è fondamentale, ossia il modo in cui un problema può assumere una forma tangibile, riconoscibile. Bergson afferma in generale che in fondo il problema «è in funzione delle immagini, e delle immagini soltanto»³: infatti è l'importanza capitale dell'immagine che permette di porre quella sorta di rinnovamento in virtù del quale si può concepire una realtà più autentica, spogliata delle vecchie categorie di “cosa” e “rappresentazione”. Con l'affermazione dell'immagine viene posta la totalità del percepito sotto il segno di una nuova realtà che ci si mostra a diverse intensità, ma secondo intensità non matematizzabili. Quando si parla di nuova realtà non si fa riferimento ad un'entità che viene dopo l'applicazione di una certa struttura, ad una realtà artificiale, bensì ad una realtà rinnovata, i cui filtri vengono resi in un certo senso più trasparenti, in cui ci si stropicciano gli occhi per vedere oltre quelle strutture che invece sono presenti nelle parole iterate e sovraccariche di certa filosofia.

¹ i termini “interno” ed “esterno” sono formalmente di una certa convenzionalità, anche se seguiremo il senso comune riferendoci con essi rispettivamente ad interiorità coscienziale e il mondo esterno della materia secondo declinazioni ulteriori.

² H. Bergson, *Materia e memoria*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011, p. 57.

³ *Ivi*, p. 20.

Bergson, attraverso la scelta della parola *immagine*, mette in atto almeno due fatti fondamentali: 1 - l'utilizzo di un termine semplice e immediato; 2 - l'inserimento di questa parola con significato rinnovato al fianco della tradizione. Come si diceva verso la fine del capitolo precedente l'etimo della parola "immagine" rimanda anche alla *mimesi*⁴, inoltre nella sua accezione comune rimanda alla visione, e così alla vista, ossia il senso che Aristotele considerava tra tutti il più alto, poiché essa «è desiderata di per sé e ci fa conoscere in misura maggiore»⁵ rispetto agli altri sensi. Non sarà inoltre necessario citare la Genesi quando Dio afferma di creare l'uomo a sua immagine (e somiglianza)⁶ per pensare alla venerabilità di questa parola e la risonanza che essa sembrerebbe avere nella nostra cultura. Bergson allora utilizza il termine in tutta la sua innocenza e purezza creando lo sfondo con cui potrà esprimere altri concetti più complessi. È come considerare che l'immagine è *l'impressione-su* e *l'espressione-di* una coscienza che vive nella libertà della durata.

La parola "immagine" emerge ancora in un significato interessante se per un momento rapportata all'idea di *rappresentazione*, che un filosofo come Schopenhauer concepiva «come primo fatto della coscienza» e «la cui prima, più essenziale forma fondamentale è la divisione in oggetto e soggetto»⁷. Non a caso lo stesso Schopenhauer afferma in prima battuta de *Il mondo come volontà e rappresentazione* che «Il mondo è la mia rappresentazione», considerando ciò una sorta di «verità "a priori"».⁸ Essendo invece in Bergson tutta la nostra esperienza in forma d'immagini, sia la memoria, cioè la «sopravvivenza delle immagini

⁴ IMMAGINE: [...] *lat.* IMÀGINEM, quasi IMITÀGINEM [...], o meglio MIMÀGINEM, dalla stessa radice del gr. MIMOS *imitatore*, MIMÈOMAI, *imito* [...], in Ottorino Pianigiani, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, Polaris 1993 in www.etimo.it.

⁵ Aristotele, *Il libro primo della "Metafisica"*, Laterza, Milano 1993, p. 54.

⁶ V. *La Sacra Bibbia*, versione riveduta da G. Luzzi, Genesi 1:26, <http://lasacrabibbiaelaconcordanza.lanuovavia.org/bibbiaonweb.html>

⁷ Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Newton Compton, Roma 2011, p. 55.

⁸ *Ivi*, p. 23.

passate», che la nostra «percezione del presente»⁹, si può dire che la stessa realtà non è semplicemente percepibile, ma propriamente *immaginabile* – qui nel suo significato esteso. In Schopenhauer tuttavia è presente un aspetto rilevato anche da Bergson: la necessità di dare concretezza al “dato immediato” della coscienza, ovvero ciò che il filosofo tedesco chiama il “primo suo fatto”. La scelta della parola “immagine” per spiegare questo dato immediato ci fa chiamare in campo un tutt’altro *background* concettuale e lessicale, e porta a curiosi risultati se decliniamo la stessa parola “immagine” nella forma dei termini “immaginario” o “immaginazione” ad esempio. Se pensato in una prospettiva bergsoniana, il termine *immaginazione*, ad esempio, assumerebbe un significato molto interessante, diventando quel processo di percezione-azione di un soggetto-corpo che percepisce una realtà (la materia) e che sceglie di «rendere ciò che riceve»¹⁰ in azioni, nonché secondo l’azione della memoria. L’azione è infatti uno dei due generali aspetti d’interesse dell’immagine, tanto che, come dice lo stesso Bergson, «l’orientamento della nostra coscienza verso l’azione sembra essere la legge fondamentale della nostra vita psicologica».¹¹ Anche la memoria, nella sua necessità esercita un’azione sulla materia, proprio attraverso il suo *ri-presentare* il passato in maniera da giocare un ruolo essenziale nell’intenzionalità dell’azione stessa. L’immagine è allora presente come concetto guida nel tempo della durata.

Riassumendo, la scelta della parola “immagine” e l’estensione del suo campo d’azione fatto da Bergson, perché è anche di questo che si tratta, porta allora con una parola semplice, immediata, potente e molto vasta di senso, ad acquisire un potenziale espressivo sia naturalmente in filosofia, nonché in ambito psicologico e intorno all’arte, in particolare, se vogliamo considerarle delle arti, a certa

⁹ V. Henri Bergson, *Materia e memoria*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011, p. 52.

¹⁰ *Ivi*, p.15.

¹¹ *Ivi*, p. 152.

fotografia e cinematografia¹². In un'altra direzione però, l'immagine, lasciata libera da Bergson dal vincolo della definizione, nel senso che non viene data paradossalmente una definizione univoca ed esaustiva di *ciò che è*, bensì sempre del riferimento rispetto ad una *relazione data per cui si dà*, assume anche concettualmente una coerenza con ciò da cui è prodotta e ciò che produce, ossia essa esiste come relazione tra corpo e spirito. Il suo concetto, essendo una delle idee che vengono esposte con minore impellenza di raggiungere definizione, lascia invece spazio all'intuizione, alla capacità di focalizzare quella «continuità indivisa»¹³ che lungi dall'essere stata spezzettata è già presente¹⁴, e che tuttavia è necessario osservare e cogliere nel suo darsi. *Materia e memoria* esordisce così:

Per un istante fingeremo di non conoscere niente delle teorie della materia e delle teorie dello spirito, niente delle discussioni sulla realtà e delle teorie dello spirito, niente delle discussioni sulla realtà o l'idealità del mondo esterno. Eccomi dunque in presenza di immagini, nel senso più vago con cui si possa assumere questa parola, immagini percepite quando apro i miei sensi, non percepite quando li chiudo.¹⁵

Due sono gli aspetti degni di nota: lo zelo con cui Bergson ci introduce al concetto immagine, concetto non propriamente definito dal punto di vista formale¹⁶ ma che nella sua semplicità e nel suo modo di farci disporre alla presa su di esso è immediato - aspetto di cui abbiamo già trattato. L'altro aspetto è la capacità di

¹² V. ad esempio G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984 et *idem*, *L'immagine Tempo*, Ubulibri, Milano 1989.

¹³ *Ivi*, p. 154.

¹⁴ PRESENTE: *lat*, PRÆSENTEM part. pres. del verbo PRÆSUM compost di PRÆ *innanzi* e SUM *sono* (v. *Essere* e cfr. *Assente*). Che è al cospetto di qualcuno; che è nello stesso tempo nel quale si parla; quello di che si tratta; sinonimo d'Imminente, Inevitabile, Immediato [...], in Ottorino Pianigiani, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, Polaris 1993 in www.etimo.it.

¹⁵ *Ivi*, p. 13.

¹⁶ Interessante è l'uso formalmente improprio, ma intuitivamente fervido del "dunque" alla r. 4 del precedente testo citato.

Bergson di con-fondere la teoria della ricerca con la stessa ricerca¹⁷, ossia di mettere insieme la contemplazione del processo conoscitivo e il processo stesso. Se consideriamo questo secondo punto emerge l'immediatezza in Bergson, un'immediatezza che non tenta di giustificarsi né richiede particolari strutture conoscitive pregresse. Questo ruolo che gioca l'intuizione vede emergere in maniera notevole il significato di "immagine", che è un darsi percettivo-memorale nella completezza dell'attualità in cui si dà. Comunemente crediamo che la percezione abbia un ruolo totalizzante sulla nostra coscienza, ma appunto va messa in luce anche la memoria come momento necessario al plasmarsi dell'esperienza del reale.

Ora vogliamo radicalizzare il discorso mostrando che l'immagine, essendo anche frutto di percezioni passate nella coscienza, si relaziona a quelle forme di rappresentazione che vedono un soggetto opposto ad un oggetto, considerando sempre che le due polarità sono in correlazione secondo i termini percezione-azione e che questi si manifestano secondo intensità differenti, dando più o meno presenza all'oggetto ma anche al soggetto stesso, vi sono delle capacità acquisite che mettono in relazione il mondo soggettivo e viceversa, una di queste è ad esempio la lettura testuale. Essa emerge come un mostrarsi alla coscienza di lettere, parole, frasi, capitoli etc. in forma di immagini appunto. Questa presenza dell'immagine, specie nella letteratura, per questioni di vivacità, potrebbe essere circolarmente pensata come per esempio questo stesso testo, di questo stesso testo *hic et nunc*. Infatti l'immagine deve darsi come presenza che non può prescindere dall'*immediata* percezione del mondo che abbiamo. La potenza dell'idea di *immagine* apparentemente emerge quando ci troviamo a considerare il rapporto che c'è tra la percezione compresa in un'immagine primaria, per così

¹⁷ V. V. Jankélévitch, *Henri Bergson*, PUF, Parigi, 1959, p. 5: «Le bergsonisme est une de ces rares philosophies dans lesquelles la théorie de la recherche se confond avec la recherche elle-même, excluant cette espèce de dédoublement réflexif qui engendre les gnoséologies, les propédeutiques et les méthodes».

dire, che viene trasposta in un momento interno - o rappresentativo - ulteriore, ossia come avviene in chi utilizza immagini *interne* alle immagini primarie, ad esempio nella letteratura, evidentemente con un carattere simbolico di mediazione, nella fotografia, nel cinema, che normalmente pongono delle immagini sullo sfondo di una realtà più stabile, ossia quella che generalmente consideriamo la più esterna.

Senza nulla togliere all'immediatezza del presentarsi dell'immagine percettivo-memorale, possiamo supporre, al fine di organizzare percezioni e azione nel mondo pratico e sociale in *fatti*¹⁸, che nell'esperienza normale si presentino delle immagini di primo piano o di sfondo, il che ci sembra essere un aspetto di spicco di questo passaggio:

Ogni immagine è interna a certe immagini ed esterna ad altre; ma dell'insieme delle immagini non si può dire che ci sia interno né che ci sia esterno, poiché l'interiorità o esteriorità sono soltanto dei rapporti tra immagini. Domandarsi se l'universo esista soltanto nel nostro pensiero o al di fuori di esso significa dunque enunciare il problema in termini insolubili, sempre che siano intellegibili.¹⁹

In altre parole quando si parla per gli «interessi della pratica e alle esigenze della vita sociale»²⁰, ossia, a nostro avviso, quando si utilizzano oggetti antropologicamente pregnanti, o quando ci si inserisce in relazioni, in senso lato si creano quelli che Deleuze chiama *quadri* (nel senso di quadri-immagine). Trascurando per ora il *focus* nella cinematografia o nella fotografia, va ricordato che tra il mondo percepito naturalmente e quello rappresentato in un romanzo,

¹⁸ «Ciò che normalmente si chiama un *fatto* non è la realtà così come apparirebbe ad un'intuizione immediata, ma un adattamento del reale agli interessi della pratica e alle esigenze della vita sociale», *ivi*, p. 154.

¹⁹ *Ivi*, p. 20.

²⁰ *Ibidem*.

ad esempio, c'è, generalizzando il linguaggio deleuziano, un'inquadratura differente e così un quadro differente. In altre parole se «Si chiama *inquadratura* la determinazione di un sistema chiuso, relativamente chiuso, che comprende tutto ciò che è presente nell'immagine»²¹, e se consideriamo immagine in senso esteso, e non nel solo senso del cinema, otteniamo che lo stesso passaggio, da guardare un albero al portare la mia attenzione su un albero narrato in un romanzo, attraverso le sue parole, effettua una sorta di "inquadratura" differente sul mondo in generale, chiamando in campo percezione e memoria-creatività in maniera differente. Ciò che si vuole mettere in evidenza è che esistono allora delle zone, dei *quadri* d'interesse anche nelle immagini più esterne, diciamo, e proprio in virtù di *inquadrature* differenti della realtà, è possibile così focalizzare delle relazioni tra interno ed esterno nelle immagini stesse, in maniera da rendere concreto il loro esistere in relazione. Non si tratta, lo ripetiamo, di quelli che chiamavamo in precedenza *fatti*, ossia quelle idee di realtà in cui viviamo il reale agli interessi della pratica e per le esigenze della vita sociale, il che tra l'altro complicherebbe ancora di più i rapporti tra immagini, bensì si vuole qui intendere la vita nel suo senso contemplativo. Ci si vuole ora soffermare su un brano letterario esemplare, in cui, generalmente, ben oltre il meccanico scorrere lo sguardo su decine, centinaia di lettere, astrarremo quelle immagini - simbolicamente mediate dal linguaggio di un geniale autore - che *fanno presente* il contenuto del brano stesso: sono suono, sono la bellezza di certe frasi, o balbettii interiori delle parole che poi rileggiamo, sono le immagini mentali che lo scrittore suggerisce alla nostra attenzione facendoci partecipi del suo narrare, o semplicemente sono gli accadimenti letterari in atto. In questo celebre passo tratto da *À la recherche du temps perdu* di Proust, che è lo stesso io narrante, egli, attirato da un gesto del quotidiano, apparentemente senza vita, vede scaturire la vastità di un ricordo legato a quel gesto stesso:

²¹ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, p. 25.

Già da molti anni di Combray tutto ciò che non era il teatro e il dramma del coricarmi non esisteva più per me, quando in una giornata d'inverno, rientrando a casa, mia madre, vedendomi infreddolito, mi propose di prendere, contrariamente alla mia abitudine, un po' di tè. Rifiutai dapprima, e poi, non so perché, mutai d'avviso. Ella mandò a prendere una di quelle focacce pienotte e corte chiamate "maddalenine", che paiono aver avuto come stampo la valva scanalata d'una conchiglia di san Giacomo. Ed ecco, macchinalmente, oppresso dalla giornata grigia e dalla previsione d'un triste domani, portai alle labbra un cucchiaino di tè, in cui avevo inzuppato un pezzetto di "maddalena". Ma, nel momento stesso che quel sorso misto a briciole di focaccia toccò il mio palato, trasalii, attento a quanto avveniva in me di straordinario. Un piacere delizioso m'aveva invaso, isolato, senza nozione della sua causa. M'aveva subito reso indifferenti le vicissitudini della vita, le sue calamità inoffensive, la sua brevità illusoria, nel modo stesso che agisce l'amore, colmandomi d'un'essenza preziosa: o meglio quest'essenza non era in me, era me stesso. Avevo cessato di sentirmi mediocre, contingente, mortale. Donde m'era potuta venire quella gioia violenta? Sentivo ch'era legata al sapore del tè e della focaccia, ma lo sorpassava incommensurabilmente, non doveva essere della stessa natura. Donde veniva? Che significava? Dove afferrarla? Bevo un secondo sorso in cui non trovo nulla di più che nel primo, un terzo dal quale ricevo meno che dal secondo. [...]

E ad un tratto il ricordo m'è apparso. Quel sapore era quello del pezzetto di «maddalena» che la domenica mattina a Combray (giacché quel giorno non uscivo prima della messa), quando andavo a salutarla nella sua camera, la zia Léonie mi offriva dopo averlo bagnato nel suo infuso di tè o di tiglio. La vista della focaccia, prima d'assaggiarla, non m'aveva ricordato niente; forse perché, avendone viste spesso, senza mangiarle, sui vassoi dei pasticceri, la loro immagine aveva lasciato quei giorni di Combray per unirsi ad altri giorni

più recenti; forse perché di quei ricordi così a lungo abbandonati fuori della memoria, niente sopravviveva, tutto s'era disgregato; le forme – anche quella della conchiglietta di pasta, così grassamente sensuale sotto la sua veste a pieghe severa e devota – erano abolite, o, sonnacchiose, avevano perduto la forza d'espansione che avrebbe loro permesso di raggiungere la coscienza. Ma, quando niente sussiste d'un passato antico, dopo la morte degli esseri, dopo la distruzione delle cose, soli, più tenui ma più vividi, più immateriali, più persistenti, più fedeli, l'odore e il sapore, lungo tempo ancora perdurano, come anime, a ricordare, ad attendere, a sperare, sopra la rovina di tutto il resto, portando sulla loro stilla quasi impalpabile, senza vacillare, l'immenso edificio del ricordo.

E, appena ebbi riconosciuto il sapore del pezzetto di “maddalena” inzuppato nel tiglio che mi dava la zia (pur ignorando sempre e dovendo rimandare a molto più tardi la scoperta della ragione per cui questo ricordo mi rendesse così felice), subito la vecchia casa grigia sulla strada, nella quale era la sua stanza, si adattò come uno scenario di teatro al piccolo padiglione sul giardino, dietro di essa, costruito per i miei genitori (il lato tronco che solo avevo riveduto fin allora); e con la casa la città, la piazza dove mi mandavano prima di colazione, le vie dove andavo in escursione dalla mattina alla sera e con tutti i tempi, le passeggiate che si facevano se il tempo era bello. E come in quel gioco in cui i Giapponesi si divertono a immergere in una scodella di porcellana piena d'acqua dei pezzetti di carta fin allora indistinti, che, appena immersi, si distendono, prendono contorno, si colorano, si differenziano, diventano fiori, case, figure umane consistenti e riconoscibili, così ora tutti i fiori del nostro giardino e quelli del parco di Swann, e le ninfee della Vivonne e la buona gente del villaggio e le loro casette e la chiesa e tutta Combray e i suoi dintorni, tutto quello che vien prendendo forma e solidità, è sorto, città e giardini, dalla mia tazza di tè.²²

²² M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto, La strada di Swann*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 48-52.

In questo brano, il narratore, dopo averci descritto con grande accuratezza l'emergere del suo straordinario ricordo, immensamente ricco e pervasivo, sebbene suscitato da un gesto in sé apparentemente povero di valori memoriali, ossia l'intingere e assaggiare una maddalena nel tè, sviluppa una grande immagine di ciò che ricorda, senza bisogno di additare né di arrestare il flusso. Nella lettura del testo citato otteniamo un inserimento di molte "variabili", tra cui, immagini interne, eventi passati, inserimento degli stessi ricordi in altri ricordi, tuttavia, come abbiamo potuto vedere, su questi eventi non è possibile stabilire un' 'equazione' in grado di strutturare in maniera stabile e credibile le relazioni tra immagini. Innanzitutto perché ognuno di noi ha un punto di vista interno differente sul testo citato, se non altro per i differenti ricordi che costellano la nostra interiorità, e inoltre perché banalmente in ogni momento che lo affronto la sua intensità cambia.

Proust nel passaggio ci parla di «immenso edificio del ricordo», riferendosi alla memoria che vive con noi, che è una struttura fondamentale della vita letteraria ed artistica, nonché bergsonianamente della vita in senso lato. Non si vuole qui certo discutere sul parallelismo tra Bergson e Proust, eccetto che nella letteratura e nelle arti in cui si compenetrano con notevole evidenza passato e presente, nelle forme di *ricordo* nel nostro *pensiero dell'istante*, ebbene in queste forme espressive la stessa memoria dimostra la sua elasticità e il suo impiego *produttivo* sull'esistenza attuale, che come nel caso delle maddalene, pur essendo spesso debole dal punto di vista dell'intensità percettiva che proviene *dalla materia*, si arricchisce straordinariamente grazie all'inserimento della stessa memoria costruendo la nostra immagine sull'oggetto.

Il Proust della *Recherche*, a detta di Italo Calvino «rappresenta il tempo nel suo fluire, confuso, immenso», e questo suo romanzo «È il libro che in assoluto si avvicina di più a rendere quella sensazione inesprimibile che è poi il modo con

cui noi abitiamo il tempo».²³ In un certo senso ci appare che ci siano vari approcci con cui si può essere coscienti di come appunto «abitiamo il tempo» anche e soprattutto in relazione alla coscienza profonda della sua pervasività nell'ambito della memoria. Calvino in altra sede fa un ragionamento che è indicativo invece del punto di vista che abbiamo quando crediamo di avere una stabilità assoluta nella temporalità presente e di fluire misuratamente nell'avvenire, come un carrello in un esperimento di dinamica che si muove secondo una legge perfetta. Il discorso considera i tempi t_0 e t_1 come quegli istanti in cui nella fisica normalmente c'è un momento iniziale (t_0) e uno successivo (t_1):

[...] per fermarmi in t_0 devo stabilire una configurazione oggettiva di t_0 ; per stabilire una configurazione oggettiva di t_0 devo spostarmi in t_1 ; per spostarmi in t_1 devo adottare una qualsiasi prospettiva soggettiva, quindi tanto vale che mi tenga la mia. Riassumendo ancora: per fermarmi nel tempo devo muovermi col tempo, per diventare oggettivo devo mantenermi soggettivo [...] Ma il pericolo che corro è che il contenuto di t_1 , dell'istante-universo t_1 , sia talmente più ricco di t_0 , in emozioni e sorprese non so se trionfali o rovinose, che io sia tentato di dedicarmi tutto a t_1 , voltando le spalle a t_0 , dimenticandomi che sono passato a t_1 solo per informarmi meglio su t_0 .²⁴

Quando *conosco* un attimo della mia esistenza mi immergo in esso completamente, e solo da esso posso scrutare la memoria e i 'tempi passati' che si inseriscono in quell'attimo. Va notato inoltre che per Calvino quando si fa un discorso serio sul tempo, si deve riconoscere di come contemporaneamente al

²³ Italo Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, Mondadori, Milano 2012, pp. 597-603.

²⁴ M. Neri, *Italo Calvino: vivere ogni secondo per vincere il tragico divenire*, intervista su «Panorama mese», IV, 1, gennaio 1985, pp. 71-74.

discorso stesso del tempo, dello stesso discorso siamo partecipi nel tempo . E qui la grande risposta di Agostino alla questione “cos’è il tempo?”, che nelle *Confessioni* afferma: «Se nessuno m'interroga, lo so; se volessi spiegarlo a chi m'interroga, non lo so», e proseguendo: «Questo però posso dire con fiducia di sapere: senza nulla che passi, non esisterebbe un tempo passato; senza nulla che venga, non esisterebbe un tempo futuro; senza nulla che esista, non esisterebbe un tempo presente».²⁵ Ecco allora che la rilevanza della coscienza di un’esistenza temporalmente situata, che è sempre esistenza nel presente. L’esistenza del mondo, a noi dato in forma percettiva e memoriale, è la prova che esso è *presente* ed è *il presente*, e qui la dualità tra l’ ‘esserci presente’ e l’ ‘essere *il presente*’. Bergson, seppur in altra forma, prova a creare un ponte tra queste due concezioni, nella misura in cui, ad esempio, un ricordo o una percezione ci sono presenti, ma anche che *questo* è il presente, o meglio è l’attualità tutta.

Il dilemma intorno al *Saggio* gravitava certo intorno alla libertà, ma anche sul tentativo di misurare le espressioni interne di stimoli, con riferimento alla psicofisica, portando, a un’analisi radicale, il criterio scientifico anche in ambiti che da esso non possono essere colti, come generalmente il tempo, che quando *misurato* porta certo alla rassicurante conseguenza di credere di dominarne il flusso, grazie alla sua organizzazione nella vita pratica e sociale – consideriamo ad esempio il tempo degli orologi e dei calendari – nonché nella conoscenza di tutto ciò che a questo tempo, che è in fondo il tempo della scienza, è relazionabile, dai processi della vita quotidiana a quelli biologici, chimici, fisici etc.

Ecco che Agostino, nelle *Confessioni*, ponendosi intorno a questo problema generalissimo alcune domande - di certo lungi dal riferirsi alla misurazione del

²⁵ Agostino, *Confessioni*, dal testo tradotto da Carlo Carena, Citta Nuova Editrice 1995, riferimento in (11, 14, 17), su sito web: <http://www.augustinus.it/italiano/confessioni/index.htm>.

tempo come farà Bergson – riesce a radicalizzare ancora di più il problema della misurabilità del tempo:

Il tempo presente [...] come lo misuriamo, se non ha estensione? Lo si misura mentre passa; passato, non lo si misura, perché non vi sarà nulla da misurare. Ma da dove, per dove, verso dove passa il tempo, quando lo si misura? Non può passare che dal futuro, attraverso il presente, verso il passato, ossia da ciò che non è ancora, attraverso ciò che non ha estensione, verso ciò che non è più. Ma noi non misuriamo il tempo in una certa estensione? Infatti non parliamo di tempi semplici, doppi, tripli, uguali, e di altri rapporti del genere, se non riferendoci a estensioni di tempo. In quale estensione dunque misuriamo il tempo al suo passaggio? Nel futuro, da dove passa? Ma ciò che non è ancora, non si misura. Nel presente, per dove passa? Ma una estensione inesistente non si misura. Nel passato, verso dove passa? Ma ciò che non è più, non si misura.²⁶

Ecco allora delinearci, in Agostino, in maniera se vogliamo astratta, certamente in maniera diversa rispetto a Bergson, ma molto radicale, l'idea di un presente che nel suo darsi è *imprendibile* anche dalla misura da lui intesa, è un istante che ci dona tutta l'esperienza che possiamo fare del mondo, nonché un'assenza di estensione, quindi, paradossalmente, un'*assenza*. È un'assenza di fronte allo spazio. Bergson aveva ben presente questo problema quando rivolgeva il movimento della memoria in un inserimento continuo e profondo nello stato presente, poiché, se il passato non può essere sottratto al suo essere appunto passato, allora è necessario coinvolgere un concetto che sia più duttile e versatile. Vogliamo dire così che la presenza della memoria nell'opera di Bergson assume certamente grande efficacia sia nel rapporto con la durata, inserendosi nel dibattito contemporaneo positivista, ma soprattutto portando

²⁶ *Ivi*, riferimento in (11, 21, 27).

una profondissima critica all'idea di tempo in generale, assumendolo come un'essenza in cui «bisogna installarsi [...] d'un colpo»²⁷ ossia *d'emblée*, nel coglimento della sua immediatezza, del suo attimo.

Dal concetto di immagine come presenza di percezione e memoria, e dal loro innesto nel darsi immediato dell'esperienza tutta a noi appunto presente, non possiamo dimenticare che le immagini, nella loro pervasività del reale sono, in quanto espressione di un reale, anche sottoposte al suo tempo, che bergsonianamente è allora *durata*. Ma uscendo dal discorso sull'immagine nel tempo, sottolineiamo quell'aspetto che sta nel rapporto interiorità-esteriorità delle immagini, ossia della presenza di immagini interne e di immagini esterne, qualificabili in questo modo senza la pretesa di rendere assoluto lo stato interno o esterno di esse, ma disponendo rapporti relativi, come avviene nelle categorie comuni, come convenzionali. Si tratta di provare a pensare qui a delle immagini che possono contenerne altre, come delle bolle subacquee interagiscono tra loro alle volte fondendosi alle volte separandosi nuovamente in forme sempre diverse, o come, più incisamente, come nell'idea delle scatole cinesi, ossia quei contenitori che si contengono serialmente uno dentro l'altro.

Facciamo un esempio *ad hoc*: sono a casa e sto camminando dal soggiorno dopo aver appena bevuto un tè, e mi avvio verso lo studio, in cui c'è la mia piccola biblioteca. Osservo l'ambiente, sviluppando un'immagine mentale di ciò che sto osservando nonché udendo, magari notando odori e altre sensazioni di varia natura. Ecco che entrando nello studio prendo, poniamo caso il primo libro della *Recherche* di Proust e leggo il passaggio sulle maddalene e il tè che l'autore straordinariamente narrò. Tralasciando ipotesi formaliste sulla formulazione dell'esempio, ma considerandolo nella sua semplicità e immediatezza, mi trovo a passare da una presenza di immagini come la mia casa, l'aver prima bevuto il tè, e di immagini suscitate dall'aver posto la mia attenzione su un libro della mia

²⁷ H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, BUR, Milano 2012, p. 284.

biblioteca, che in me apre un mondo interno, quello contenuto nel libro stesso, contenuto, come viene detto quasi ingenuamente, che in effetti è veramente *contenuto* (participio passato) nel libro, nel senso che la sua immagine è interna a quella del suo supporto, a sua volta immagine esterna rispetto al contenuto, quindi contenitore, in un certo senso. Ci troviamo in presenza di un mondo esterno, la casa, e di uno interno, ossia il contenuto 'vivente' del libro. Certamente non intendiamo voler estendere questo tipo di ragionamento tra interno-esterno meccanicamente a tutti le immagini che consideriamo, poiché si sarebbe soggetti a una fallacia intellettualistica, infatti estendendo la dualità esterno-interno poi ci confonderemmo. Come ci dice radicalmente Bergson, «Domandarsi se l'universo esista soltanto nel nostro pensiero o al di fuori di esso significa dunque enunciare il problema in termini insolubili, sempre che siano intellegibili; vuol dire condannarsi a una discussione sterile nella quale i termini come pensiero, esistenza, universo, saranno necessariamente assunti, da una parte e dall'altra, secondo significati totalmente differenti»²⁸. Tuttavia è interessante mantenere entro certi confini una differenza nella speculazione tra un'esperienza che semplicemente ci è presente ed una che ad essa è esterna o interna, quasi guidati da un senso comune, senso comune che in Bergson assume spesso un valore fondante, poiché permette di andare immediatamente ai concetti generali.

Tenteremo in seguito di trattare del IV capitolo de *L'evoluzione creatrice*, che porta Bergson a speculare sul cinematografo come grande metafora ed esperienza del divenire per immagini, ossia in forma di percezione, intelligenza, linguaggio, avvicinandoci poi al cineasta russo Tarkovskij, che ci è sembrato essere uno straordinario testimone del manifestarsi di una certa dinamica dell'immagine im-mediata²⁹ e di un'idea tempo di cui sviluppa una rappre-

²⁸ *Idem, Materia e memoria*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011, p. 20.

²⁹ Si legga come 'non-mediata' da simboli.

sentazione chiara e luminosa sia dal punto di vista espressivo che concettuale. Del cinema di Tarkovskij si vorrà allora mettere in luce la pregnanza rappresentativa, presentando dal vastissimo e grandioso campo di fenomeni immaginali del suo cinema alcuni momenti che ci sono sembrati particolarmente rilevanti e che ci aiuteranno a indagare il discorso - solo in apparenza prettamente filosofico - sul tempo e l'immagine, specie grazie alle potenzialità di quello straordinario e potente mezzo comunicativo della contemporaneità che è il cinema.³⁰

³⁰ Cfr. con il peso dato al cinema da W. Benjamin ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2011, p. 9, p. 14 e p. 19.

4 – BREVE CONSIDERAZIONE SUL METODO CINEMATOGRAFICO

Stabilitevi nel cambiamento, coglierete, a un tempo, il cambiamento stesso e gli stati successivi nei quali *esso potrebbe* immobilizzarsi in ogni momento.

H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, BUR, Milano 2012, p. 292.

Nel precedente capitolo abbiamo tentato di mostrare come il termine “immagine” non si limita soltanto a rappresentare un emblema di ciò che è mondo visuale, ma viene mostrato da Bergson come punto di condensazione della nostra mentalizzazione del mondo e così del nostro corpo – con il continuo inserimento della memoria –, anche nella visualizzazione delle nostre azioni sul mondo esterno.

Considerando allora questa estensione del concetto di immagine, rispetto all’idea comune di immagine come semplice immagine visiva, che è solo una parte del concetto generale, Bergson sviluppa un’analogia molto efficace, accostando l’idea di immagine all’idea di *istantanea* e l’idea di conoscenza abituale a quella del *cinematografo*, questo nell’obbiettivo di «definire più nettamente, opponendola alle altre, una filosofia che vede nella durata la stoffa stessa della realtà».¹

C’è il presupposto fondamentale che la realtà, «che ci è apparsa come un perpetuo divenire», non sia mai «qualcosa di fatto» e, continua Bergson:

¹ H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, BUR, Milano 2012, p. 260.

Tale è l'intuizione che abbiamo dello spirito quando togliamo il velo che si interpone fra la nostra coscienza e noi. E questo è quanto l'intelligenza e i sensi stessi ci mostrerebbero della materia, se ne ottenessero una rappresentazione immediata e disinteressata. Ma, preoccupata prima di tutto della necessità di azione, l'intelligenza, come i sensi, si limita di tanto in tanto a fissare delle immagini istantanee, e quindi immobili, del divenire del mondo. La coscienza, regolandosi a sua volta sull'intelligenza, guarda della vita interiore ciò che è già fatto, e solo confusamente la sente nel suo farsi [...] Del divenire percepiamo soltanto degli stati, della durata soltanto degli istanti, e, anche quando parliamo di durata e di divenire, pensiamo a qualcos'altro.²

Secondo Bergson abitualmente non abbiamo una percezione continua del divenire, bensì ne percepiamo soltanto «degli stati», prima di tutto come conseguenza della «necessità di azione». Siamo quindi sottoposti a una necessità di condensare dei momenti di stabilità su cui basare la nostra stessa stabilità nel mondo. In altre parole la nostra conoscenza abituale si forma secondo delle immagini – in senso lato – istantanee le quali diventano dei punti di stabilità su cui la nostra memoria può agire:

Invece di concentrarci sul divenire interiore delle cose, noi ci poniamo al di fuori di esse per ricomporre il loro divenire artificialmente. Fissiamo delle vedute quasi istantanee sulla realtà che passa e, siccome esse sono caratteristiche di questa realtà, ci basta metterle in successione lungo un divenire astratto, uniforme, invisibile, situato al fondo dell'apparecchio della conoscenza, per imitare quello che vi è di caratteristico in questo divenire stesso. Percezione, intellesione, linguaggio procedono generalmente così. Che si tratti di pensare il divenire, o di esprimerlo, o anche di percepirlo, noi

² *Ibidem.*

non facciamo altro che azionare una specie di cinematografo interno. Potremmo riassumere [...] dicendo che *il meccanismo della nostra conoscenza abituale è di natura cinematografica*.³

Si considera quindi l'esperienza come un presentarsi alla nostra coscienza di immagini disposte non secondo continuità ma discretamente, anche se, e lo sottolineiamo, senza una regolarità definita. Talvolta però si presenta un'illusione, ossia la credenza che questa esperienza di 'istantanee' dell'esperienza, messe poi in continuità grazie un meccanismo di natura cinematografica, assumano di per sé forma nel divenire tutto, con tutta la sua profondità e vastità. Bergson tuttavia sottolinea che non è possibile pensare il divenire nel suo darsi completo – sempre che così si possa parlare del divenire – poiché esso non può presentarsi che con discontinuità alla nostra *percezione, intelligenza* e al nostro *linguaggio*, quindi rispettivamente per una costituzione strutturale limitante della percezione, per l'assimilazione incostante della percezione nell'intelligenza e per la parziale prensione del linguaggio sulla realtà.

Abbiamo precedentemente trattato della misurabilità del tempo sviluppando un quadro critico contro il tempo nella sua misurabilità, che comporta complessivamente uno snaturarne il principio di libertà che in esso si trova, ora si tratta di aggiungere questo fatto, ossia che proprio in quando la nostra immagine del mondo ci giunge in maniera generalmente discontinua, a maggior ragione trovandoci sviluppare una conoscenza virtuale dell'intelligenza su una conoscenza percettiva che è già virtuale rende ancora più fallace la conoscenza del mondo stesso. Si sente qui tuttavia come la preminenza di un'apertura fenomenologica, un andare alle immagini stesse, diciamo, un avvicinarsi alla fonte unica e immediata della nostra conoscenza, oltrepassando

³ *Ibidem.*

le categorie di percezione, intellesione e linguaggio. Il peso del soggetto, il quale ci sembra restare *stabile* rispetto a una dispersione nelle profondità del divenire, sembra essere capitale in virtù della sua discontinuità della sua coscienza sul mondo proprio in virtù del frutto della sua limitatezza coscienziale, ossia di quella che è l'azione. Quella che Bergson chiama l'«inserzione della nostra volontà nella realtà»⁴ è in stretto legame con il presentarsi dell'immagine alla percezione, all'intellessione, al linguaggio, perché tanto più è stabile il darsi di questa presenza, tanto più si dà l'adattamento alle cose. Tanto più sarà spontanea e soggetta a *simpatia*⁵ questa giuntura tanto più sarà *fluida* il carattere rappresentativo della realtà. Su questo aspetto viene sviluppata da Bergson un'altra metafora dal mondo del visuale, ossia quella del carattere caleidoscopico del nostro adattamento alla nostra conoscenza delle cose:

Fra il nostro corpo e gli altri corpi, c'è una disposizione paragonabile a quella dei pezzi di vetro che compongono una figura caleidoscopica. La nostra attività va da una disposizione a una ridisposizione, imprimendo ogni volta al caleidoscopio una nuova scossa, ma non interessandosi alla scossa e vedendo solo la nuova figura. La conoscenza che essa ottiene dell'operazione della natura deve, dunque, essere esattamente simmetrica all'interesse che trova nella sua propria operazione. In questo senso, si potrebbe dire, se non temessimo di abusare di un certo tipo di paragoni, che il *carattere cinematografico della nostra conoscenza delle cose deriva dal carattere caleidoscopico del nostro adattamento a essa*.⁶

⁴ *Ivi*, p. 291.

⁵ V. H. Bergson, *Introduction à la métaphysique*, in *Œuvres*, PUF, Paris 1970, pp.1395-96 in cui si afferma che«[...] chiamiamo intuizione la *simpatia* con cui ci si trasporta all'interno di un oggetto per coincidere con quanto ha di unico e, di conseguenza, di inesprimibile»,

⁶ *Idem*, *L'evoluzione creatrice*, BUR, Milano 2012, p. 291.

È presente dunque una relazione tra il fatto che le nostre immagini del mondo le disponiamo e ridisponiamo imprimendo continuamente forza a questo stesso processo, provocando questo processo caleidoscopico, e il carattere cinematografico della nostra conoscenza. Dobbiamo allora in questo senso considerare che siamo noi stessi gli artefici del movimento originario del mondo immaginale? Ci sembra che, partecipi una relazione di moti relativi, ci poniamo come azionatori di movimento oltre naturalmente come osservatori in movimento, sono infatti presenti entrambi i fattori, tra cui c'è un inserimento reciproco. Ecco che il modo con cui mi adatto alla conoscenza si pone piuttosto come azionatore di movimento, ossia attivo sul movimento delle immagini che mi pervengono (modo caleidoscopio), e proprio questo che fa derivare una visione 'discontinua' della realtà, nonostante il suo modo fallace di concepirla come processo totale, quando invece è semplicemente totalizzante sulla nostra sua percezione, percezione che globalmente è limitata. Questo limite, come abbiamo visto, dipende generalmente dalla «*natura cinematografica*» di una conoscenza che avviene per istanti stabili che da uno stato di stabilità pensiamo possano completare anche quei momenti svuotati di esperienza diretta che si frappongono tra essi.

Ecco che se da un lato la nostra esperienza del mondo risulta essere discontinua, per un verso, se rapportata alle infinitamente profonde transizioni tra un'immagine stabile e un'altra si interpone un mondo nuovo. Vediamo come ne parla Bergson:

Tutto è oscurità, tutto è contraddizione fin quando si pretende, con degli stati, di fabbricare una transizione. L'oscurità si dissipa, la contraddizione cade dal momento in cui ci si pone lungo la transizione, per distinguervi degli stati praticando col pensiero dei tagli trasversali. Il fatto è che vi è *di*

più nella transizione che nella serie di stati, cioè nei tagli possibili, *di più* nel movimento che nella serie delle posizioni, cioè degli arresti possibili.⁷

Ecco comparirci un'ulteriore interpretazione della durata in Bergson. Sembra che quando si astrae dalla conoscenza certa delle immagini, e ci si frapponga nella loro transizione, allora si acceda alla vera dinamica interiore della durata, dove «l'oscurità si dissipa», liberando il movimento nel suo raffrontarsi a «serie di posizioni», ossia di «arresti possibili». Non si può azzardare la pretesa di sviluppare dei tagli in forma di «serie di stati», di caricare così di stabilità determinate immagini e allo stesso tempo di vederle realizzare un fantomatico divenire davanti ai nostri occhi. Non solo non è possibile per una questione strutturale, ma anche per il peggioramento della peculiarità che si sviluppa sul divenire dal momento che prevale una subliminale pretesa di decidere oltre che la stabilità su cui si poggia, anche la leggerezza di un muoversi con essa, rendendo quell'immagine stabile del reale una stabilità priva di inerzia, quindi paradossalmente una non stabilità.

Riassumendo quando detto, il tentativo di accostare la conoscenza abituale al cinematografo resta comunque un'analogia che, in quanto tale, chiama in causa sia il significato della suddetta conoscenza che quello del cinematografo stesso. Se la prima riguarda un'esperienza, un'azione intellettuale o un'espressione linguistica, le quali procedono *per immagini* immediate o mediate del mondo, in forma di generale *mentalizzazione*, il secondo è il modo in cui queste immagini acquisiscono una rilevanza nella temporalità grazie a un movimento interiore, dandoci un'idea della realtà, sebbene non nella totalità del suo flusso diveniente.

⁷ *Ivi*, p. 297.

5 – IMMAGINE E TEMPO IN BERGSON E NELLA POETICA DI TARKOVSKIJ

Il cinema nella sua purezza, nella sua insostituibile forza, si manifesta non nella pregnanza simbolica delle immagini (foss'anche la più audace), bensì nel fatto che queste immagini esprimono la concretezza e l'irrepetibilità del fatto reale.

A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1995, p. 68.

Ciò che crediamo poter accostare i due 'protagonisti' di questo lavoro, Bergson e Tarkovskij, non è tanto il collegamento rintracciabile nella letteratura o nelle influenze di sorta in esso emerse, quanto più una profonda affinità ritrovata nel modo di procedere nell'esposizione del problema che ci sembra averli mossi nella loro attività produttiva e speculativa. Non cercheremo in questa sede di effettuare un'operazione meccanica di avvicinamento di due corpi naturalmente diversi l'uno a l'altro, bensì di utilizzare Bergson e la sua filosofia dell'intuizione, dell'immediato e della memoria per avvicinarci senza mediazioni a un regista che proprio nella forma dell'immediatezza delle immagini ha stabilito la sua poetica, lungi da simbolismi, da raggomitamenti che implicino di risolvere un problema teorico, in quanto il problema eventualmente siamo noi a porcelo osservando l'opera, dunque l'opera non è propriamente un nodo, un problema da sciogliere, bensì *problematica*, nel senso di generatrice di questioni in cerca di soluzione.

Quando Tarkovskij ammette di non sentirsi di spiegare simbolicamente le immagini dei suoi film fa emergere proprio la necessità di Bergson di ammettere l'esistenza delle immagini come un fatto che non può essere spiegato mai abbastanza bene nell'esposizione filosofica, quanto più nel presentarsi

nell'immagine reale ai nostri occhi e sensi in generale.

In Bergson, come abbiamo visto, trova particolare spazio la questione dell'interiorità-esteriorità¹; egli ci mostra che in entrambe le suddette *disposizioni* alla realtà, ci si trova sempre a che fare con *immagini*, che restano univocamente la realtà di cui siamo partecipi. Nel cinema del cineasta russo Andrej Tarkovskij (Zavraž'e 1932 – Parigi 1986), grande e visionario regista², riscontriamo un approccio a questa tematica molto pregnante, se non altro nella misura in cui, attraverso un mezzo rappresentativo come il cinema, sviluppa un potenziale espressivo straordinario. Nelle figure di Bergson filosofo e Tarkovskij regista e scrittore riconosciamo un approccio alla materialità e allo spirito che da un lato accetta la 'naturale' divisione tra questi due mondi, dall'altro tenta continuamente il dialogo tra due momenti di stabilità, come realtà che esistono solo in funzione di una realtà che li unifica.

Il presentarsi della dinamica interno-esterno, che è un vero e proprio *azionarsi* della dualità materia-spirito, risulta allora una forma espressiva che nel cinema si può definire *concettualmente* grazie all'idea di inquadratura³, di presenza del film *in una realtà primaria* o della sua con-presenza, dall'esterno dell'inquadratura, in forma di *rappresentazione*, tanto più reale quanto più si è da esso assorbiti. Non possiamo concepire un'inquadratura, ossia la scelta di un quadro immaginale, come una scelta che non tocca in realtà il contenuto dell'inquadratura stessa, ossia il quadro. L'inquadratura è il risaltare della sua *differenza* con il mondo esterno. Il quadro è un momento in cui si crea una sorta di cesura virtuale tra ciò

¹ V. H. Bergson, *Materia e memoria*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011, p. 20.

² Cfr. I. Bergman, citato in T. Masoni e P. Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, Il castoro, Milano 1997, p. 118: «Il film quando non è un documentario è un sogno. È per questo che Tarkovskij è il più grande di tutti. Si sposta con sicurezza nello spazio dei sogni, non spiega nulla, e d'altronde, cosa potrebbe spiegare? È un visionario che è riuscito a mettere in scena le sue visioni grazie al medium più pesante, ma anche più duttile. Ho bussato tutta la vita alla porta di quei luoghi in cui lui si sposta con tanta sicurezza. Solo qualche rara volta sono riuscito a intrufolarmi».

³ «Si chiama *inquadratura* la *determinazione di un sistema chiuso, relativamente chiuso, che comprende tutto ciò che è presente nell'immagine*», in G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, p. 25.

che è la nostra percezione pura in forma di immagine della realtà esterna, e quella di un'interiorità coscienziale. Ora tuttavia, lungi dall'aver esaurito il discorso, si vuole ritornare sul concetto di immagine in generale, stabilendo un criterio perché possa prestarsi meglio, in particolare al discorso sul cinema.

Bergson ha sempre posto l'immagine come una presenza che si mette in relazione, e non un concetto definibile. L'immagine è esperienza immediata, diretta del mondo, la sua mentalizzazione, correlata continuamente alla memoria che nell'immagine stessa s'inserisce, si innesta. La valenza di questo termine nel linguaggio comune, corrisponde più marcatamente al senso della vista, ossia come «Forma esteriore degli oggetti corporei, in quanto viene percepita attraverso il senso della vista» appunto, o in altro significato a una «rappresentazione con mezzi tecnici o artistici della forma esteriore di cosa reale o fittizia»⁴.

Prendendo queste due definizioni consuete della parola "immagine", ci accorgiamo che si stabiliscono secondo il concetto dell'inquadratura ritrovabile in Deleuze⁵, ossia come quel sistema chiuso di uno spazio visivo, ossia appunto delimitato dalla *forma*. Come dice lo stesso Aristotele, vicino al primo significato la vista, tra i sensi è tra tutti il più alto, poiché essa «è desiderata di per sé e ci fa conoscere in misura maggiore», inoltre noi la preferiamo «non solo quando miriamo a uno scopo pratico, ma anche quando non intendiamo compiere alcuna azione», e il motivo di questo «sta nel fatto che questa sensazione [la vista] più di ogni altra, ci fa acquistare conoscenza e ci rivela una molteplicità di differenze»⁶. Il *modo* percettivo dell'osservazione è un movimento che ci può rendere partecipi come sospensione della presenza dell'azione ma, in altri casi, della

⁴ Istituto dell'Enciclopedia Italiana, *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti* (Treccani), Roma 1929, <http://www.treccani.it/>, voce *immagine*.

⁵ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, p. 25.

⁶ Aristotele, *Il libro primo della "Metafisica"* (a cura di E. Berti e C. Rossitto), Laterza, Milano 1993, p. 54.

predisposizione all'azione, garantendo la possibilità di scelta scaturita dalla suddetta osservazione.

Inoltre abbiamo accennato che nella Genesi, quando Dio crea l'uomo a sua immagine (e somiglianza)⁷, esempio citato talvolta anche da Tarkovskij⁸, origina anche una sorta di materializzazione e presentificazione secondo un principio analogico, nel rimando alla *mimesi* dell'etimo della stessa parola *immagine*⁹. Abbiamo quindi messo in relazione la sfera dell'immagine più generalmente con l'aspetto dell'esperienza estesa del mondo, allargando la stessa immagine innanzitutto dal senso della vista a tutti i tipi di esperienze mentali anche generate da aspetti della memoria che nello stesso Bergson si inseriscono, subentrano *continuamente* nella nostra esperienza attuale, arricchendola, e preparando la tessitura di quella che è l'azione sul mondo, sempre compresente alla nostra immagine di esso. Tuttavia l'immagine come forma pura nel senso greco, ossia nell'immagine visiva con il suo pregio di essere maggiormente portatrice di conoscenza e di discernimento del mondo esterno, in virtù proprio del senso della vista¹⁰, che da un lato resta un confinamento del termine ad una sfera percettiva particolare, ma dall'altro appunto anche un concentrarsi su una sfera percettiva la cui virtù di realizzare forme intellettuali è molto più potente ed efficace di altre sfere, come il tatto ad esempio. Ecco che in luce di queste considerazioni, porteremo ora i confini dell'immagine inquadrando un piano di mentalizzazione prettamente visiva e, correlatamente, uditiva. Questo è il presupposto che ci permetterà di parlare di cinema.

⁷ *La Sacra Bibbia*, versione riveduta da G. Luzzi, Genesi 1:26, <http://lasacrabibbiaelaconcordanza.lanuovavia.org/bibbiaonweb.html>

⁸ V. «[...] l'uomo è in grado di concepire ed esprimere la propria comprensione di Colui ci cui egli "è fatto ad immagine e somiglianza"» in A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1995, p. 40.

⁹ IMMAGINE: [...] *lat.* IMÀGINEM, quasi IMITÀGINEM [...], o meglio MIMÀGINEM, dalla stessa radice del gr. MIMOS *imitatore*, MIMÈOMAI, *imito* [...], in Ottorino Pianigiani, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, Polaris 1993, www.etimo.it.

¹⁰ Aristotele, *Il libro primo della "Metafisica"* (a cura di E. Berti e C. Rossitto), Laterza, Milano 1993, p. 54.

Precedentemente abbiamo citato il passaggio delle maddalene della *Recherche* di Proust, cercando di mettere in vista la presenza, oltre che delle 'immagini' scaturite dal testo, con la sua aura memoriale, anche il fatto che generalmente il testo letterario, e in particolare il romanzo sono dei grandi *ravvivatori* di mondi rappresentativi, che immaginalmente accostiamo alla realtà comunemente concepita come tale, normalmente e immaginalmente più vivida. Ecco che se per Bergson nell'immediatezza dell'immagine conosciamo la realtà, vi è generalmente un limite connesso a questa conoscenza, come ci rivela Pessina, riguardo allora alla conoscenza simbolica e per punti di vista, con particolare riferimento al linguaggio.¹¹ Ci viene fatto allora l'esempio del romanziere:

[...] quando un romanziere vuole delineare la personalità del suo protagonista, moltiplica le informazioni, i dati e le descrizioni, ma tutto ciò non gli permette di restituirne l'essenza: simboli e punti di vista ci pongono all'esterno della persona e ci consentono di esprimere solo ciò che essa ha in comune con altre persone, mentre l'essenza è proprio quell'interiorità che per definizione è incommensurabile con ogni altra, è ciò che risulta unico ed irripetibile.¹²

La presenza nel linguaggio di simboli ci porta alla mediazione del mondo immaginale, portando l'"immagine" da esso *detta* a essere appunto *mediata* da un apparato simbolico, otteniamo così un mancato e mediato riconoscimento, dove riconoscimento è ciò che Bergson chiama *simpatia*.¹³ La natura immediata dell'immagine esclude ogni contorcimento simbolico intorno alle cose stesse. In

¹¹ V. la pregnanza della serie «Percezione, intellesione, linguaggio [...]» in H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, BUR, Milano 2012, p. 260: si mostra qui la presenza di una coscienza per immagini, concetti, simboli stabili che guidano il processo conoscitivo.

¹² A. Pessina, *Introduzione a Bergson*, Editori Laterza, Roma-Bari 1994, p. 33.

¹³ «Noi qui chiamiamo intuizione la *simpatia* con cui ci si trasporta all'interno di un oggetto per coincidere con quanto ha di unico e, di conseguenza, di inesprimibile», H. Bergson, *Introduction à la métaphysique*, in *Œuvres*, PUF, Paris 1970, pp.1395-96.

questo senso, il tempo della vita dell'immagine è più pregno di attualità che quello del simbolo, che aggirandosi intorno ad aspetti esterni, non ha *prensione* sull'interiorità, ossia il luogo del tempo interiore, della libera durata.

Il legame che si instaura in questo inesprimibile con il tempo interiore, nella sua presenza irriducibile ci porta allora a mettere in luce uno scorcio deleuziano sul tempo, in cui viene espressa da capacità di renderci partecipi del flusso che in fondo è il cinema rispetto al romanzo, ad esempio:

Nel romanzo, sarà Proust a dire che il tempo non ci è interno, ma siamo noi a essere interni al tempo che si sdoppia, perde sé stesso e si ritrova in sé stesso, fa passare il presente e conservare il passato. Nel cinema [...] abitiamo il tempo, come ci muoviamo in esso, in questa forma che ci trascina, ci raccoglie e ci rilascia [...].¹⁴

Il modo in cui esperiamo il tempo del romanzo è un'esperienza che «[...] fa passare il presente e conservare il passato», mentre nel cinema, in quanto in esso «abitiamo il tempo, come ci muoviamo in esso, in questa forma che ci trascina, ci raccoglie e ci rilascia», fluiamo con esso in un'illusione *percettivamente* ben più vivida del romanzo. Ecco ripresentata in altra forma la mediazione simbolica del linguaggio, linguaggio che tende allora ad agire nell'immaginario non potendo dare esperienza diretta di ciò che l'immaginario significa, bensì avendo un linguaggio, e in quanto linguaggio letteralmente *significativo*, ad esempio come all'interno di un romanzo.

Tarkovskij in questo quadro dilemmatico s'inserisce in maniera molto chiara facendo la seguente considerazione:

¹⁴ G. Deleuze, *L'immagine Tempo*, Ubulibri, Milano 1989, p. 97.

[...] la letteratura *describe* il mondo per mezzo del linguaggio, mentre il cinema non ha linguaggio: esso ci mostra sé stesso senza intermediari.¹⁵

L'immagine artistica del cinema in un certo senso risolve nella sua immediatezza immaginale il rimando scaturito delle mediazioni simboliche della letteratura. Il cinema, in quanto produzione/realizzazione direttamente percepita, permette una rappresentazione molto più potente, proprio perché si mostra «senza intermediari».

Ci sembra ora interessante proporre un passaggio del testo *Scolpire il tempo*, in cui Tarkovskij ci riferisce dell'impatto del cinema nelle sue prime proiezioni di fine '800, quando la meraviglia degli spettatori, non ancora 'educati' alla finzione cinematografica, produceva delle reazioni spropositate in rapporto ai giorni nostri:

Ancor oggi non riesco a dimenticare quel film geniale, proiettato già nel secolo scorso e dal quale tutto è cominciato, che è *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Questa pellicola dei fratelli Lumière che tutti conoscono fu ripresa semplicemente perché erano stati inventati la macchina da presa, la pellicola e il proiettore. Essa dura soltanto mezzo minuto e rappresenta un tratto di marciapiede di una stazione illuminato dal sole, dei signori e delle signore che passeggiano su di esso e il treno che si avvicina avanzando dritto verso la macchina da presa dalla profondità dell'inquadratura. Man mano che il treno si avvicinava, nella sala di proiezione si scatenava il panico: gli spettatori balzavano in piedi dai loro posti e fuggivano. In quel momento secondo me nacque l'arte cinematografica. Non solo la tecnica cinematografica e non solo un nuovo procedimento di riproduzione del mondo, no. Nacque un nuovo principio estetico.

¹⁵ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1995, p. 58.

Questo principio consiste nel fatto che, per la prima volta nella storia dell'arte e per la prima volta nella storia della cultura, l'uomo trovò il mezzo *per registrare direttamente il tempo*. E, contemporaneamente, trovò la possibilità di riprodurre quante volte lo si desidera lo scorrere di questo tempo sullo schermo, di ripeterlo, di ritornare su di esso. L'uomo ricevette così nelle proprie mani la matrice del *tempo reale*. Una volta visto e impresso sulla pellicola il tempo da quel momento poté essere conservato a lungo (teoricamente in eterno) dentro scatole metalliche.¹⁶

È interessante pensare che per Tarkovskij l'arte cinematografica nasca proprio quando un mezzo rappresentativo 'illude' il *senso della realtà*, la coerenza del reale con sé stesso, in fin dei conti, coincidendo per un momento con la realtà stessa. La novità, o meglio l'originalità dell'opera d'arte diventa allora parallelamente connessa alla sua efficacia estetica. Lo spettatore crede che ciò che è rappresentato, proiettato sullo schermo sia realtà, nonostante in prima battuta sia chiaro del carattere della rappresentazione in atto. Naturalmente troviamo presente qui il carattere che rende potente il cinema, ossia il suo assorbire la nostra attenzione, o come dice Deleuze¹⁷, il suo trascinarci, raccoglierci, rilasciarci come in una silente chiamata a partecipare al suo darsi, il tutto in un tempo completamente *nuovo*, o attuale in fondo, tempo che non è solo frutto della freschezza del mezzo cinematografico, ma anche della sua essenza.

Il legame dell'arte cinematografica con la sfera memoriale è notevole, specie se pensiamo alla potente capacità del cinema di richiamare percetti visivi e uditivi vividi e impressivi nel fluire temporale:

"Resuscitare l'enorme edificio del ricordo": anche queste parole sono di Proust, e a me sembra che proprio il cinema sia chiamato a svolgere un suo

¹⁶ *Ivi*, p. 58-59.

¹⁷ V. precedente citazione dello stesso autore.

ruolo particolare in questo processo di resurrezione. Il cinema, cioè, assimila un materiale completamente nuovo – il tempo – e diviene una nuova musa nel senso pieno della parola.¹⁸

Il film per la sua immediatezza risulta essere più propriamente vitale di forme espressive come la letteratura. Se a margine, riferendoci a Bergson, concepiamo per un momento mondo della memoria da un lato e percezione dall'altro – astrattamente separati –, come nella dinamica attuale naturalmente non è, potremmo pensare che la memoria sia depositaria della stabilità soggettiva, ossia dei limiti categoriali che poniamo sulla realtà. In questo senso il linguaggio come espressione simbolica diventa una *mediazione ulteriore* al divenire dello scenario percettivo che abbiamo di fronte. In altre parole il linguaggio è un passaggio espressivamente e sostanzialmente non necessario all'arte cinematografica, dove si rap-presentano¹⁹ percetti visivi e uditivi, con la vividezza e immediatezza che i percetti hanno.

Andando oltre la qualità intrinseca di un certo mezzo espressivo (il cinema) è interessante considerare più specificatamente il *modo* in cui Tarkovskij concepisce il mondo interno alla rappresentazione filmografica stessa, ossia non il processo del cinema, né la sua dinamica teorica, ma il suo contenuto artistico.

Tarkovskij ritiene essere fondamentale per la riuscita del film, come ci riferiva a modo suo Pessina intorno alla visione bergsoniana del romanzo, l'unicità e irripetibilità che rende *vitale* un personaggio o una figura, in conformità con la meraviglia suscitata dal presentarsi di un fenomeno sul piano reale. Ecco che in Tarkovskij non è il realismo di una figura a portarla in vita in noi, secondo una

¹⁸ *Ivi*, p. 56.

¹⁹ V. rappresentare = *b. lat.* *RE-AD-PRÆSENTARE dal *class. lat.* REPRÆSENTARE composto della part. RE, che vale *di nuovo* e PRÆSENS – *accusat.* PRÆSÈNTEM – *presente* (v. q. .voce), interposta la partic. AD a [...] in O. Pianigiani, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, Polaris 1993 in www.etimo.it.

pontificazione semplicemente analogica, ma anche secondo la presenza dell'unicità e un'inimitabilità:

Una figura inventata sarà verosimile se lascia percepire quei legami che da una parte la fanno somigliare alla vita e dall'altra – cosa che sembrerebbe contraddittoria – la rendono unica ed inimitabile, come unica e inimitabile è ogni osservazione.²⁰

Tarkovskij ci riferisce la necessità di allontanarsi dall'intellettualismo (e dal cinema di montaggio)²¹ nonché dalla finizione manifesta di quelle figure/immagini che diventano rappresentazione senza vita, e di andare alla ricerca di quel "essenza" della realtà²² nelle forme espressive del cinema:

[...] non bisogna dimenticare che l'immagine artistica non deve suscitare alcuna associazione di idee, bensì deve soltanto richiamare alla memoria la verità.²³

Non bisogna distaccarsi dalla realtà, dalla verità delle cose, sospendendo la coscienza che l'oggetto dell'osservazione, ciò che ci si presenta davanti è unico e irripetibile, e che di riflesso l'immagine artistica deve richiamare alla memoria.

Riguardo alla necessità d'immediatezza dell'immagine in campo artistico e all'uso dei simboli in un'intervista del 1984 il regista russo ci dice coerentemente:

²⁰ *Sulla figura cinematografica*, F. Borin (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, «Circuito Cinema», quaderno 30, giugno 1987, pp. 17.

²¹ V. A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1995, p. 111: «Io respingo il cosiddetto "cinema di montaggio" e i suoi principi perché essi non permettono al film di prolungarsi oltre i confini dello schermo, ossia non permettono allo spettatore di innestare la propria esperienza personale su ciò che appare di fronte a lui nel film».

²² Formula pleonastica per rimandare a ciò che potrebbe 'rendere la realtà ciò che è', sempre attraverso la rappresentazione.

²³ *Ivi*, p. 105.

[...] non ci sono simboli nei miei film. Ci sono immagini, che vanno intese letteralmente, non in senso figurato. Qual è la differenza? Che il simbolo può essere decifrato, un'immagine no, perché porta sempre in sé un riflesso del mondo, infinito, e non ha un significato definito. Alla fin fine, un'immagine racchiude un immenso numero di interpretazioni.²⁴

Il limite che teoreticamente potremmo porre con il concetto di *inquadratura* e col fatto che il film è una rappresentazione ben delimitata all'interno di una *realtà primaria*, è proprio ciò che nella pratica artistica Tarkovskij tenta di risolvere, cercando una sorta di *meraviglia immaginale*, l'immagine che porta con sé il mondo, l'immagine come:

[...] qualcosa di indivisibile e di inafferrabile, che dipende dalla nostra coscienza e dal mondo reale che essa si sforza di incarnare. Se il mondo è enigmatico, anche l'immagine è enigmatica. L'immagine è una sorta di equazione che indica il rapporto esistente tra la verità e la nostra coscienza limitata dallo spazio euclideo. Nonostante che noi non siamo in grado di percepire l'universo nella sua totalità, l'immagine è in grado di esprimere tale totalità.²⁵

In altre parole egli cerca quell'immagine che non sia questo o quel significato espresso dal regista, bensì:

[...] un mondo intero che si riflette in una goccia d'acqua, in una goccia d'acqua soltanto!²⁶

²⁴ A. Tarkovskij nella conferenza stampa del 10 luglio 1984 a Milano, in R. Copello per il quotidiano *l'Avvenire* del 28 dicembre 2011, <http://www.avvenire.it/Cultura/Pagine/TarkovskijDonChisciotte.aspx>.

²⁵ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1995, p. 97.

²⁶ *Ivi*, p. 104.

L'idea che l'immagine porti sempre in sé «un riflesso del mondo, infinito» racchiudendo «un immenso numero di interpretazioni»²⁷ porta ad una concezione dell'opera cinematografica come quella prosecuzione dell'immagine mondana, *fattuale*, nel cinema e viceversa, tentando di trasvalutare il processo rappresentativo del cinema stesso, ben oltre un ridondante realismo, ma cercando di lasciare trovare la realtà, in ogni particolare. Questo può avvenire soltanto nella coscienza che ci si muove nel tempo e che è nel tempo che si danno i fatti, nella rilevanza e nella libertà che ognuno di essi possa esprimere il suo fluire:

[...] in quale forma il cinema registra il tempo? Definirei questa forma *fattuale*. Il fatto può essere costituito sia da un avvenimento, sia da un movimento umano, sia da un qualunque oggetto reale e inoltre questo oggetto può presentarsi immobile e immutabile (in quanto questa immobilità esiste nel fluire reale del tempo).
È proprio qui che, secondo me, va ricercata l'essenza della specificità dell'arte cinematografica.²⁸

Un'altra questione molto importante nella poetica del cinema tarkovskiano consiste nel ritmo, ossia nel modo con cui lo scorrere del tempo trova espressione all'interno dell'inquadratura. Esso è indicativo di come la durata viene sottoposta a tensione o distensione rispetto all'espressione immaginale del film. Per Tarkovskij la presenza del ritmo è importantissima:

²⁷ V. A. Tarkovskij nella conferenza stampa del 10 luglio 1984 a Milano, in R. Copello per il quotidiano *l'Avvenire* del 28 dicembre 2011, <http://www.avvenire.it/Cultura/Pagine/TarkovskijDonChisciotte.aspx>.

²⁸ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1995, p. 59.

La dominante assoluta dell'immagine cinematografica è costituita dal ritmo che esprime lo scorrere del tempo all'interno dell'inquadratura.²⁹

E prosegue:

[...] il ritmo del film viene determinato non dalla lunghezza dei brani montati, bensì dal grado di tensione del tempo che scorre all'interno di essi. [...] il tempo nel film scorre non grazie alle saldature [del montaggio] bensì *nonostante* queste.³⁰

Il ritmo del film ha un carattere che dipende certo dall'inquadratura, che lo determina estensivamente, tuttavia anche dal lavoro di montaggio, che silente, come le tecniche compositive di un musicista, permette al ritmo di esprimersi nella sua verticalità. È necessario che, affinché un film sia autentico e non, come dicevamo, semplice *documentario*, ossia letteralmente registrazione di fatti audiovisivi, porti con sé il movimento e le mutazioni della vita. Si riscontra infatti che:

Il film nasce dall'osservazione diretta della vita – ecco a mio parere la vera via per giungere alla poesia cinematografica. Infatti, nella sua essenza, l'immagine cinematografica è l'osservazione di un fatto che si svolge nel tempo.³¹

È necessario allora riportare nel film il mondo della vita, alla dinamica esistenziale, all'esistenza come tale.

In questa direzione il movimento e la mutazione della vita presenti nel film permettono al tempo di espandersi «oltre i confini dell'inquadratura», come ci dice il regista russo:

²⁹ *Ivi*, p. 107.

³⁰ *Ivi*, p. 110.

³¹ *Ivi*, p. 63.

Come la vita, muovendosi e mutando incessantemente, dà a ciascuno la possibilità di interpretare e di sentire a modo suo ogni singolo istante, analogamente un film autentico contenente un'esatta registrazione del tempo sulla pellicola, espandendosi oltre i confini dell'inquadratura vive nel tempo se anche il tempo vive in lui: lo specifico del cinema è racchiuso nelle caratteristiche di questo processo di interazione.³²

Secondo Tarkovskij, ciò che caratterizza il cinema, ciò che lo distingue da altre forme espressive è che attraverso un'espressione temporalmente situata delle immagini rappresentate, stabilisce un ponte con la vita, appunto «oltre i confini dell'inquadratura», con noi qui presenti, ma oltre che *qui* anche *presenti* nell'ulteriorità del film stesso, rispetto alla cosiddetta *realtà primaria*, che allora risulta in continuo inserimento con la rappresentazione filmica e viceversa, soprattutto.

È necessario che allo spettatore sia permesso di «innestare la propria esperienza personale su ciò che appare di fronte a lui nel film».³³ In questo senso, nella figura del regista si presenta il vero artefice della *realtà cinematografica*, realtà nel senso che essa richiama alla presenza *qui e nel* film, in una forma di contatto temporaneo. In questo senso ancora emerge l'importanza del ritmo:

Lo spettatore, o prende il tuo ritmo (entra nel tuo mondo) – e allora diventa tuo sostenitore, oppure non lo prende – e in tal caso il contatto non si stabilisce.³⁴

In una metafora, non è possibile immaginare di cavalcare le rapide fluviali del film

³² *Ivi*, p. 111.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 112.

senza un'imbarcazione adatta a quella perturbazione del ritmo interna al film stesso. E fondamentale allora che si crei un'armonia dinamica tra il tempo del film – e del regista quindi – e quello dello spettatore, così da permettere il fluire. Si tratta dell'instaurarsi di una particolare sinergia che mette in vibrazione come per *sim-patia* lo spettatore, nell'impressione suscitata. Ma cos'è che attrae lo spettatore educato al cinema e, diciamo, alla sua *finzione memoriale*, ossia al fatto che il film ripropone delle proiezioni di eventi percettivamente già accaduti, e quindi 'memorizzati' nella pellicola, e poi successivamente riproposti? La spiegazione data da Tarkovskij è la seguente:

[...] l'impulso normale della persona che va al cinema consiste nel fatto che egli si reca lì alla ricerca del tempo – o di quello perduto, o di quello che finora non ha ritrovato. L'uomo ci va alla ricerca di un'esperienza vitale del tempo, perché il cinema come nessun'altra forma d'arte, amplia, arricchisce e concentra l'esperienza fattuale dell'uomo ma, ciò facendo, esso non solo l'arricchisce, bensì *l'allunga* considerevolmente, per così dire.³⁵

Ecco che l'attrazione di fondo, e ciò che allo stesso tempo fa fluire lo spettatore nel film, è proprio una necessità di ritrovare in qualche modo il tempo, nel modo in cui c'è un rivolgimento, una ricerca. L'esperienza del tempo cinematografico è così pervicace nella sua vitalità che può soddisfare per la stessa forma con cui si pone questa necessità quasi meditativa dello spettatore nel suo rivolgersi al film. Se la ricerca del tempo per Proust si ravviva soprattutto a partire da dati percettivi e non dalla 'memoria intelligente' che decide cosa ricordare, diciamo, allora l'idea tarkovskiana di cinema ben si presenta come un *formare*, ossia un *dare* forma alle percezioni che giungono allo spettatore, o meglio uno *scolpire*

³⁵ *Ivi*, p. 60.

oltre che *il tempo* del film anche e magnificamente *nel tempo*³⁶ di cui poi lo spettatore sarà partecipe.

Trattavamo più addietro di un'idea più concreta rispetto al rapporto interno esterno delle immagini nominato da Bergson, infatti egli si pone affermando che «Ogni immagine è interna a certe immagini ed esterna ad altre», stabilendo quindi «poiché l'interiorità o esteriorità sono soltanto dei rapporti tra immagini».³⁷ In questo senso mostravamo che comunemente ciò che accade quando apriamo un libro è che il *libro concreto* viene, con l'incominciare della lettura, ad assumere una dimensione differente, nel senso che mi immergo piuttosto naturalmente e verosimilmente nella dimensione del *contenuto* del libro, partecipando non più al libro che mi sta in mano, ma a quello che sta nelle mie immagini interne di esso mediate dall'apparato simbolico dello scrittore. Ecco allora che il libro, nel suo utilizzo assume generalmente due immagini, quella esterna e concreta del libro materialmente inteso e quella del libro in quanto custode di una profondità che è attivata dalla mia coscienza e che la stessa coscienza nutre dell'immagine stessa. Con il concetto di libro abbiamo scelto un esempio particolarmente significativo, tuttavia, come avviene nello stesso Proust della *Recherche*, ad esempio nel celebre passaggio sulle maddalene citato in questa sede nel capitolo terzo³⁸, talvolta gli stessi gesti del quotidiano, le stesse sensazioni percepite, aprono degli scenari memoriali sulla nostra visione del mondo. Tuttavia a differenza del momento della lettura di un libro in cui sono in azione *l'immaginario dello scrittore*, e in parallelo il *mio immaginario*, nell'esperienza come può essere quella di un'azione legata a un forma espressiva

³⁶ V. F. Borin, *Andrej Tarkovskij teorico del cinema*, in *Andrej Tarkovskij e la musica*, Lim, Udine 2010: «Ora, la traduzione italiana di *Sculpting in Time* sollecita l'attenzione su quell' *'il'* rispetto a *'in'* ('nel', 'col') che fonde insieme l'azione del modellare togliendo via e la dimensione tempo di cui è pervaso il cinema tarkovskiano e, si perdoni il necessario gioco di parole, di *riflesso*, le sue *riflessioni sul cinema* come recita il sottotitolo del lavoro».

³⁷ Henri Bergson, *Materia e memoria*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011, p. 20.

³⁸ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 48-52.

simbolica, si presenta la dinamica di due coscienze, per così dire, mentre nella presenza diretta, immediata di un'immagine, è *una coscienza sola* che rinnova l'azione di un mondo percettivo con l'inserimento memoriale da Bergson mirabilmente descritto, senza, formalmente, un contributo simbolico precondizionato dato dal linguaggio scritto. In moltissimi luoghi letterari, viene creata una, seppur sottilissima, macchina della finzione che sviluppa un tale riconoscimento nelle immagini che si formano internamente al lettore, così da renderlo una sorta di osservatore *tanto più presente* ai fatti narrati, *tanto più incosciente* della finzione letteraria in atto. In altre parole, quando sto leggendo non posso certo guardare altrove, e tanto più sono immerso nella lettura tanto più annullo le progettualità anche 'a breve termine' su altre azioni. Quest'idea, di per sé piuttosto semplice, se messa in relazione con l'idea di immagini interne/esterne, permette in prima battuta il discernimento tra ciò che è *realtà primaria* e ciò che ci si presenta come *rappresentazione* a essa adiacente, assumendo una portata ben più grande.

Come è possibile in breve concepire il fatto che ci debba essere un mondo dello spirito e un mondo della materia senza che vi sia presente una relazione tra i due? Per Bergson il ponte è composto dalle immagini (o figure) stabili del corpo e della memoria che nella serie rappresentativa *materia-corpo-memoria-spirito*, emergono come quella presenza mediatrice necessaria al manifestarsi delle immagini (ossia il corpo) e quella presenza che continuamente mette in reciproca comunicazione passato e presente (memoria), mantenendo così viva l' 'azione-reazione' del corpo con lo spirito e del corpo con la materia. Il corpo resta il centro della questione:

Tutto ciò accade come se, in questo insieme di immagini che chiamo universo, niente potesse prodursi di realmente nuovo se non certe immagini particolari,

*il cui tipo mi è fornito dal mio corpo.*³⁹

Se consideriamo invece la memoria, essa diventa con la percezione pura una generatrice di movimento del tempo coscienziale, della durata:

La memoria, praticamente inseparabile dalla percezione, inserisce il passato nel presente, contrae così in un'unica intuizione i molteplici momenti della durata, e quindi, per sua molteplice operazione, è la causa per cui di fatto percepiamo la materia in noi, mentre di diritto la percepiamo in sé.⁴⁰

Se allora nei due estremi *materia-spirito* inseriamo corpo e memoria, otterremo piuttosto realisticamente la serie *materia-corpo-memoria-spirito*, ossia rispettivamente: il substrato materiale; l'immagine ponte tra spirito e materia, nella percezione e nell'azione; la generatrice di immagini-configurazioni di momenti precedenti della materia e dello spirito; lo spirito, ossia il testimone e protagonista di tutto ciò. Ecco che mostrando per un momento questa serialità otteniamo che si stabiliscono nel corpo e nella memoria due presenze che tanto più sono stabili, tanto più stabilizzano lo spirito e quindi il suo rapporto con la materia. Nei film di Tarkovskij, in maniera molto pervasiva troviamo messo in discussione questo rapporto, a partire dall'uso delle analessi, che nell'uso classico interrompono momentaneamente il presente mettendo in relazione il mondo della memoria con l'attualità stessa, ma soprattutto attraverso la presenza di sovrapposizioni più o meno forti della sfera dell'interiorità, della memoria, del desiderio con quella dell'esteriorità, ossia del corpo nel suo legame con la materia. Come dicevamo in conclusione del terzo capitolo, Bergson pone una certa attenzione su un particolare aspetto

³⁹ Henri Bergson, *Materia e memoria*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011, p.14

⁴⁰ *Ivi*, p. 58.

relazionale tra le immagini. Esistono immagini esterne e immagini interne, non in senso assoluto, perché se portiamo in noi l'immagine più vasta del mondo esterno, quella dell'universo, e l'immagine profonda del mio soggetto, rischio di inserire i due estremi in una questione di difficile se non impossibile chiarimento:

Domandarsi se l'universo esista soltanto nel nostro pensiero o al di fuori di esso significa dunque enunciare il problema in termini insolubili, sempre che siano intellegibili.⁴¹

Non posso concepire insieme di immagini accorpate e pensare di creare categorie generali nel raffrontare interno-esterno, tuttavia su 'piccole scale' risulta essere produttivo, ad esempio nel procedimento immediato che ci fa essere dentro e fuori da un film quando ne sono partecipe o piuttosto quando il film è finito. Tuttavia siamo un luogo in cui la formazione di interiorità e esteriorità coscienziali, proprio in quanto si tratta di coscienza, ossia di anima, si presentano immagini che vanno a relativizzarsi o assolutizzarsi a seconda della coscienza, chiamata a liberare la sua forma.

Interessante è a questo punto la concezione di Platone⁴² dell'anima, ossia quando fa notare che *psyché* deriva da *physéche* che significa: ciò che sostiene e muove la natura.⁴³ Qui si ha l'apice della dinamica sopra descritta, in una forma che mostra la coscienza che pensare il mondo significa realizzarlo, o meglio *animarlo* in noi. Tarkovskij dà molta importanza ai momenti psicologici nei suoi film, ritenendo infatti che «Ora nel cinema non v'è nulla di più trascurato e superficiale della psicologia».⁴⁴ In questo senso, e anche in riferimento a Platone riteniamo di

⁴¹ Henri Bergson, *Materia e memoria*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011, p. 20.

⁴² Platone, *Cratilo*, 400 b.

⁴³ Cfr. U. Galimberti, *Psiche e techne*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 31.

⁴⁴ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1995, p. 71.

spostarci, sempre seguendo l'approccio paradigmatico interno-esterno, in direzione del contenuto dei film di Tarkovskij, così da tentare avvicinarci alla sostanza vivente dei suoi film.

D'altronde è lo stesso Tarkovskij a sottoscrivere la necessità di stabilire un equilibrio tra le due sfere. In un'intervista fatta da Donatella Baglivo il regista russo afferma, che:

Il problema sta nel trovare un equilibrio tra queste due linee di sviluppo, quella interna - spirituale - e quella esterna - materiale. Ed è questo il contenuto di *Stalker*, come del resto anche di *Solaris*, forse è il contenuto di tutti i miei film: il tentativo di equilibrare le esigenze spirituali con quelle materiali.⁴⁵

E i film che analizzeremo ora sono proprio *Solaris* e *Stalker*, in cui emergerà la problematica appunto della relazione tra queste due «linee di sviluppo, quella interna - spirituale - e quella esterna - materiale» e in questa direzione proveremo a dare spazio ad alcune riflessioni che sembrano avvicinarci alla libertà a cui accenna Bergson quando parla della durata e alla sua portata emancipatrice dal misconoscimento di noi stessi.

⁴⁵ D. Baglivo, *Un poeta nel cinema (Poet in the cinema)*, 1983.

6 – RELAZIONI TRA MONDI IN *SOLARIS* E *STALKER*

Non si può materializzare l'infinito, si può soltanto creare l'illusione di esso, la sua *immagine*.

A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1995, p. 39.

Il problema sta nel trovare un equilibrio tra queste due linee di sviluppo, quella interna – spirituale - e quella esterna - materiale.

A. Tarkovskij in *Un poeta al cinema* di Donatella Baglivo.

Come mostra Borin l'idea di realtà cinematografica in Tarkovskij si gioca in maniera decisa come realtà posta oltre il momento rappresentativo del film, pur mantenendo magistralmente una linea di divisione che permette di discernere e individuare un'esistenza indipendentemente armonica del film stesso, internamente alla sua rappresentazione:

C'è, fin dagli esordi, in Tarkovskij una chiara visione – ma anche già una intensa *di-visione* – dell'idea di realtà e di realtà cinematografica a proposito della quale il regista appare più che convinto, al punto da non esitare a poggiarvi molte delle considerazioni future. E soprattutto è davvero persuaso che la realtà che metterà in immagini sarà davvero un prodotto non mediato del mondo reale, mentre invece la dimensione onirico-

simbolica ne trasformerà poeticamente, e in profondità, i canoni realistici basilari.¹

Posso rendermi conto che la produzione di un film metta in gioco un tentativo di inserire un elemento *contrastivo* rispetto a una realtà primaria, che è la proiezione del film stesso nel suo quadro rappresentativo, tuttavia questo non mette in discussione la qualità espressiva e la capacità di chiamarmi a sé della stessa proiezione a cui sto assistendo. Se partecipo alla proiezione di un film senza mordente, in cui non c'è un richiamo all'avvenimento rappresentativo che inizialmente era presente nella testa del regista, allora potrei mettere in discussione la finzione di cui sono testimone, non prestando attenzione. Dal momento invece che un film diventa *realtà* messa «in immagini», compare allora un'onniscienza della 'volontà' artistica del regista, che mette in comunicazione il mondo del rappresentato filmico con la realtà di qua dalla schermo. In altre parole il film così inteso fa presa su di noi. Uno dei modi con cui Tarkovskij riesce a creare questa specie di effetto realistico, è quello di inserire lo stesso processo di cui parliamo ora nella dinamica interna al film stesso, ossia nel creare un'analogia tra realtà e pensiero anche negli accadimenti del film. In altre parole è quello che egli crea ad esempio in *Solaris* (1972):

[...] *Solaris* parlava di persone sperdutesi nel cosmo e costrette, volenti o nolenti, a salire un altro gradino della scala della conoscenza. Quest'ansia senza fine di conoscere, data all'uomo, per così dire, dall'esterno, è a suo modo suo molto drammatica, perché è accompagnata da un'eterna inquietudine, da privazioni, da dolore e da delusioni: la verità ultima, infatti è irraggiungibile [...] Le delusioni perseguitavano i protagonisti di *Solaris*, e lo sbocco che noi proponevamo loro era abbastanza illusorio. Esso

¹ F. Borin, *Andrej Tarkovskij teorico del cinema*, in *Andrej Tarkovskij e la musica*, Lim, Udine 2010, p. 56

consisteva nel sogno, nella possibilità di prendere coscienza delle radici che legano l'uomo per l'eternità alla Terra che l'ha generato. Ma anche tali legami erano per loro in sostanza ormai irreali.²

In prima battuta, considerando le questioni emerse nel capitolo precedente, non possiamo ignorare che ci troviamo in presenza in *Solaris* di due sfere. La prima è una sfera cosmica e umana nel senso meramente *fisico*, ossia del mondo come presenza materiale e della susseguente conoscenza abituale, in cui compaiono dei veri e propri *luoghi comuni* della conoscenza, ossia il fatto che sia possibile andare nello spazio in una stazione spaziale sopra l'oceano di *Solaris*, il fatto che vi sia una sicurezza rispetto alla stabilità della materia, che rimane confinata alle leggi della fisica. La seconda sfera compare invece in prossimità delle incertezze meno considerate e più radicate nella scienza. Ossia il fatto che un astronauta (Henri Berton) che dichiara di aver percepito delle entità che un apparecchio di ripresa non ha apparentemente registrato. Tarkovskij ci conduce lentamente da questo quadro di dubbio rispetto ai fenomeni di *Solaris*, fino a quando Kris Kelvin, il protagonista psicologo, non sperimenta in prima persona gli strani accadimenti. Non si può allora più che accettare che in prossimità di *Solaris*, si materializzano i pensieri più reconditi degli umani che lì si trovano. La cosa curiosa è che si tratta di *materializzazioni* di figure qualunque ma di quelle immagini che si ritrovano nella coscienza del loro 'creatore'. In fondo si tratta di una realizzazione di una figura che proviene dal passato, in quanto ricordo, ma che si incarna nella realtà percettiva, creando la novità nel suo senso più *meraviglioso*, ossia la *realizzazione* di un proprio pensiero. La presenza di questo scenario 'psico-fisico', nel senso dell'interazione tra la psiche e la fisica, si va a creare un parallelismo interessante tra la

² A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1995, p. 177.

profondità del cosmo e la profondità della psiche umana. Non solo nel film ci si trova a notevole distanza dalla culla della vita umana, il pianeta di partenza, quindi nelle profondità del cosmo, ma, a questo aspetto cosmico si correla un aspetto esistenziale, un aspetto profondamente psicologico. Gli uomini nei pressi di Solaris sono combattuti tra il desiderio di conoscere cosa sta accadendo *oggettivamente* su quel pianeta e il desiderio di vedere realizzato le proprie volontà più recondite.

In questo senso volgiamo pensare alla risposta di Tarkovskij alla domanda se *Solaris* per lui è un film di fantascienza:

Solaris, secondo me, è il meno riuscito dei miei film, non lo amo e me lo ricordo poco. A differenza di Lem, autore del libro, non mi interessava tanto lo scontro col problema della conoscenza, lo scontro dell'intelletto dell'uomo sulla via della conoscenza, quanto il problema umano, psicologico, interiore. Era possibile per un uomo vivere in condizioni disumane e rimanere un uomo?³

Non è rilevante se il film in questione sia riferibile a un genere come la fantascienza, quanto più la ricerca in sé del confine, o meglio la domanda se esista un confine tra la conoscenza del mondo e la conoscenza di sé stessi. Si è portati a concepire, in virtù del parallelismo tra universo e psiche, che in fondo, di fronte alla certezza della scienza (rappresentata dalla commissione scientifica del *report* fatto da Berton, nonché dallo spirito di tutto il progetto spaziale di *Solaris*), è alla sua estensione del campo di indagine ad una categoria estensiva, ossia generalmente l'universo come luogo. Ma la domanda che il protagonista Kelvin si pone, già nel mezzo della materializzazione di un suo fatto coscienziale, ossia la figura principale

³ Donatella Baglivo, *Un poeta nel cinema (Poet in the cinema)*, 1983.

della reincarnazione di sua moglie, che in fondo, dilemmaticamente viene assimilata sempre più non come reincarnazione ma tragicamente come presentificazione della moglie, è la seguente:

ma perché andiamo a frugare l'universo quando non sappiamo niente di noi stessi.⁴

Non è significativo considerare come conoscenza una conoscenza di un esterno, di un dato materiale come tale, se con 'come tale' intendiamo come dato materiale, ma *isolatamente*. S'intende qui che l'esistenza materiale in quanto accortamente presente ad una coscienza non assume la qualità di esistente se non in relazione ad una coscienza, per mezzo dell'immagine che è. Dichiarare che qualcosa esiste senza un'esistenza coscienziale è dichiarare l'assoluta irrilevanza della relazione vitale e produttiva materia-coscienza. La rilevanza filosofica della questione tarkovskiana in *Solaris* non sta allora solo nelle perturbanti materializzazioni di pensieri o ricordi, ossia nella loro meravigliosa realizzazione, quanto più nel fatto che c'è una necessità di stabilire una conoscenza del cosmo tutto, come luogo esterno e come luogo interno, in altre parole, di ritrovare una forma che non sia solo realizzativa in senso stretto del mondo materiale, ma anche della qualità psicologica profonda dell'uomo. Nella materializzazione di queste figure inizialmente solo nella mente degli astronauti compaiono non solo delle semplici figure denotative, delle neutralità esistenziali, bensì dei momenti in cui i personaggi conoscono loro stessi, a fondo, nella situazione creata dal regista, nel bene e nel male che rappresentano.

In riferimento alla salita di un altro gradino nella scala della conoscenza, ossia la scoperta di *Solaris*, Tarkovskij, ci riferisce invece cosa ne pensa della scienza e

⁴ Kris Kelvin in *Solaris*.

della conoscenza artistica:

E se la conoscenza fredda, positivista e scientifica della realtà rappresenta una sorta di ascensione per infiniti gradini, la conoscenza artistica fa pensare a un sistema infinito di sfere chiuse e internamente compiute. Esse possono completarsi reciprocamente, oppure contraddirsi, ma in nessun caso esse si sostituiscono l'una all'altra, al contrario esse si arricchiscono vicendevolmente e, accumulandosi, formano una speciale sfera generalissima che si dilata fino a confondersi con l'infinito. Queste scoperte poetiche, che *hanno un valore in sé* e sono eterne, sono una testimonianza del fatto che l'uomo è in grado di concepire ed esprimere la propria comprensione di Colui cui egli "è fatto ad immagine e somiglianza".⁵

La presenza portante di tutto il film non diventa, come abbiamo detto, l'esplorazione di un mondo tra gli altri, ma del mondo, inteso, crediamo, come si diceva in apertura di capitolo, ossia la persuasione del regista russo che sia per lui possibile riportare un'immagine della realtà, proponendo un valore molto intenso della realtà dell'*immagine*, che assume sia nella poetica tarkovskiana che nella sua produzione artistica, nel suo darsi allo spettatore un tentativo di continuità tra mondo immaginale e realtà primaria da un lato, e tra mondo interiore e mondo esteriore dall'altro. Senza supponenza, Tarkovskij si impiega per la riuscita del porsi di una questione esistenziale di fondo, questione che trova forma in maniera discriminante fin da *Solaris*.

* * *

Anche nel film *Stalker* (1979) troviamo presente, in maniera altrettanto peculiare, una relazione tra mondi, ossia tra il mondo alieno della Zona, luogo in

⁵ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1995, p. 40.

cui si manifestano fenomeni soprannaturali, *in primis* la realizzazione del proprio desiderio più profondo, e il mondo umano, mondo familiare, o se vogliamo rispettivamente nella forma di mondo esterno della materialità, del presentarsi di insidie, e mondo interno, della sicurezza del sé, in cui si può decidere di sé in apparente libertà. La dinamica in atto nel film vede un esploratore affermato della Zona (lo Stalker) che accompagna due uomini, uno scrittore e uno scienziato, appunto nella Zona, volendo arrivare nella stanza dove il loro desiderio più recondito sarà realizzato. Ecco che le peripezie che portano i tre personaggi ad avvicinarsi labirinticamente alla stanza dei desideri risulta di una serietà, da un lato, e di una innocenza fanciullesca disarmante, dall'altro. I due pionieri della zona, guidati da Stalker attraversano questo luogo metamorfico, dove la terra muta, le vie percorse sembrano intrecciarsi come in un'illusione sensoriale continua, in cui l'esperienza di Stalker stesso, sembra essere l'unica rassicurazione, oltre alle sicurezze esistenziali dello scrittore e dello scienziato, che assumono il ruolo di rappresentante della volontà creativa dell'arte, il primo, e della pragmaticità dell'uomo di scienza, il secondo. Questi due figure, quasi allegoriche, presentano due scopi nettamente diversi rispetto alla presenza del desiderio profondo che la stanza dovrebbe esaudire. Se lo scrittore risulta mettere in discussione dal profondo la sua figura di artista della penna, sviluppando una maturazione sostanziale, lo scienziato rinuncia alla sua volontà di distruggere la stanza con un ordigno esplosivo, mettendo da parte la sua egoica volontà di decidere con un suo gesto per tutti gli uomini. Ecco qui il monologo dello scrittore:

Ma che razza di scrittore sono io se addirittura odio scrivere. Se per me è un tormento, una fatica, un'incombenza dolorosa, vergognosa [...] Un tempo pensavo che qualcuno sarebbe divenuto migliore grazie ai miei libri, ma se non servo a nessuno! Creperò, e dopo due giorni mi avranno dimenticato e

cominceranno a divorare qualcun altro. Io pensavo di cambiarli, invece sono stati loro a cambiare me, mi hanno cambiato a loro immagine e somiglianza. Prima il futuro era soltanto il proseguimento del presente, e tutti i cambiamenti erano molto lontani, aldilà dell'orizzonte, adesso il futuro si è fuso col presente.⁶

Ma che cosa significa la Zona, questo luogo eterodosso e metamorfico tra i fenomeni della psiche e quelli del mondo esterno? Ecco allora la risposta di de Vaecque:

C'è una sola risposta possibile: la Zona non esiste. È stato lo Stalker ad inventarsi la sua Zona. È stato lui a crearla, in maniera da potervi guidare delle persone assai infelici e a costringerle a sperare. Anche la stanza dei desideri è una creazione di Stalker, un'ennesima provocazione nei confronti del mondo materiale. Questa provocazione nella mente di Stalker, corrisponde ad un atto di fede.⁷

La solidità dell'azione persuasiva di Stalker lo porta quasi, oltre che a persuadere i due compagni di viaggio intorno alla spedizione, a farlo anche con noi, facendoci credere che la realtà in gioco sia stata veramente alterata a tal punto da mettere a serio rischio l'incolumità dei personaggi. Se per un momento mettiamo Stalker, lo scrittore e lo scienziato nei panni di tre bambini, che giocano a esplorare un luogo vietato, una zona vietata, ci accorgiamo che lo stato emozionale provocato da questa piccola astrazione corrisponde al clima di fascino per il pericolo e il riconoscimento da parte degli altri, alla scoperta dei propri limiti e nella realizzazione dei propri

⁶ Lo scrittore in *Stalker* (1979).

⁷ A. de Vaecque, *Andrej Tarkovskij*, Cahiers du Cinéma 1989, p. 110 in S. Žižek, *Tarkovskij: la cosa dallo spazio profondo*, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 39.

desideri nascosti, è ben formato. Non vogliamo allargare ulteriormente la linea interpretativa, ma va detto che quando è la psiche a creare e *animare* la realtà intorno⁸ allora è la nostra aspettativa, la nostra volontà, il nostro desiderio profondo a plasmarne la forma.

⁸ Cfr. *Solaris*.

7 – NOSTALGHIA E SACRIFICIO: POSSIBILI CONCLUSIONI

Bisogna riempire gli orecchi e gli occhi di tutti noi di cose che siano all'inizio di un grande sogno.

Domenico in *Nostalghia* di Tarkovskij

Coloro che dormono sono artefici e complici delle cose che sorgono nel cosmo.

Eraclito, *Dell'Origine*, Feltrinelli, Milano 2009, Fr. 91.

Come abbiamo visto nel percorso fatto finora, emergono degli aspetti notevoli intorno agli eventi che animano la relazione tra mondo interno e mondo esterno, relazione che non vuole essere concepita come un ordine prestabilito o come una dinamica semplicemente simmetrica, bensì nella sua meraviglia, anche nel suo senso di terrore angosciante, quel terrore che scatena la domanda, la speculazione radicale. Il *fatto* che ritroviamo il mondo esterno anche in quello interno della coscienza e che, viceversa, è il mondo interno a essere animato, completando la sua realizzazione nel mondo esterno. Ci sembra che i due termini tanto svalutati dall'uso comune, *interno* ed *esterno*, siano pregni di potenzialità per un'espressione che faccia fede a una distinzione da sempre conservata chiaramente nella filosofia tra coscienza pensante e mondo oggettuale. Se consideriamo *questa formulazione* duale come una formulazione della stessa coscienza pensante tendiamo a cadere nel solipsismo, se la consideriamo come frutto del mondo esterno sembriamo portati all'alienazione della coscienza. La

consapevolezza, il mondo, la realtà ci sembrano trasfigurabili nel *continuum* di due gocce d'acqua che si mescolano l'una dentro l'altra generando una goccia più grande, ma non dobbiamo dimenticare che anche la grandezza della goccia nuovamente formata può crescere o diminuire la sua grandezza a seconda delle leggi che 'regolano' - in metafora - il divenire dell'acqua stessa. In altre parole non ha valore di absolutezza pensare che mondo interno ed esterno si possano incontrare in una forma che sia, ad esempio, la formulazione definitiva di dualismo. Né Bergson, né tanto meno Tarkovskij si rifanno ad un'idea di realtà scissa. Bergson viene portato a criticare la percezione comune di tempo, ristretta rispetto alla maggiore potenzialità di un tempo-interiore, o durata, che si libera delle consuetudini che tendono a regolare, confinare il divenire dietro la sua uniformizzazione quantitativa, ossia nel concetto del tempo fisico. Non di meno si può affermare che il segno linguistico è portatore di una concretazione simile a quella del tempo quantitativo. Come si scriveva nel capitolo quinto, il senso profondo del linguaggio simbolico è quello di mediare, a differenza dell'immagine pura, il mondo percepito (per immagini peraltro) in una forma che cela il dato immediato da cui proviene, ossia l'immagine che si è presentata al momento della simbolizzazione. Tarkovskij a riguardo sviluppa un *discorso* simile, che presente nel cinema come la forma espressiva che più si raffronta al problema del dato immediato, nel preciso senso che il suo cinema si vuole porre senza mediazioni simboliche. Se consideriamo che uno scrittore evoca attraverso dei simboli delle realtà spesso anche molto complesse, il cinema attraverso delle immagini visive e uditive genera una realtà più vicina e analoga rispetto alla realtà primaria di quella del testo scritto. Tarkovskij infatti ritiene che il senso della realtà prodotto dal cinema nello spettatore sia molto più vivido di quello che uno scrittore potrebbe, anche se con zelo e tecnica ineccepibile comunicare all'attenzione del lettore. Secondo lui il cinema resta il mezzo espressivo, l'arte più prossima alla realtà primaria, detto in altro modo.

Ciò che rende particolarmente interessante il cinema tarkovskiano, in relazione a questo lavoro, è il modo in cui quello che introducevamo come il tentativo presente nel cinema di realizzare un'immagine nuova della realtà, una forma rinnovata della nostra visione delle cose. Tarkovskij, come abbiamo visto nel capitolo sesto, in quello che abbiamo chiamato 'rapporto tra mondi' in *Solaris* e in *Stalker*, ossia nella scoperta del pianeta su cui si materializzano figure dell'inconscio degli astronauti, in un circolo virtuoso dove la peripezia fa vorticare i personaggi nell'abisso dei loro pensieri più profondi, nel primo film; nel presentarsi di una situazione in cui la volontà di realizzare il proprio desiderio più profondo, degli uomini affrontano un luogo (la Zona) in cui si rischia l'oblio di una natura che si plasma intorno alla psiche stessa dei personaggi che la esperiscono, come quelle favole in cui dei prodi eroi affrontano l'attraversata di luoghi dannati, alla ricerca del loro oggetto dei desideri, oggetto che solo per il fatto di esistere li porta a incontrare anche la difficoltà, nel secondo film. In questo senso, in *Stalker* troviamo una formulazione molto più radicale che in *Solaris*, nel senso che se nel secondo troviamo la problematica del presentarsi contingente del ricordo, nel primo trapela una problematica etica, sul peso di avere una volontà desiderante che domina il nostro vivere portandoci ad affrontare situazioni controverse, in maniera problematica, il percorso di realizzazione del presunto desiderio 'assoluto'. Ma proprio perché non sembrano esistere desideri as-soluti, nel senso di *sciolti da legami*, i desideri desiderati in *Stalker*, sono un desiderare che evolve la sua forma fino al punto di rinunciare il proprio esaudirsi concreto. In fondo il desiderio ha due facce proprio perché si produce nel tempo e proviene a sua volta dal tempo, proprio perché nasce da un momento della storia di una vita, quindi, non potendo noi conoscere tutto della nostra volontà, volontà che viene anche dal passato nella sua *forma*, ci troviamo partecipi di un desiderio che non possiamo conoscere nella sua totalità, in quanto frammento di un'esistenza che desidera nel continuo fluire del tempo in cui vuole anche il

proprio realizzarsi. Detto in altra forma, ciò che mette in crisi è il momento che cristallizza per certi motivi il desiderio, o in generale il ricordo. Solo scegliendo il *buon* ricordare¹ possiamo pervenire a un dispiegarsi della forma che ci realizza come individui, quindi scegliendo anche nel mondo della memoria ciò che è bene. Quando in *Stalker* il protagonista, lo stesso Stalker, ammette che la cosa che lo soddisfa è andare nella Zona ad accompagnare le persone, mette in luce il carattere problematico che lo porta a scegliere di accompagnare le persone nella stanza dei desideri trascurando apparentemente il suo desiderio, che non può non essere implicitamente già *espresso* dalla sua scelta di accompagnatore.

Ecco che a questo punto vogliamo introdurre l'argomento di questo capitolo, ossia la dilemmatica follia² delle azioni di Domenico e di Alexander, fino al suicidio del primo e all'incendio della propria casa, da parte del secondo. Il termine follia, in luoghi tarkovskiani come i film *Nostalghia* e *Sacrificio*, assume un senso generale che diventa il fondersi della sfera coscienziale e della sfera *mondana*, secondo quella massima che guida concettualmente molti passaggi del primo film, ossia: «una goccia più una goccia fanno una goccia più grande, non due»³. Le gocce in questione sono due universi che fanno a meno l'uno dell'altro, solo nella misura in cui si considera che la divisione quantitativa tra piccolo e grande esiste, perché di in realtà, le gocce sono sì due, ma di fatto indifferenziate, nel senso di *senza* differenza, ovvero senza limiti intrinseci alla loro fusione. Domenico si versa nella mano due gocce d'olio prima di pronunciare la fatidica frase. Trascurando la simbologia del gesto, il problema che viene sollevato è quello dell'incontro tra due universi, che lo ripetiamo, nella loro fusione diventano qualcosa di più grande.

Tarkovskij, in tema di spiegazione delle sue immagini, delle sue presunte simbologie risponde mostrandosi non disposto a trattare il mondo immaginale in

¹ Cfr. A. Margalit, *L'etica della memoria*, Il Mulino, 2006, p. 11.

² In un senso che proveremo a delineare.

³ Domenico in *Nostalghia*.

forma di simboli, ossia attraverso mediazioni dell'immagine stessa, bensì attraverso lo stesso fenomeno presentatosi. Tarkovskij dimostra allora di non necessitare di mezzi espressivi ulteriori rispetto al cinema stesso, il quale si fa e si mostra nella sua grandezza senza appunto ulteriorità che possano rendere il suo presupposto immaginale oggetto di trasposizione simbolica. Ci si chiederà allora cosa s'intende qui per trasposizione, ma d'altronde non è difficile rispondere che è ciò che emerge nella capacità del simbolo di essere trasformazione sostanziale dell'immagine, ossia, abitualmente un tradurre l'immagine nel suo presentarsi. Quando Tarkovskij ci dice che «[...] la letteratura *describe* il mondo per mezzo del linguaggio, mentre il cinema non ha linguaggio: esso ci mostra sé stesso senza intermediari»⁴ mette in evidenza proprio questa differenza sostanziale tra il linguistico e l'immaginale. Ciò che possiamo considerare tradimento, nel senso che il simbolo tradisce l'immagine nel suo presentarsi è proprio il fatto che l'espressione entro il confine linguaggio non può essere uguale alla *singularità immaginale* che lo risveglia. Se supponiamo che il linguaggio sia secondario all'esperienza sensibile, o comunque all'esperienza mentale. Ciò che scaturisce il linguaggio allora è la simbolizzazione linguistica della mentalizzazione che nell'immaginario umano viene ricondotta, ossia nel mondo immaginale che risorge nella mente e nel simbolo di chi esprime un simbolo, un fatto linguistico. Ciò che Tarkovskij ha colto nella sua teoria/poetica del cinema è che l'espressione reale dell'immagine è differente dall'espressione simbolica della stessa. Posso parlare *dell'*immagine, tuttavia non posso confonderla con *il* parlare *dell'*immagine. Il quando l'immagine *si mostra* e il quando l'immagine *si dice* non possono essere con-fusi.

La frase sopra citata in cui Domenico afferma che «Bisogna riempire gli orecchi e gli occhi di tutti noi di cose che siano all'inizio di un grande sogno»⁵ è una altra

⁴ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1995, p. 58.

⁵ Domenico in *Nostalghia* nella scena a Roma.

espressione di questo modo di esporre un'urgenza fondamentale⁶. Domenico non si relaziona comunemente con l'altro, tant'è che è solitario e parla tra sé e sé, in questa definizione di folle s'inserisce quando si aliena rispetto alla società, isolandosi con la sua famiglia per sette anni nella sua casa. È questa la condanna autoinflitta e inflitta alla famiglia che lo porta alla prigionia nella categoria di folle. Ma Gorčakov vede oltre quando con Eugenia lo incontra, trovando qualcosa di risolutivo nella prospettiva del suo viaggio di ricerca circa il compositore russo su cui vuole scrivere un'opera, ma anche su qualcosa di più grande di questo. Infatti, dal momento che lo scrittore va in casa di Domenico e si carica del fardello di 'concludere' il gesto dell'ospite, ecco che Gorčakov, portando invece la candela accesa da una parte all'altra della vasca termale del paese, si ritrova a mettere in discussione il suo stesso percorso di scrittore, tant'è che nelle scene successive del film si ubriaca in una chiesa sommersa e dà fuoco alle sue carte, dopo aver incontrato una bambina a cui parla con gentilezza vuotando il sacco sulla sua crisi.

Ciò che mette in collegamento i due personaggi di Gorčakov e Domenico nel momento cruciale del film è Eugenia, l'accompagnatrice dello scrittore russo con cui incontro lo stesso Domenico quando vicino alle terme le chiede una sigaretta, pur ammettendo contraddittoriamente di non fumare. È Eugenia che telefona allo stesso Gorčakov per comunicargli che dopo il litigio ha trovato un altro uomo lì a Roma, e che Domenico si trova sopra la statua di Marco Aurelio che parla profetizzando un nuovo avvenire per il mondo. Ecco allora che Domenico finito di parlare chiede ai suoi seguaci far iniziare la musica. Ma la musica non parte.

⁶ Urgenza espressa anche da A. Gance in *Le temps de l'image est venu, L'art cinématographique, II*, Paris 1927, pp. 100-1: «*Nous voilà, par un prodigieux retour en arrière, revenu sur le plan d'expression des Egyptiens... Le langage des images n'est pas encore au point parce que nos yeux ne sont pas encore faits pour elles. Il n'y a pas encore assez de respect, "de culte", pour ce qu'elles expriment*» trad. : «E così, in seguito a un ritorno, estremamente significativo, a ciò che è già stato, ci ritroviamo sul piano espressivo degli Egizi... Il linguaggio delle immagini non è ancora giunto alla propria maturità, perché il nostro occhio non è ancora alla sua altezza. Non c'è ancora sufficiente considerazione, non c'è ancora un *culto* sufficiente per ciò che esso esprime».

Successivamente Domenico impugna un accendino e si dà fuoco cadendo dalla statua e morendo tremendamente.

Gorčakov invece, saputa la notizia di Domenico nel comizio romano, rinunciando al ritorno in Russia, come da programma, raggiunge nuovamente Bagno Vignoni, portando la candela prudentemente da una parte all'altra delle terme, che quel giorno erano svuotate dell'acqua e che egli attraversa a piedi tra il fango e le pozzanghere. Nel momento conclusivo di questo percorso anche Gorčakov crolla a terra morente dopo aver poggiato la candela che tempo prima Domenico aveva lui donato.

Nel film *Sacrificio* troviamo invece la manifestazione di una follia ben più problematica. Se in *Nostalghia* la forma del gesto folle che guida Domenico a al suicidio e controversamente alla formulazione di discorsi sapienti di grandezza spirituale, nel film successivo Alexander effettua un gesto estremo, sempre per paura della fine del mondo, e tuttavia trova la via d'uscita in un problematico amare una donna-strega, e incendiando simbolicamente la sua casa, che, ci sentiamo di affermare, è il gesto che porta Tarkovskij ad architettare quella lunghissima ripresa che vede oltre all'incendio della casa in legno anche al sopraggiungere delle famiglia, del medico Victor e di tutti gli altri personaggi, compresi i due infermieri che portano via Alexander con un'ambulanza. Detto questo sembrerà che i due folli Domenico e Alexander siano strettamente legati da una paura comune, ossia quella della fine del mondo. L'uscita da questo clima di equilibrio instabile che porta al suicidio di Domenico e alla 'piromania' di Alexander ha due momenti di risoluzione, ossia quando il figlio del primo gli chiede, una volta uscito dall'esilio obbligato che lo rende pazzo nella casa di Bagno Vignoni: «Papà, è questa la fine del mondo?»⁷ e quando il figlio del secondo afferma a chiara voce «In principio era il verbo, perché papà?».⁸

⁷ Il figlio di Domenico in *Nostalghia*.

⁸ Ometto, il figlio di Alexander in *Sacrificio*.

Ciò che sembra essere un ponte tra i due cosiddetti personaggi, sempre impersonati dallo stesso attore (Erland Josephson), e conseguentemente tra i due film, emerge nella voce dei rispettivi figli con la voce dell'innocenza che morbida e meravigliosa si dispiega carica di quella verità che Tarkovskij nomina in un contesto poetico riferendosi a quella realtà che in fondo è vera non nel senso di 'coerente' rispetto alla realtà primaria in cui ha sede la proiezione cinematografica poiché è già reale come il film quando viene presentato, ossia fatto presente, o meglio dato nel presente dello spettatore, che è la sua realtà.

In un altro momento del film *Nostalghia*, proprio all'inizio questa volta, troviamo un luogo aperto nei pressi della chiesa dove giace una chiesa con un affresco di Piero della Francesca. Gorčakov e la sua accompagnatrice attraverso un manto di nebbia si avvicinano alla chiesa, ma il protagonista si comporta in maniera inaspettata scegliendo di restare in auto quando invece prima di essere lì aveva richiesto più volte di visitare il luogo. Lo scrittore russo si occupa così intensamente del dilemma esistenziale che lo avvolge in quel viaggio che si trova a rifiutare, pare, anche i suoi scritti, mettendo a fuoco un cumulo di carte in una chiesa semisommersa dall'acqua di un ruscello. In quest'ultima scena ciò che avviene è l'incontro del poeta con una bambina con la quale si svolge un breve dialogo, successivamente Gorčakov si addormenta e sogna. Il sogno viene proposto in bianco e nero nelle riprese e immortala il protagonista in una strada su cui giace un mobile con specchio: ecco che l'inquadratura si concentra allora sull'immagine riflessa dallo specchio stesso e compare in maniera estranea il viso di Domenico, il quale dopo questo momento onirico, ricompare a Roma in fase di comizio a un gruppo di persone sparpagliate che prestano (chi più chi meno) ascolto.

Nella prospettiva di questo capitolo, il cuore del film resta comunque il momento in cui Domenico e Gorčakov si incontrano nella casa del primo, infatti è in questa scena particolare che emerge il profondo interesse dello scrittore per il folle di

Bagno Vignoni. È in questa scena in cui il mondo composto di logica e di principi per così dire razionali in senso stretto, che si apre una nuova prospettiva su un nuovo mondo. Se da un lato l'emblema di questo incontro è allora la celebre relazione del "1 + 1 = 1", considerando il proseguo del film, ossia il suicidio di Domenico e la morte improvvisa di Gorčakov assumono un senso particolare, ossia quello dell'incontro di due uomini che assumono un profonda relazione dell'uno verso l'altro, tuttavia formando un connubio di grandezza nuova come se i due vissuti si intrecciassero in un'unica presenza, ossia quella di un vissuto più ampio, più vasto, accomunato dal gesto del fuoco.

Dal momento che Gorčakov si pone in prima battuta come un rappresentante di quel poeta russo che viaggia per scrivere un libro, incontrando sì dei luoghi che ben presentano concretezza ma che tuttavia sono luoghi di passaggio⁹ rispetto al motivo iniziale del suo viaggio, che è appunto di produrre un'opera, l'incontro con Domenico assume una portata notevole.

Nella misura in cui in *Solaris* e *Stalker* il mondo spirituale, si mette in correlazione con un mondo materiale, scaturendo appunto materializzazioni (il primo film) e modificazioni del paesaggio e realizzazioni di situazioni in cui il mondo esterno si trova compromesso da una presenza dello spirito (il secondo), in maniera affine in *Nostalghia* e *Sacrificio* ciò che ci sembra in ballo non è tanto più un sapere gestire queste modificazioni della realtà in conformità con in pensieri profondi dell'animo umano, bensì la manifestazione di uno sfondo che si rifà rispetto alla fiducia nei confronti di un concetto alto di umanità, o di relazione umana in cui il rapporto che si instaura tra il protagonista Gorčakov e Domenico raggiunge una tale purezza da accompagnarli addirittura nel momento della morte con un gesto in un certo modo fuso nel fuoco che devasta Domenico e che anima la candela di Gorčakov. Quindi se nei due film precedentemente citati è la relazione materia-spirito a essere in discussione, nei due ultimi lavori si dà in

⁹ Si consideri in parallelo che Tarkovskij gira *Nostalghia* quando si trova in esilio in Italia.

qualche modo già per 'risolta' la scissione suddetta per dare spazio alla manifestazione di un *evento unificato*, della realtà che non mette in discussione la sua forma, il modo in cui si pone, bensì il suo movimento intimo dall'interno.

Ciò che ci teniamo a mettere in evidenza non è tanto allora una follia in sé stessa conclusa, che all'interno della sua categoria va conosciuta, bensì proprio il senso del ri-conoscimento, che presupponendo una *ripetizione* nel conoscere a esso sotteso sembra portare a una conoscenza di un sé stabile. Gorčakov conosce qualcosa in Domenico proprio in quanto si ri-conosce in lui, nella suo senso esistenziale, nella ricerca che sta facendo Italia e nel suo percorso di vita, a tal punto da desiderare di portare a termine con il gesto estremo della candela il volere di Domenico.

Ciò che rende particolarmente interessante tutto questo ai fini del nostro lavoro è il modo con cui vengono messi in relazione i mondi apparentemente differenti di Domenico con Gorčakov e di Alexander con gli altri personaggi, a partire da Ometto fino a Otto e a Maria. Come abbia già detto non si tratta in *Nostalghia* in *Sacrificio* di mettere in relazione due piani del mentale e del materiale, bensì il dare per assodato un certo modo limpido di vedere la relazione umana e con se stessi e di riportare questa grandiosa spontaneità che emerge portando fuori il problema di un estremo nichilismo, un nichilismo in forma di semplice e abissale fine del mondo¹⁰ ossia di un annichilimento, che mette lo stesso uomo di fronte al dilemma della redenzione personale e del proprio mondo relazionale, facendo affidamento al primo punto di vista sul mondo, ossia la nostra individualità. Ecco che la dimensione rappresentativa del mondo che abbiamo davanti assume una *forma* che la persona nella sua normalità non distingue come *comune*, ma come guidata dalla singolarità dell'individuo, ossia come folle, a un certo punto, perché de-formazione del senso comune. Ecco allora i discorsi di Domenico e l'incendio appiccato da Alexander alla propria casa. Il folle lascia di sé così solo la sua parte

¹⁰ Cfr. il rapporto con i figli di Domenico e Alexander.

negativa dell'esistente, la sua ombra, da un lato, ma dall'altro, e qui interviene Tarkovskij a nostro avviso, emerge una prospettiva luminosa che prospetta il cambiamento, senza venire a patti con forme acquisite, ma considerando che ognuno è singolarità, ma soprattutto che la relazione è singolarità, e di ciò è emblema la suggestiva formulazione "1 + 1 = 1" che appunto scioglie la certezza della molteplicità dell'esistente e della relazione che in esso intercorre, proponendo un continuo allargamento di orizzonti nel mondo umano.

Se Bergson ci parlava di un tempo interno, ossia di una durata che permette la manifestazione della libertà umana, lungi da imprigionamenti nel tempo dei calendari, degli orologi, proponendo allora una riscoperta dell'immediatezza della nostra immagine *del* mondo e *sul* mondo, ossia nel mondo con cui conosciamo noi stessi e la realtà, Tarkovskij impiegandosi nel campo del cinema, dà vita nell'arte a quegli slanci che il filosofo francese riesce ad accennare a suo modo nella speculazione, ma attraverso un cinema dell'immagine im-mediata, del cinema grandiosamente intessuto di poesia, dell'apposizione dell'arte e della sua vita intrinseca come metamorfosi e incontro *con* il mondo.

Il tentativo di far incontrare il grande filosofo francese e di un grande artista del cinema, che condividono certamente la volontà di fare chiarezza sulle dinamiche umane attraverso intuizione della libertà della durata interiore e immediatezza immaginale che ci sembrano due aspetti intimamente presenti in entrambi, ci ha portati a spaziare dalla critica a certa scienza positivista che supponeva di poter delineare il campo di percezione e azione della psiche umana nel suo libero e imprevedibile divenire, fino a questionare intorno al problema dell'interiorità e dell'esteriorità delle nostre immagini della realtà e al valore profondo di questa scissione *apparente*. Tuttavia ciò che rimane presente è che queste due rilevanti figure sono state propense a trattare con grandissima lucidità il problema della libertà umana, nella coincidenza della propria *visione del mondo* con la stessa ricerca che ne corona la presa di coscienza, ovvero nella libertà di agire

*dall'interiorità secondo una chiamata dello spirito, nel suo indissolubile legame con il proprio tempo, in un continuo «riprendere possesso di sé, ricollocandosi di nuovo nella pura durata».*¹¹

¹¹ H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Cortina, Milano 2002, p. 147.

BIBLIOGRAFIA¹

I. OPERE DI BERGSON IN LINGUA ORIGINALE:

Solution d'un problème mathématique, «Nouvelles Annales mathématiques», XVII, 1878, II, pp. 268-276.

Quid Aristoteles de loco senserit, Alcan, Paris 1889.

**Essai sur le données immédiates de la conscience*, Alcan, Paris 1889.

**Mémoire et reconnaissance*, «Revue philosophique», 41, 1896, pp.253-75; *Perception et matière*, «Revue de Métaphysique et de Morale», 4, 1896, pp. 257-79, poi confluiti in *Matière et mémoire*, Alcan, Paris 1896.

Le rire. Essai sur la signification du comique, Alcan, Paris 1900.

Le Rêve, «Bulletin de l'Istitut général psychologique», I, 1901, n. 3, pp. 97-122.

L'effort intellectuel, «Revue philosophique de la France et de l'Etranger», 5, 1902, pp. 1-27.

Introduction à la métaphysique, «Revue de Métaphysique et de Morale», 11, 1906, p. 1-36.

Le paralogisme psycho-physiologique, «Revue de Métaphysique et de Morale», 12, 1903, pp. 1-36.

L'idée de néant, «Revue philosophique philosophique de la France e de l'Etranger», 5, 1902, pp. 1-27.

¹ La bibliografia delle opere di Bergson e Deleuze è stata trascritta nella sua completezza; lo stesso criterio è stato usato per gli scritti di Tarkovskij. Vengono contrassegnati con un asterisco (*) i testi risultati più rilevanti ai fini del lavoro.

**L'évolution créatrice*, Alcan, Paris 1907.

Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance, «Revue philosophique del France et ed l'Etranger», 33, 1908, pp. 561-593.

La perception du changement, conferenza tenuta all'Università di Oxford il 26-27 maggio 1911 (pubblicata per la prima volta nel 1934, nella raccolta *La pensée et le mouvant*).

La conscience et la vie, conferenza tenuta all'Università di Birmingham il 29 maggio 1911 (pubblicata per la prima volta nella raccolta del 1919 *L'Energie spirituelle*).

Avant-propos del la septième édition de Matière et mémoire, Paris 1911.

Sur le pragmatisme de William James. Vérité et réalité, prefazione alla traduzione francese di W. James, Le pragmatisme, Flammarion, Paris 1911.

L'âme et le corps, in AA.VV., *Le materialisme actuel*, Flammarion, Paris 1912, pp. 7-48, poi ripubblicato nell'*Energie spirituelle* «*Phantasm of the Living*» and «*Psychical Research*», 26, 1913, pp. 462-79 pubblicato in francese col titolo «*Fantomes de vivants*» et «*Recherche psychique*», nelle «*Annales de Sciences Psychiques*», 23, 1913, n. 11-12, pp. 321-29 e quindi nell'*Energie Spirituelle*).

La philosophie de Cl. Bernard, «*Annuaire du Collège de France*», Leroux, Paris 1914, pp. 46-52 (testo di un discorso tenuto alla cerimonia del Centenario di Claude Bernard, il 30 dicembre 1913).

La philosophie française, «*Revue de Paris*», 3, 1915, pp. 236-56 (riedito in collaborazione con Le Roy in *La science française*, Larousse, Paris 1933, pp. 1-26).

L'energie spirituelle. Essais et conférences, Alcan, Paris 1919.

Introduction I et II a La penseée et le mouvant (redatte nel 1922 m pubblicate nel 1934).

Durée et simultanéité, A propos de la théorie d'Einstein, Alcan, Paris 1922.

Durée et simultanéité, A propos de la théorie d'Einstein, 2^e éd., Alcan, Paris 1923
(contiene tre Appendici in risposta alle critiche di Metz e Becquerel).

Le possible et le réel, per la prima volta in lingua svedese nella rivista «Nordisk Tidskrift» e quindi pubblicato in francese nella raccolta *La pensée et le mouvant*, del 1934.

Les deux sources de la morale et de la religion, Alcan, Paris 1932.

La pensée et le mouvant. Essais et conférences, Alcan, Paris 1934.

II. OPERE DI BERGSON IN LINGUA ITALIANA:

Lucrezio, Medusa Edizioni, trad. di A. Carezzi, Milano 2001.

Opere, 1889-1896, l'estratto: *L'idea di luogo in Aristotele*, trad. it. di F. Sossi, Mondadori, Milano 1986.

**Saggio sui dati immediati della coscienza*, trad. di N. Ciusa, SEI, Torino 1954; trad. di G. Cavallaro, Signorelli, Roma 1957; trad. di G. Bartoli, Boringhieri, Torino 1964; trad. F. Sossi, Raffaello Cortina, Milano 2002.

**Materia e memoria*, trad. it. e introduzione di A. Pessina, Laterza, Roma-Bari, 2011.

La destinazione dell'uomo di Fichte: corso del 1898 all'École Normale Supérieure, trad. di F.C. Papparo, Guerini e Associati, Milano 2003.

Il riso. Saggio sul significato del comico, trad. it. di A. Cervesato e C. Gallo, Laterza, Bari 1916.

**Sul segno. Lezione del 1902-1903 sulla storia dell'idea di tempo*, a cura di R. Ronchi e F. Leoni, trad. it. di D. Poccia, Textus, L'Aquila 2011.

Introduzione alla metafisica, a cura di V. Mathieu, Laterza, Bari 1957.

La filosofia dell'intuizione. Introduzione alla metafisica ed estratti da altre opere, a cura di G. Papini, Carabba, Lanciano 1908.

**L'evoluzione creatrice*, trad. U. Segre, Athena, Milano 1925 e Corbaccio-Dall'Oglio, Milano; trad. P. Serini, Mondadori, Milano 1938 e 1949; trad. A. Vedaldi, Sansoni, Firenze 1951; trad. G. Penati, La scuola, Brescia 1961; trad. L. Alano, Fabbri, Milano 1966; trad. F. Polidori, Raffaello Cortina, Milano 2002, trad. M. Acerra, BUR, Milano 2012 e 2013.

Conferenza sui fantasmi, a cura di G. Scarpelli, Theoria, Roma, 1987.

Il cervello e il pensiero, a cura di M. Acerra, Editori Riuniti, Roma 1990.

L'energia spirituale e la realtà, a cura di F. Bosio, Il Tripode, Napoli 1991.

Durata e simultaneità (a proposito della teoria di Einstein) e altri testi sulla teoria della relatività, trad. di P. Taroni, Pitagora, Bologna 1997; trad. F. Polidori, Raffaello Cortina, Milano 2004.

Il possibile e il reale, trad. it di F. Sossi, "aut aut", n. 204, 1984, pp. 3-13.

Le due fonti della morale e della religione, trad. it. di M. Vinciguerra, SE, Milano 2006.

Pensiero e movimento, trad. F.Sforza, Bompiani, Milano 2000; *Il pensiero e il movente: saggi e conferenze*, trad. G. Perrotti, Olschki, Firenze 2001.

Saggi pedagogici, trad. di F. Cafaro, Paravia, Torino 1962.

Educazione, cultura, scuola, trad. M.T. Russo, Armando, Roma 2000.

Storia della memoria e storia della metafisica, trad. F. Leoni, ETS, Pisa 2007.

Antologia, a cura di G. Palumbo, Palumbo, Palermo 1961.

Il significato della guerra, trad. it. di G. Padovani, Blond et Gay, Paris 1915.

Lettere a Xavier Léon e ad altri, trad. di R. Ragghianti, Bibliopolis, Napoli 1992.

III. OPERE SU BERGSON:

*G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001.

G. Goisis, *L'intelligenza liberata*, Helvetia, Venezia 1992.

*V. Jankélévitch, *Henri Bergson*, Presses Universitaires de France, Parigi 1959.

C. Migliaccio, *Invito al pensiero di Bergson*, Mursia, Milano 1994.

A. Pessina, *Il tempo della coscienza. Bergson e il problema della libertà*, Vita e Pensiero, Milano 1988.

*A. Pessina, *Introduzione a Bergson*, Editori Laterza, Roma-Bari 1994.

Ph. Soulez, *Bergson politique*, PUF, Paris, 1989.

P. Taroni, *Tempo e intuizione, Alle origini dello slancio vitale nel pensiero di Henri Bergson*, Cooperativa Libreria e di Informazione, Ravenna 1993.

IV. OPERE DI DELEUZE:²

Le Bergsonisme, Presses Universitaires de France, Paris 1966; *Il bergsonismo e altri saggi*, trad. F. Sossi, Feltrinelli, Milano 1983; nuova ed., con testi aggiunti, tr. D. Broca Einaudi, Torino 2001.

² Si considerano in questa voce della bibliografia i testi di particolare rilevanza ai fini del lavoro.

Différence et répétition, Presses Universitaires de France, Paris 1968; *Differenza e ripetizione*, trad. G. Guglielmi, Il mulino, Bologna 1972, nuova ed. Raffaello Cortina, Milano 1997.

**L'image-mouvement. Cinéma 1*, Les éditions de Minuit, Paris 1983; *L'immagine-movimento. Cinema 1*, trad. J-P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1984.

**L'image-temps. Cinéma 2*, Les éditions de Minuit, Paris 1985; *L'immagine-tempo. Cinema 2* trad. L. Rampello, Ubulibri, Milano 1989.

VI. OPERE DI TARKOVSKIJ:

Le temps conservé, in «Jeune cinéma», 42, novembre-dicembre 1969 (da «Iskusstvo Kino», 4 1967).

Il tempo fissato, in *Saggio sovietici di estetica del film* (a cura di M. Kovács), Bp., Mfifa (Ungheria) 1971.

Andrei Roulev, «L'avant-Scène Cinéma», 238, luglio 1979.

Stalker, Scheda informativa e Fogli di montaggio, XVI Mostra Internazionale Nuovo Cinema, Pesaro, giugno 1980 (pubblicati anche in «Rassegna sovietica», 6, novembre-dicembre 1980).

De la figure cinématographique, in «Positif», 249, dicembre 1981 (da *O Kinoobraze*, in «Iskusstvo Kino», 3, marzo 1979); tradotto anche in **Tra potere e poesia. "Personale" di Andrej Tarkovskij*, Comune di Reggio Emilia, dicembre 1983 – gennaio 1984, in «Cinemasessanta», 1, gennaio-febbraio 1987, in F. Borin (a cura di), *Andrej Tarkovskij*, «Circuito Cinema», Quaderno 30, Venezia, comune di Venezia, giugno 1987.

«Tutte le arti devono mirare a formare l'uomo organico del futuro» (a cura di V. Jacovino), in «Avanti!» (supplemento), 8.1.1984.

Tarkovskij: «Ecco il mio cinema» (a cura di M. Porro), in «Corriere degli spettacoli», 1, supplemento «Corriere della Sera», 5.1.1985.

À propos du «Sacrifice», in «Positif», 303, maggio 1986.

**Sculpting in Time*, London, The Bodley Head 1987, trad. it. *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1988.

Film e propositi e Il cinema secondo Takovskij, in «Cinemasessanta», 1, gennaio-febbraio 1987.

Éloge de l'homme faible, in «Cahiers du cinéma», 392, febbraio 1987.

L'ultimo scritto prima della morte, in «L'Altra Europa», 4/214, luglio-agosto 1987.

Hoffmanniana (estratto), in «Cahiers du cinéma», 400 (supplemento), ottobre 1987; tradotto in *Fino alla fine del mondo. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, ANCCI, Roma 1990.

Il tempo riprodotto, in G. Buttafava (a cura di), *Aldilà del disgelo. Cinema sovietico degli anni Sessanta*, Ubulibri, Milano 1987.

Hoffmanniana. Le Sacrifice, Schrimmer-Mosel, Paris 1988.

Le temps scellé, Éditions de l'Étoile – Cahiers du cinéma, Paris 1989.

Gespräch über die Apokalypse, in «Zoom», 10, maggio 1989.

Andrej Rublëv, Faber&Faber, London-Boston 1991.

Andrej Rublëv, Garzanti, Milano 1992.

**Racconti cinematografici*, Garzanti, Milano 1994.

La creazione, un servizio reso all'Infinito, a cura di E. Girlanda, in «La Rivista del Cinematografo», 67, aprile 1997.

La passeggiata con il papà (A. T. jr.), in «Rivista del Cinematografo», 67, aprile 1997.

Collected screenplays, Faber&Faber, London-Boston 1999.

Diari. Martirologio 1970-1986, a cura di A. A. Tarkovskij, Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij - Edizioni della Meridiana, Firenze 2002.

Luce istantanea, Edizioni della Meridiana, Firenze 2002.

L'Apocalisse, Edizioni della Meridiana, Firenze 2005.

* *La forma dell'anima. Il cinema e la ricerca dell'assoluto*, BUR, Milano 2012.

VII. TESTI SU TARKOVSKIJ:

AA.VV., *Andrej Tarkovskij* (a cura di Fabrizio Borin), "Circuito cinema", quaderno n° 30, giugno 1987.

AA.VV., *Sul cinema di Andrej Tarkovskij*, (a cura di Claudio Siniscalchi), Ente dello Spettacolo, Roma 1996.

*F. Borin, *Andrej Tarkovskij teorico del cinema*, in *Andrej Tarkovskij e la musica*, Lim, Udine 2010.

*F. Borin, *L'arte allo specchio. Il cinema di Andrej Tarkovskij*, Jouvence, Roma, 1989.

F. Borin, *Solaris*, L'Epos, Palermo 2010.

F. Borin, *Tarkovskiana*, Volume 1, Cafoscarina, Venezia 2012.

N. Dunne, *Tarkovsky*. Black Dog Publishing, London 2008.

A. Frezzato, *Andrej Tarkovskij*, Il castoro, 48, dicembre 1977.

V.T. Johnston, G. Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*. Indiana Univ. Press, Bloomington 1997.

G.A. Jónsson, T. Á. Óttarsson, *Through the Mirror: Reflections on the Films of Andrei Tarkovsky*. Cambridge Scholars Press, Cambridge 2006.

M. Le Fanu, *The Cinema of Andrei Tarkovsky*, British Film Institute 1987.

S. Martin, *Andrei Tarkovsky*, Pocket Essentials, Harpenden 2005.

T. Masoni e P. Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, Il castoro, Milano 1997.

F. Pirani, *Tarkovskij: la nostalgia dell'armonia*, Le Mani-Microart'S, Genova 2009.

S. Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, Qiqajon, Biella 2006.

A. Scarlato, *La Zona del Sacro, L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, Aestetica Preprint, 75, dicembre 2005.

T. Slevin, *Existence, Ethics and Death in Andrei Tarkovsky's cinema: the cultural philosophy of Solaris*. *Film International* 2010.

M. Turovskaya, *Tarkovsky: Cinema as Poetry*, Faber, London 1989.

* S. Žižek, *Tarkovskij: la cosa dallo spazio profondo*, Mimesis, Milano-Udine 2011.

VIII. ALTRI SCRITTI SUL CINEMA:

J. Aumont, *L'immagine*, Lindau, Torino 2007.

S.M. Ejzenstejn, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 1985.

S.M. Ejzenstejn, *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino 2003.

* P. Montebello, *Deleuze, philosophie et cinéma*, Vrin, Paris 2008.

A. Gance, *Le temps de l'image est venu*, L'art cinématographique, II, Paris 1927.

IX. ALTRI TESTI DI RIFERIMENTO:

Agostino, *Confessioni*, dal testo tradotto da C. Carena, Citta Nuova Editrice 1995.

Aristotele, *Il libro primo della "Metafisica"*, a cura di E. Berti e C. Rossitto, Laterza, Milano 1993.

Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Lanza, BUR, Milano 2008.

R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980.

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2011.

I. Calvino, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, Mondadori, Milano 2012.

Cartesio, *Discorso sul metodo*, Bompiani, Milano 2002.

U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1997.

Eraclito, *Dell'Origine*, Feltrinelli, Milano 2009.

U. Galimberti, *Psiche e techne*, Feltrinelli, Milano 2002.

I. Kant, *Saggio sulle malattie della mente*, Massari, Bolsena, 2011.

A. Margalit, *L'etica della memoria*, Il Mulino, 2006.

M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Einaudi, Torino 1973.

M. Proust, *Del piacere di leggere* trad. di Paolo Serini, Il Melangolo, Genova 1989; a cura di A.L. Zazo, Mondadori, Milano 1995; a cura di C. Salmaggi e L. Cortese, Net, 2002; con titolo *Sulla lettura*, BUR, Milano, 2011.

A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Newton Compton, Roma 2011.

E. Severino, *La filosofia contemporanea*, BUR, Milano 2004.

FILMOGRAFIA DI A. TARKOVSKIJ

Ubijtsy [Gli assassini, 1958]

Film realizzato da studenti del VGKI fra cui A. T., adattamento di un racconto di Hemingway

Segodnja uvol'nenija ne budet [Non cadranno foglie stasera, 1959] Regia: A.T.; Co-regia: A. Gordon.

Katok i skripka [Il rullo compressore e il violino, 1960], colore (Sovclore), 55' Regia: A. T.; Soggetto e sceneggiatura: A. M. Končalovskij e A. T.; Fotografia: V. Jusov; Musica: V. Ovčinnikov, diretta da E. Kačaturjàn; Assistente alla regia: O. Gerts; Suono: V. Kračkovskij; Montaggio: L. Butuzova; Scenografia: S. Agojan; Interpreti: Igor Fomčenko (SAŠA), Vladimir Zamjanskij (SERGEJ), Nina Arkangelskaja (LA RAGAZZA), Marina Adžubej (LA MADRE), Jura Brusser, Slava Borisov, Saša Il'in; Direttore di produzione: A. Karetin; Produzione: Mosfilm.

Ivanovo detstvo [L'infanzia di Ivan, 1962] b/n, 95' Regia: A. T.; Soggetto: da temi del racconto Ivan di Vladimir Bogomolov; Sceneggiatura: M. Papava; Fotografia: V. Jusov; Musica: V. Ovčinnikov, diretta da E. Kačaturjàn; Suono: E. Zelenkova; Montaggio: L. Fejginova; Scenografia: E. Černjaev; Interpreti: Nikolaj Kolja Burljaev (IVAN), Valentin Zubkov (CAPITANO KHOLIN), Evgenij Žarikov (TENENTE GALTSEV), Stepan Krylov (CAPORALE KATASONIČ), Nikolaj Grin'ko (COLONNELLO GRJAZNOV), Irma Raush-Tarkovskaja (MADRE DI IVAN); Direttore di produzione: G. Kuznetsov; Produzione: Mosfilm.

Andrej Rublëv [1966] b/n e colore (Sovcolor), cinemascope, 185' Regia: A. T.; Soggetto e sceneggiatura: A. M. Končalovskij, A.T.; Fotografia: V. Jusov; Musica: V. Ovčinnikov; Suono: E. Zelentsova; Montaggio: A. T. con la collaborazione di L. Fejginova, T. Egoryčeva, O. Sevkunenکو; Scenografia: E. Černjaev; Interpreti: Anatolij Solonicyn (ANDREJ RUBLËV), Ivan Lapikov (KIRILL), Nikolaj Grin'ko (DANIL Černij), Nikolaj Sergeev (TEOFANE IL GRECO), Irma Raush-Tarkovskaja (LA SORDOMUTA), Nikolaj Burljaev (BORIŠKA); Direttore di produzione: Tamara Ogorodnikova; Produzione: Mosfilm, Gruppo Artistico degli Scrittori e Cineasti.

Soljaris [*Solaris*, 1972], colore (Sovcolor), cinemascope, 165' (in Italia 115') Regia: A. T.;
Soggetto: A.T. dal romanzo omonimo di S. Lem; *Sceneggiatura*: A. T., F. Gorenstein;
Fotografia: V. Jusov; *Musica*: E. Artem'ev; *Preludio Corale* in fa minore di J. S. Bach;
Suono: S. Litvinov; *Montaggio*: A.T.; *Scenografia*: M. Romadin; Effetti speciali: V.
Sevostjanov; *Interpreti*: Donatos Banjonis (KRIS KELVIN), Natalja Bondarčuk (KHARI),
Jurij Jarvet (SNAUT), Anatolij So- lonicyn (SARTORIUS), Nikolaj Grin'ko (IL PADRE), Sos
Sarkisjan (GIBARJAN), Olga Barnet (LA MADRE); *Direttore di produzione*: V. Tarassov;
Produzione: Mosfilm.

Zerkalo [*Lo Specchio*, 1974], b/n e colore (Sovcolor), cinemascope, 105' Regia: A. T.; *Soggetto e
sceneggiatura*: A. T., A. Mišarin; versi di Arsenij Tarkovskij, letti dall'autore; voce
fuoricampo: I. Smoktunovskij (R. Valli nella versione italiana); *Fotografia*: G. Reberg;
Musica: E. Artem'ev; brani di J. S. Bach, G. B. Pergolesi, H. Purcell; *Suono*: S. Litvinov;
Montaggio: A. T., L. Fejginova; *Scenografia*: N. Dvigubskij; *Interpreti*: M. Terechova (LA
MADRE E NATALJA), F. Jankovskij (ALEKSEJ A 5 ANNI), O. Jankovskij (IL PADRE), I.
Danilčev (IGNAT E ALEKSEJ A 12 ANNI), A. Solonicyn (LO SCONOSCIUTO), N. Grin'ko, A.
Demidova, J. Nazarov, M. Tarkovskaja, L. Tarkovskaja; *Direttore di produzione*: E.
Vajzberg; *Produzione*: Mosfilm, IV Unità Artistica.

Stalker [1979], b/n e colore (Sovcolor e Eastmancolor), cinemascope, 161' Regia: A. T.
Soggetto: dal racconto *Picnic sul ciglio della strada* di A. e B. Strugackij; *Sceneggiatura*: A.
T., A. e B. Strugackij, versi di F. Tjutčev e Arsenij Tarkovskij; *Fotografia*: A. Knjažinskij;
Musica: E. Artem'ev, brani dal Bolero di Ravel, di Wagner, di Beethoven; *Suono*: V. Sarun;
Montaggio: A. T. e L. Fejginova; *Scenografia*: A.T.; *Interpreti*: A. Kajdanovskij (LO
STALKER), A. Solonicyn (LO SCRITTORE), N. Grin'ko (IL PROFESSORE), A. Frejndlich (LA
MOGLIE DELLO STALKER), N. Abramova (LA FIGLIA DELLO STALKER); *Direttore di
produzione*: L. Tarkovskaja; *Produzione*: Mosfilm, II Unità Artistica.

Tempo di viaggio [1983], b/n e colore (Technicolor), cinemascope, 63' Regia: A. T.;
Sceneggiatura: T. Guerra; *Fotografia*: L. Tovoli; *Montaggio*: F. Letti; *Scelta delle musiche*:
A. T.; *Organizzazione generale*: F. Terilli; traduzioni:
L. Jabločkina; *Produzione*: Genius srl/RAI 2.

Nostal'gija [*Nostalgia*, 1983], colore (Technicolor), 130'

Regia: A. T.; *Sceneggiatura*: A. T., T. Guerra; *Fotografia*: G. Lanci; *Musica*: brani di Beethoven, Debussy, Verdi, Wagner; *Suono*: R. Ugolinelli; *Montaggio*: E. Maseri, A. Salfa; *Scenografia*: A. Crisanti; *Interpreti*: Oleg Jankovskij (ANDREJ GORČAKOV), Erland Josephson (DOMENICO), Domiziana Giordano (EUGENIA), Patrizia Terreno (MOGLIE DI GORČAKOV); *Produttori esecutivi*: Lorenzo Ostuni (RAI 2), R. Rossellini e M. Bolognini; *Direttore di produzione*: F. Casati; *Produzione*: Opera Film per RAI 2, Sovinfilm, distribuzione Gaumont.

Offret – Sacrificatio – Žertvoprinosenye [*Sacrificio*, 1986], colore (Eastmancolor), 149'

Regia, soggetto e sceneggiatura: A. T.; *Fotografia*: S. Nykvist; *Musica*: "Erbame dich" dalla *Passione secondo Matteo* di J. S. Bach, musica strumentale giapponese (flauto: Šuso Watazumido); canti di pastori di Dalekarlie e Härjaldalen; *Suono*: O. Svenson, B. Persson, L. Ulander, C. Loman, W. Peterson-Berger; *Montaggio*: A.T., M. Leszczyłowski; *Scenografia*: A. Asp; *Interpreti*: Erland Josephson (ALEXANDER), Susan Fleetwood (ADELAIDE), Valérie Mairesse (JULIA), Allan Edwall (OTTO), Gudrun S. Gísladóttir (MARIA), Sven Wollter (VIKTOR), Filippa Franzén (MARTA), Tommy Kjellqvist (OMETTO); *Direttori di produzione*: Katinka Farago; *Produzione*: Argos Film, Parigi; Svenska Filminstitutet, Stoccolma; Josephson & Nykvist HB; Sveriges Television/SVT2 e Sandrew Film & Teater AB con la partecipazione del Ministero della cultura francese.

