

# **Imagination, sublime, and the opening of time**

## **Deleuze reader of Kantian aesthetics**

Anna De Martino

annadm.demartino@gmail.com

The aim of this essay is to outline the genesis of a plural conception of temporality within Gilles Deleuze's thought, using as a starting point his reflection on the Kantian sublime and showing how this reflection has significant repercussions in place of the pages that Deleuze dedicates to painting. To show the implications of the overcoming that Deleuzian conception tries to make on the ordinal character of Kantian temporality, we will first focus on the role played by imagination within the doctrine of faculties; then, we will focus on the passage from the ordinal temporality disclosed by Kant to the plural one conceived by Deleuze. Finally, we will show how this new temporality manifests itself through Deleuzian aesthetic conceptions in the field of painting, with reference to the notions of "actual" and "virtual" and to the role that the Kantian sublime continues to play in this phase of Deleuzian thought.

Keywords: catastrophe, rhythm, painting, color.

# Immaginazione, sublime e apertura del tempo

## Deleuze lettore dell'estetica kantiana

Anna De Martino

annadm.demartino@gmail.com

### Introduzione

In un recente saggio, Baldine Saint Girons fa leva sulla possibilità, per il sublime, di essere inteso non soltanto come categoria, ma come principio – «*arché*» – di un pensiero dell'impossibilità di comprendere, generato da una tensione completamente *altra* rispetto a quella prodotta sull'interiorità del soggetto, fondamentale, tuttavia, allo scopo di renderne possibile un'epifania<sup>1</sup>. La «destabilizzazione davanti al mondo» determinata da tale esperienza produrrebbe come proprio effetto «la destabilizzazione e la sospensione dell'*Io*», e si tradurrebbe, pertanto, nello «spossessamento del soggetto» e nel «principio di tale spossessamento»<sup>2</sup>. Saint Girons ci consente pertanto di rintracciare all'interno dell'esperienza sublime il fondamento imprescindibile per la creazione non soltanto di nuovi modi di intendere i rapporti con lo spazio e il tempo, ma anche di interpretare e produrre le prassi politiche e sociali che determinano e da cui sono determinati. In particolare, è al livello della produzione di un'idea di temporalità *altra*, «*aiôn*» e «*kairos*», che il sublime restituirebbe i suoi risultati più fecondi, temporalità il cui statuto è «*trascendentale*»<sup>3</sup>, e concernente un certo modo di intendere l'immaginazione, la quale – sottolinea l'autrice – è «credenza», funzione creatrice,

---

<sup>1</sup> B. Saint Girons, *Du sublime comme principe et pas seulement comme catégorie*, in A. E. Sejten e C. Rozzoni, (dir.) *Revisiter le sublime*, Mimesis, Paris 2021.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>3</sup> A tal riguardo, scrive B. Saint Girons, *Ivi*, p. 33, trad.it. nostra: «*Aiôn* significa in Omero “forza di vita, sorgente di vitalità”, e, soltanto in un secondo momento “età, lunga durata, eternità”, come ha dimostrato Emile Benveniste. Anche questo *aiôn* umano, generatore della vitalità, è ciò che caratterizza il sublime, e non l'eternità astratta, né tantomeno l'eterno ritorno. Ma il *kairos* entra in concorrenza con l'*aiôn*. *Kairos*, non è soltanto l'istante propizio, ma il luogo propizio, il luogo critico, l'interstizio o l'articolazione, la giuntura che sollecita l'intervento. In Omero, designa il punto vulnerabile che l'arciere mira a colpire sul bersaglio».

intimamente connessa alla produzione di un principio-esperienza sublime, che sia capace di rendere nuovamente al sapere che genera la sua dimensione di errore, di imprevisto, di meraviglioso, di stupefacente<sup>4</sup>.

L'interconnessione significativa tra la possibilità di accesso a un'esperienza sublime e la produzione di una fenditura all'interno della temporalità costituita, proprio a partire dagli stravolgimenti che il sublime opererebbe sulla soggettività, è dunque presente nelle riflessioni di Saint Girons e si ritrova in una chiave diversa all'interno della riflessione filosofica sul sublime kantiano sviluppata da Gilles Deleuze, in particolare negli studi caratterizzanti la svolta estetica del suo pensiero e il più generale problema dell'immagine, che segnerà in maniera dirimente la sua ontologia<sup>5</sup>.

La complessa filosofia del tempo messa a punto da Deleuze tenta infatti di superare tanto la concezione ciclica della temporalità, di matrice aristotelica, quanto quella cronologica, di matrice kantiana, attraverso nozioni quali «movimento aberrante», «attuale» e «virtuale», centrali all'interno degli studi sul cinema e del relativo confronto con la filosofia bergsoniana<sup>6</sup>. D'altro canto, rispetto all'emersione di questa nuova soggettività, è altrettanto importante per Deleuze comprendere il trapasso da una temporalità cronologica e lineare (*Chronos*) a una multipla e scissa a sua volta fra una temporalità eterna e un'altra evenemenziale (*Aiôn* e *Kairos*), questione che costituisce, del resto, l'oggetto di interesse fondamentale di Deleuze nei confronti della filosofia kantiana.

Secondo Deleuze, il sublime stesso sarebbe assunto da Kant come vero e proprio modello di genesi trascendentale, divenendo, dal punto di vista del filosofo francese, il fondamento stesso della *Critica*, e producendo una *fenditura* all'interno della rigorosa impalcatura concettuale kantiana, dovuta principalmente al ruolo svolto in questo frangente dalle facoltà conoscitive, qui unite nel disaccordo. Il sublime kantiano – e la temporalità lineare scardinata di cui è latore – sarà dunque indagato come il labile

---

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>5</sup> Sull'ontologia di Gilles Deleuze, cfr. V. Bergen, *L'ontologie de Gilles Deleuze*, L'Harmattan, Paris 2001; in merito ai rapporti fra immagine e ontologia, cfr. J. Michalet, *Deleuze, penseur de l'image*, PUV, Paris 2020.

<sup>6</sup> Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, trad. it. di J.-P. Manganaro, Einaudi, Torino 2016; Id., *L'immagine-tempo*, trad. it. di L. Rampello, Einaudi, Torino 2017. Per un'interpretazione della filosofia deleuziana a partire dalla nozione di «movimento aberrante», cfr. D. Lapoujade, *I movimenti aberranti*, trad. it. di C. D'Aurizio, Mimesis, Milano 2020.

fondamento della temporalità cronologica, che funge da punto di appoggio all'impalcatura teorica costruita sulle altre due critiche, nonché come punto di rimessa in discussione di tale temporalità e come apertura verso il possibile ripensamento di sue forme alternative.

### **1. L'immaginazione: armonia e subordinazione**

Contrariamente a quanto avviene con i principali “maestri” del suo “apprendistato”<sup>7</sup>, Deleuze pare nutrire nei confronti di Kant un atteggiamento dai tratti tutt'altro che concilianti, e caratterizzarsi per un'attiva volontà di minare nel profondo la solidità della Critica e della sua rigida impalcatura filosofica, rispetto a cui egli, almeno a un livello apparente, nutre non poche riserve. Se i testi degli anni '60 *Nietzsche e la filosofia* (1962), *Differenza e ripetizione* (1968) e *Logica del senso* (1969), infatti, lasciano emergere ripetutamente la volontà da parte di Deleuze di superare le derive e i limiti della logica rappresentazionale implicata dal pensiero kantiano, è altrettanto degno di nota sottolineare come nel '63 Deleuze non manchi di dedicare a Kant un importante saggio, *L'idea di genesi nell'estetica di Kant*<sup>8</sup>, e di pubblicare una monografia, *La filosofia critica di Kant*<sup>9</sup>, imperniata sul reciproco funzionamento delle facoltà all'interno delle tre Critiche.

In quest'ultima opera, in particolare, importante è il ruolo svolto dall'immaginazione e il nesso fondamentale intercorrente tra questa facoltà e la nuova concezione dello spazio e del tempo che Kant vi elabora. Il tempo kantiano, «condizione formale a priori di tutti i fenomeni in generale», e lo spazio, «forma pura di ogni intuizione esterna», circoscritta, come tale, «ai soli fenomeni esterni», sono «intuizioni pure», forme a priori soggettive della sensibilità, fondamentali per il conseguimento di ogni conoscenza<sup>10</sup>,

---

<sup>7</sup> In merito al cosiddetto “apprendistato” deleuziano, si rimanda al testo di M. Hardt, *Gilles Deleuze. Un apprendistato in filosofia*, trad. it. di C. Savi, Derive & Approdi, Roma 2016.

<sup>8</sup> G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione*, a cura di T. Villani, L. Feroldi, Mimesis, Milano 2000.

<sup>9</sup> Id., *La filosofia critica di Kant*, trad. it. di F. Domenicali, Orthotes, Napoli-Salerno 2019.

<sup>10</sup> I. Kant, *Critica della ragion pura*, a cura di P. Chiodi, UTET, Milano 1967, § 6, p. 109: «Se mi è possibile dire a priori: tutti i fenomeni esterni sono determinati a priori nello spazio e in base a rapporti spaziali, mi è anche possibile, in base al principio del senso interno, affermare in modo rigorosamente universale: tutti i fenomeni in generale, ossia tutti gli oggetti dei sensi, cadono nel tempo e stanno necessariamente fra di loro in rapporti di tempo».

che non sarebbe resa possibile senza la presenza di un «*ponte trascendentale*»<sup>11</sup>, in grado di mediare tra l'afflusso di dati provenienti dall'esterno (o sensazione) e l'attività sintetica dell'intelletto.

Nella *Critica della ragion pura*, pertanto, l'immaginazione, posta sotto la legislazione dell'intelletto, è funzionale alla «sintesi del molteplice», a partire dall'esperienza sensibile: in tal senso, essa è preposta alla «*determinazione di un certo spazio e un certo tempo*, attraverso cui la diversità viene messa in rapporto con l'oggetto in generale conformemente alle categorie»<sup>12</sup>, impostazione che trova effettivo seguito all'interno della rigida logica rappresentativa kantiana, rispetto a cui Deleuze non manca di polemizzare<sup>13</sup>. Attraverso l'immaginazione, pertanto, diviene possibile porre una diversità del sensibile «come se fosse contenuta in una rappresentazione», grazie a un duplice movimento interno compiuto dal soggetto conoscente:

*l'apprensione*, attraverso cui poniamo il diverso come ciò che occupa *un certo spazio* e un certo tempo, attraverso cui “produciamo” delle parti nello spazio e nel tempo; e la *riproduzione*, attraverso cui riproduciamo le parti precedenti a mano a mano che arriviamo alle successive [...] La sintesi così definita – aggiunge Deleuze a tal riguardo – non si fonda soltanto sulla diversità così come appariva nello spazio e nel tempo, ma sulla *diversità dello spazio e del tempo stessi*. Senza di essa, infatti, lo spazio e il tempo non potrebbero nemmeno essere “rappresentati”<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> A tal riguardo, scrivono J. Vignola, P. Vignola, *Sulla propria pelle. La questione trascendentale tra Kant e Deleuze*, Aracne, Roma 2012, p. 41: «Se una cosa è certa, è che l'intelletto non può accogliere direttamente l'intero flusso delle impressioni percepite, ovvero, non gli è permesso *entrare* nella sensazione, nella materia di ciò che viene intuito, poiché quest'ultimo non dipende dall'intelletto, bensì dalla forma con cui possiamo ricevere il fenomeno, lo spazio, in maniera esterna, ed il tempo, internamente, affettando e modificando la nostra dimensione psichica. L'intelletto ha bisogno di una facoltà mediatrice delle due distinte nature, capace di rincorrere la distanza che le separa e di rendere comprensibile all'intervento della seconda gli aspetti della prima. Per realizzare questo compito, è necessaria un'attività in grado di penetrare nelle due dimensioni potendo cambiare di volta in volta la sua essenza, da sensibile ad intellettuale, da empirica ad a priori. Ecco che l'immaginazione, nella misura in cui rappresenta il *ponte trascendentale* tra i due diversi paesaggi della conoscenza, non si lascia intrappolare da uno né dall'altro, nonostante risieda in noi stessi».

<sup>12</sup> G. Deleuze, *La filosofia critica di Kant*, cit., p. 29, corsivo mio.

<sup>13</sup> A riguardo, sintetizza magistralmente P. Godani, *Deleuze*, Carocci, Roma 2009, p. 66: «La formula dell'accusa di Deleuze contro Kant suona così: aver ricalcato il trascendentale sull'empirico, aver derivato le condizioni dell'esperienza dall'esercizio ordinario delle facoltà».

<sup>14</sup> G. Deleuze, *La filosofia critica di Kant*, cit., p. 27.

Tale sintesi – di apprensione e riproduzione – è dunque definita da Kant «un atto dell'*immaginazione*»<sup>15</sup> e, come tale, è a essa attribuito il compito di mediare fra la dimensione passiva della *sensibilità*, che coglie i fenomeni nello spazio e nel tempo in maniera *immediata*, e l'*intelletto* giudicante, dotato di concetti a priori detti *categorie*, che forniscono alla sintesi stessa operata dall'*immaginazione* un'unitarietà senza la quale non si renderebbe possibile, secondo Kant, alcun tipo di conoscenza<sup>16</sup>.

Se al livello della conoscenza speculativa, dunque, l'*immaginazione* sembrerebbe attendere a un ruolo di primaria importanza, marginale potrebbe invece apparire la sua funzione all'interno della *Critica della ragion pratica*, quando è appunto la ragione a legiferare. L'assoluta indipendenza della legge morale dalla sfera della sensibilità e dell'intuizione, infatti, fa sì che, al di là della ragione, sia solo l'*intelletto* – e non l'*immaginazione* – ad avere un ruolo diretto nel campo pratico, rispetto a cui svolge una duplice funzione: comparativa, consistente nel chiedersi se, alla stregua di una «legge teoretica universale di una natura sensibile», le massime espresse dalla volontà siano erigibili al rango di universalità, e simbolica, connessa alla possibilità di rintracciare all'interno della natura fenomenica un «tipo» per la natura soprasensibile, che possa dunque fungere da simbolo per la legge morale all'interno della sfera sensibile<sup>17</sup>.

Pertanto, se l'*immaginazione* svolge un ruolo secondario in luogo dell'interesse speculativo, ancora più marginale è la sua funzione in campo pratico.

Tale delimitazione dei campi di applicazione delle facoltà con le loro rispettive sfere di influenza si rivela problematica, nel momento in cui emerge la necessità di rintracciare le «condizioni immanenti alla stessa Natura sensibile, che devono darle la capacità di esprimere o di simbolizzare qualcosa di soprasensibile»<sup>18</sup>, che sia in grado di

---

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Occorre notare come alla prima funzione di «sintesi» dell'*immaginazione*, Kant aggiunga quella di «schema», ovvero di rintracciamento di «relazioni spazio-temporali che incarnano o realizzano delle relazioni propriamente concettuali», attraverso cui diviene altresì possibile comprendere come l'*intelletto* possa applicarsi «ai fenomeni che gli sono sottomessi» e formare giudizi validi per rendere di volta in volta possibile una conoscenza esaustiva, a partire dall'esperienza proveniente dalla molteplicità dei fenomeni. La doppia funzione di «sintesi» e di «schema», dunque, non soltanto pone l'*immaginazione* in un ruolo intermedio tra il campo concettuale e quello fenomenico, ma si rivela essenziale anche per comprendere la novità introdotta dal pensiero kantiano al livello di una nuova concezione della spazialità e della temporalità stesse. Cfr. *Ivi*, p. 31.

<sup>17</sup> Cfr. *Ivi*, p. 49.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 59.

segnalare al contempo la necessità di una base fondativa comune, a partire dalla quale non solo giustificare e differenziare il potere di ciascuna facoltà nella sua sfera peculiare, ma anche mostrare un'unitarietà di fondo, che sancisca in qualche modo l'intrinseca interrelazione fra i due campi, evitando di ripiombare nuovamente in una loro gerarchizzazione<sup>19</sup>.

Le condizioni necessarie affinché tutto questo possa avvenire, dirà subito dopo Deleuze, si presentano in Kant attraverso una triplice possibilità: «la finalità naturale nella materia dei fenomeni; la forma della finalità naturale negli oggetti belli; il sublime nell'informe della natura mediante il quale – aggiunge Deleuze – *anche la natura sensibile testimonia dell'esistenza di una finalità più alta*»<sup>20</sup>.

Nel primo caso si fa dunque riferimento alla funzione ricoperta dall'intelletto sotto la legislazione della ragione, negli ultimi due, invece, «*l'immaginazione assume un ruolo fondamentale*»<sup>21</sup>, in una modalità profondamente differente da quella ricoperta dalla ragione e dall'intelletto, rispettivamente nel dominio morale e teoretico.

Pertanto, proprio al livello della legge morale, dove l'immaginazione sembra non detenere alcun potere, si rivela necessaria una sua mediazione, allo scopo di operare una riconciliazione fra l'eteronomia della sfera sensibile e quella della sfera sovrasensibile. In tale riconciliazione essa svolge un ruolo fondamentale, a partire dalla funzione che il giudizio, sistematicamente adoperato nei due testi precedenti, è chiamato a svolgere nella terza Critica, al fine di risolverne le aporie ancora presenti.

## 2. La genesi della catastrofe

La *Critica del giudizio* è il testo in cui Kant pone criticamente al vaglio l'impalcatura metodologica impiegata nelle due critiche precedenti e in cui scopre la possibilità di «un libero accordo delle facoltà come lo *sfondo* presupposto dalle altre due Critiche»<sup>22</sup>, reso

---

<sup>19</sup> Scrive a tal riguardo G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione*, cit., p. 28: «Si deve allora immaginare che vi siano diverse proporzioni, o permutazione nel rapporto delle facoltà. L'intelletto legifera nell'interesse speculativo; la ragione, nell'interesse pratico. In ciascuno dei due casi un accordo si manifesta dunque tra le facoltà a cui tocca legiferare. Ora, una tale teoria delle permutazioni doveva condurre Kant a un ulteriore problema. Le facoltà non potrebbero mai entrare in un accordo determinato o prefissato dall'una o dall'altra di esse, se non fossero innanzitutto capaci di per sé, e spontaneamente, di un accordo indeterminato, di una libera armonia, di un'armonia senza fisse proporzioni».

<sup>20</sup> Id., *La filosofia critica di Kant*, cit., p. 59, corsivo mio.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Id., *La passione dell'immaginazione*, cit., p. 29.

possibile attraverso l'impiego dell'immaginazione, considerata qui nella sua libertà. Come «produttrice di forme arbitrarie di intuizioni possibili»<sup>23</sup>, l'immaginazione è l'«antifacoltà per eccellenza»<sup>24</sup>, il «potere di inaugurare»<sup>25</sup>, ed è colta nella sua spontanea produttività, nel momento in cui ingaggia un rapporto libero e incondizionato tanto con l'intelletto, quanto con la ragione, che si esprime attraverso due esperienze estetiche profondamente differenti fra loro, l'una legata al bello, l'altra al sublime<sup>26</sup>.

In merito alla «facoltà di sentire nella sua forma superiore», dunque, Kant non parlerà di autonomia, ma di «eautonomia», in quanto il giudizio, privo di un proprio campo di applicazione e completamente disinteressato, non potrà fare altro che legiferare su di sé, esprimendo le condizioni soggettive per l'esercizio delle facoltà, senza al contempo dipendere affatto né dall'interesse speculativo, né dall'interesse pratico<sup>27</sup>.

L'interesse kantiano verso la dimensione estetica, ampiamente presente nella terza Critica, è dunque strettamente connesso all'interesse teoretico che Kant rivolge alla lettura e all'interpretazione del reciproco ruolo delle facoltà, il quale, secondo Deleuze, aprirebbe di fatto a una vera e propria «genesi trascendentale» nel e del pensiero kantiano stesso, rispetto a cui, tuttavia, occorrerà mantenere un atteggiamento cauto e problematizzante. In luogo di un'esperienza connessa al «bello»<sup>28</sup>, infatti, tale genesi sarebbe resa possibile dal rapporto libero e indeterminato tra l'intelletto e

---

<sup>23</sup> B. Saint Girons, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, trad. it. di G. Lombardi, a cura di C. Cali, R. Messori, Aesthetica, Palermo 2003, p. 190. Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo, a cura di V. Verra, Laterza, Bari 1997, *Nota generale alla prima sezione dell'analitica*, p. 151.

<sup>24</sup> *Ibidem*. L'espressione è ripresa da É. Escoubas, *Kant ou la simplicité du sublime*, in *Du Sublime*, Belin, Paris 1988.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Di fatto, la disquisizione intorno a tali problemi estetici era un *topos* filosofico-letterario di notevole diffusione all'interno dei salotti europei del '700, e aveva già avuto modo di suscitare attivamente la produzione filosofica kantiana precritica. A tal riguardo, Kant aveva già scritto molti anni prima della critica un breve, leggero testo, che molto riprendeva dall'opera pubblicata nel 1757 da E. Burke, *Inchiesta sul bello e il sublime*, a cura di G. Sertoli, G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 2019. Cfr. I. Kant, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, in *Scritti precritici*, a cura di R. Assunto, R. Hohenemser, Laterza, Bari 1982, pp. 291-346.

<sup>27</sup> G. Deleuze, *La filosofia critica di Kant*, cit., p. 65.

<sup>28</sup> L'immaginazione, infatti, adoperata da un soggetto posto dinanzi alla necessità di dover esprimere un giudizio estetico di gusto del tipo «è bello», «schematizza senza concetto», «riflette», facendosi spontanea e creatrice, poiché – fa notare Deleuze – pur liberandosi dal controllo delle altre due facoltà, non ricopre in questo caso la responsabilità e il prestigio di cui erano investiti l'intelletto e la ragione nelle rispettive sfere di legislazione, ma «più profondamente, dà il segnale per un esercizio delle facoltà tale che ciascuna deve diventare capace di giocare liberamente per conto proprio», Cfr. G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione*, cit., pp. 29-30.



l'immaginazione, che darebbe vita a un giudizio di gusto dal carattere universale e soggettivo, in grado di aprire a un senso comune estetico, spontaneamente condiviso. Questo tipo di interpretazione, come fa notare Palazzo, non manca di suscitare un certo disappunto da parte di Deleuze, che già in questa monografia denuncia il «carattere doxastico» del senso comune estetico, che semplicemente presuppone in sé l'accordo libero fra le facoltà<sup>29</sup>. Ciò di cui, infatti, bisogna realmente andare alla ricerca è «la *causa fiendi* che garantisca la genesi necessaria dell'accordo stesso»<sup>30</sup>, che si rende piuttosto possibile nel momento in cui l'immaginazione è tramortita e coinvolta in un'esperienza sublime, dove a istituirsi è «un rapporto soggettivo diretto tra immaginazione e ragione»<sup>31</sup>, non privo di una certa dose di violenza:

Ora, questa armonia del sublime è oltremodo paradossale. Ragione e immaginazione non si accordano che all'interno di una tensione, di una contraddizione, di una dolorosa lacerazione. Vi è sì accordo, ma accordo discordante, *armonia nel dolore*. È soltanto il dolore che rende possibile un piacere. Kant insiste su questo punto: l'immaginazione subisce una violenza, sembra persino perdere la propria libertà. [...] E tuttavia un accordo nasce all'interno di tale disaccordo. Mai Kant fu più prossimo a una concezione dialettica delle facoltà. La ragione pone l'immaginazione in presenza del proprio limite nel sensibile, ma all'opposto, l'immaginazione ridesta la ragione come facoltà capace di pensare un sostrato soprasensibile per l'infinitezza del mondo sensibile. Subendo violenza, l'immaginazione sembra perdere la propria libertà, ma insieme si desta a un esercizio trascendente, prendendo per oggetto il proprio limite. Superata da ogni parte, essa oltrepassa sé stessa e i propri confini, sia pure in modo negativo, rappresentandosi l'inaccessibilità dell'Idea razionale e facendo di tale inaccessibilità qualcosa di presente nella natura sensibile<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> S. Palazzo, *Postfazione* in: G. Deleuze, *La filosofia critica di Kant*, cit., p. 129. In maniera ancora più evidente, scrive G. Deleuze, *Ivi*, pp. 33-34: «La questione sulla quale l'analitica del bello ci lasciava in sospeso era: da dove viene il libero accordo indeterminato delle *facoltà* tra di esse, qual è la genesi delle facoltà in questo accordo? L'analitica del bello s'arresta proprio perché non ha i mezzi per rispondere a tale domanda; va notato al tempo stesso che il giudizio "è bello" mette in gioco solo l'intelletto e l'immaginazione (la ragione non ha nessun ruolo). All'analitica del bello fa seguito l'analitica del sublime, che chiama invece in causa la ragione. Ma da ciò cosa si aspetta Kant, per la soluzione di un problema di genesi relativo al senso stesso del bello?».

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Id.*, *La filosofia critica di Kant*, cit., p. 68.

<sup>32</sup> *Id.*, *La passione dell'immaginazione*, cit., pp. 34-35.

Pertanto, il disaccordo produttivo che lega in tal caso le due facoltà, reca testimonianza di una lotta, attraverso cui l'immaginazione avverte da un lato la presenza di un limite posto alla sua attività conoscitiva, dall'altro, riflette sul senso dell'impossibilità di attendere la funzione che è chiamata a compiere. Questo dissidio interno conduce l'immaginazione a prendere consapevolezza, attraverso il sentimento di inadeguatezza che ne deriva, della sua destinazione soprasensibile, le cui tracce sono celate già all'interno del contatto che instaura con la dimensione sensibile. Per Kant, pertanto, l'esperienza sublime e le potenzialità di accesso alla dimensione soprasensibile latenti in essa, appartengono in ogni caso alla sfera del soggetto, e non dell'oggetto: dinanzi all'oceano agitato dalla tempesta, ad esempio, sublimi sono l'animo nostro e le idee della ragione rievocate al suo interno, rivelando non tanto una finalità della natura, «quanto un possibile uso delle intuizioni di essa affine di suscitare in noi il sentimento di una finalità del tutto indipendente dalla natura»<sup>33</sup> stessa, il che sta del resto a significare che non vi è sublimità, se non a partire da un soggetto capace di percepirla come tale. Il sublime, dunque, produce nell'animo del soggetto una tensione sull'abisso, fin dalle origini ambigua e prodotta da sentimenti contrastanti, che provocano oltre che una forte inquietudine dovuta alla possibilità di inabissamento, un'imprescindibile fascinazione verso di esso, dando forma ed espressione a un'interna lacerazione del desiderio dello spettatore, diviso fra la volontà di esporsi – e dunque eccedere sé stesso – e quella di sottrarsi allo spettacolo che gli si offre allo sguardo. Questo paradosso sarebbe alla base della catastrofe che colpisce la facoltà dell'immaginazione, e della «genesì trascendentale» che, secondo Deleuze, da qui emergerebbe, andando a influenzare in modo straordinario la concezione kantiana della temporalità, non soltanto perché il sublime rappresenta un evento eccezionale all'interno della forte regolamentazione presente nelle tre critiche, ma perché, come Catena non manca di sottolineare, è piuttosto un «luogo sistematico» di tutto il pensiero kantiano, attraverso cui la soggettività scopre la sua limitatezza, la sua opacità, addirittura la sua tragicità<sup>34</sup>. Il tracollo dell'immaginazione che, spinta a fare esperienza di un qualcosa che la eccede

---

<sup>33</sup> I. Kant, *Critica del giudizio*, cit., § 23, p. 163.

<sup>34</sup> Scrive M. T. Catena, *Orientamento e disorientamento. Il sublime come luogo sistematico della filosofia di Kant*, Guerini, Milano 1996, p. 16: «Dunque ciò che Kant mette in scena in questi paragrafi è un aspetto molto particolare, molto interno di una soggettività tutt'altro che armonica, radicalmente limitata, non più trasparente a sé stessa, ricca di lati bui e sconosciuti; una soggettività per certi aspetti tragica, la cui coscienza ha scoperto di non essere più al centro, né di sé né del mondo».

di gran lunga e rispetto a cui, seppur forzata dalla ragione, non riesce a produrre una sintesi soddisfacente, ci conduce, pertanto, a congetturare il crollo di quel «ponte trascendentale» che permetteva di mediare fra la sensazione e l'intelletto, la cui attività conoscitiva è frenata dall'impossibile demarcazione di un *limite* attraverso cui definire e denotare l'oggetto che è sottoposto dinanzi al suo giudizio<sup>35</sup>.

Occorre, dunque, domandarsi come il ruolo svolto dall'immaginazione incida, all'interno della riflessione deleuziana in merito al pensiero di Kant, sulla strutturazione della nuova concezione della temporalità, proposta da Deleuze stesso.

In nessuno dei casi precedenti presi in esame da Kant, in effetti, si era resa necessaria una revisione della normale funzione delle facoltà e un'aberrazione delle modalità attraverso le quali i fenomeni si offrivano nello spazio e nel tempo. L'evento sublime, al contrario, fa breccia nel cuore della temporalità ordinale kantiana, aprendola e permettendo l'emersione dell'evento, dell'espressione di «quel virtuale che promana dallo sfondo»<sup>36</sup>, «*Aiôn*» e non più «*Chronos*»<sup>37</sup>, che caratterizzerà nel profondo e a più riprese l'ontologia deleuziana, e che Deleuze ritiene animi anche la riflessione più tardiva del filosofo di Königsberg. In un certo qual modo, è come se il sublime immettesse nella filosofia kantiana «una zona di Sahara»<sup>38</sup>, un «violento caos» e, al contempo, un «germe di ordine o di ritmo»<sup>39</sup> che nulla ha a che vedere né con la temporalità ciclica delle filosofie precedenti, né con quella lineare kantiana. Cara al pensiero di Deleuze è infatti la necessità di tenere fede alla produzione costante di nuove forme di soggettivazione, attraverso l'immissione di nuovi modelli spazio-

---

<sup>35</sup> Riguardo alla singolarità dell'esperienza sublime per l'immaginazione, scrive G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, trad. it. di G. Guglielmi, Raffaello Cortina, Milano 1997: «*Il caso dell'immaginazione*: è il solo caso in cui l'immaginazione è liberata dalla forma di un senso comune. Con il sublime, l'immaginazione, secondo Kant, è forzata, costretta ad affrontare il proprio limite, il proprio *phantastéon*, il proprio massimo che è al contempo l'inimmaginabile, l'informe o il deforme nella natura (*Critica del Giudizio*, § 26). L'immaginazione trasmette la propria costrizione al pensiero, forzato a sua volta a pensare il soprasensibile come fondamento della natura e della facoltà di pensare. Nel sublime la forma del senso comune si trova così inadeguata, a vantaggio di tutt'altra concezione del pensiero».

<sup>36</sup> T. Villani, *Prefazione* in: G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione*, cit., p. 10.

<sup>37</sup> In merito alla differenza fra *Aiôn* e *Chronos* in Deleuze, cfr. V. Bergen, *L'ontologie de Gilles Deleuze*, cit., pp. 273-274, trad. it. mia: «*Chronos* è un tempo pulsato, incentrato su un presente attuale; si definisce come numero del movimento, come un tempo irreversibile che misura i corpi. [...] *Chronos* ha dunque a che vedere con il dominio degli strati (organizzazione, significazione, soggettivazione) e si offre come il sottofondo a partire dal quale il tempo incorporeo dell'*Aiôn* può sradicarsi. La produzione del tempo non pulsato dell'*Aiôn* corrisponde a un movimento di deterritorializzazione che ha senso soltanto in rapporto all'ordine di *Chronos* con cui compone la figura di una "distinzione indiscernibile"».

<sup>38</sup> G. Deleuze, *Logica della sensazione*, trad. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 2007, p. 167.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 169.

temporali, che, pur non sopprimendo totalmente le condizioni della logica rappresentazionale, attraverso cui la soggettività sistematicamente e automaticamente si costituisce, ne facciano emergere i limiti, le contraddizioni e le deformazioni che dall'interno la scuotono e la de-soggettivizzano. In questo senso, il ruolo dell'immaginazione nella terza critica assume per Deleuze una caratura etico-politica nuova, rispetto a cui l'emancipazione della temporalità cronologica dalla temporalità ciclica, ovvero la «laicizzazione»<sup>40</sup> del tempo che Kant porta a compimento, non è che una tappa.

### 3. L'apertura del tempo

Alla catastrofe dell'immaginazione dinanzi all'esperienza sublime segue la catastrofe operata dal sublime sulla spazialità e sulla temporalità. Come infatti è stato fatto presente in precedenza, l'immaginazione è in Kant strettamente connessa alla possibilità di operare una sintesi del molteplice attraverso le forme di spazio e tempo e di fornire degli «schemi», ovvero «determinazioni trascendentali del tempo», capaci di unificare le sintesi sotto forma categoriale<sup>41</sup>.

È dunque il passaggio da una concezione uni-direzionale e ragionevole del tempo a una pluri-direzionale e «favolosa» ciò che secondo Deleuze il sublime kantiano auspicherebbe in maniera più o meno consapevole e che egli vuole portare a compimento. Cosa significhi produrre una concezione «favolosa» del tempo, è un problema su cui occorrerà focalizzarsi.

In più di un punto della sua opera filosofica, Deleuze fa riferimento a un celebre racconto di Jorge Luis Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*. Il breve racconto è interamente imperniato attorno alla (im)possibile scrittura di un *romanzo-labirinto* in cui presente, passato e futuro si diramano l'uno sull'altro, l'uno nell'altro, creando un orizzonte di indiscernibilità, che lungi dall'offrire una risposta univoca agli esiti della vicenda, non fa che moltiplicarne i possibili sviluppi, lasciando il lettore

---

<sup>40</sup> T. Villani, *Prefazione a La passione dell'immaginazione*, cit., p. 19.

<sup>41</sup> In merito a un'accurata ricognizione dei rapporti che legano Deleuze a Kant si rimanda all'introduzione di S. Palazzo, *La catastrofe di Kronos* in: *Fuori dai cardini del tempo. Lezioni su Kant*, a cura di S. Palazzo, Mimesis, Milano 2004, pp. 9-48. Inoltre, sul medesimo argomento si rimanda a S. Palazzo, *Trascendentale e temporalità. Gilles Deleuze e l'eredità kantiana*, ETS, Pisa 2013 e a J. Vignola, P. Vignola, *Sulla propria pelle. La questione trascendentale tra Kant e Deleuze*, cit.

sospeso lungo «una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli»<sup>42</sup>, dove la contingenza di una scelta equivale a quella di ogni altra, rendendo ciascuna di esse ugualmente ragionevole e ammissibile. La temporalità immaginata dall'autore è dunque una temporalità che sconfessa totalmente «un tempo uniforme, assoluto»<sup>43</sup>, per lasciar spazio a una pluralità di tempi compostibili, dove l'attualità di ogni circostanza non si rivela essere che una virtualità fra le altre. L'«invisibile labirinto di tempo»<sup>44</sup> di Ts'ui Pên è dunque espressione di un modello di genesi di una temporalità *altra*, plurale, che nulla ha a che vedere con una soluzione unica e prestabilita, ma che mira, al contrario, a produrle tutte, dichiarandone simultaneamente l'assoluta plausibilità e la possibile attribuzione di un valore di *credenza* a ciascuna di esse. Il modello di temporalità «favolosa» presentato da Borges fungerà da punto di partenza in Deleuze per la creazione della propria, personale, apertura a una temporalità plurale, che, in maniera quasi paradossale, ritrova la propria scaturigine anche nella rinnovata attenzione rivolta dal filosofo al pensiero kantiano.

Tale interesse tende a crescere, infatti, nel periodo compreso tra la fine degli anni '70 e la prima metà degli anni '80, durante i quali non soltanto Deleuze pubblica con l'amico Guattari *Mille piani* (1980), ma anche alcune delle sue più importanti opere di carattere estetico, dove protagonista è il grande rovesciamento della temporalità subordinata al movimento, operato da Kant. In particolare, il pensiero del filosofo tedesco è il perno attorno al quale sono costruite le lezioni che Deleuze tenne a Vincennes nella primavera del '78 e il saggio dell'84 *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana*<sup>45</sup>. Le quattro «formule» (la prima shakespeariana, la seconda e la quarta rimbaudiana, la terza kafkiana) alle quali allude il titolo del saggio caratterizzano in modo peculiare la riflessione deleuziana a riguardo, e assumono di fatto un peso consistente nella riflessione di Deleuze, concernente in particolare il modo in cui il linguaggio poetico si dimostra capace di de-istituire la

---

<sup>42</sup> J. L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in *Finzioni*, a cura di A. Melis, Adelphi, Milano 2015, p. 88.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>45</sup> G. Deleuze, *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana*, in *Critica e clinica*, trad. it. di A. Panaro, Raffaello Cortina, Milano 1996, pp. 43-52.

struttura del discorso dall'interno, assolvendo a una funzione politica, oltre che linguistica.<sup>46</sup>

Le prime due di queste, «The time is out of joint» e «Je est un autre» segnalano in maniera definitiva il passaggio nel pensiero kantiano da una temporalità ciclica, tipica della tragedia greca, a una moderna, di cui Amleto, «uomo della Critica»<sup>47</sup>, è figura emblematica per un duplice motivo.

In primo luogo, in quanto egli assume pienamente il puro tempo ordinale come possibilità della propria azione, che più di ogni altra simbolizza il rivoluzionamento operato dalla filosofia kantiana sulla temporalità concepita dalla filosofia antica, per cui il tempo, fissato intorno ai propri cardini, era subordinato al movimento estensivo e circolare del mondo. Con Kant i rapporti tra tempo e movimento finiscono col ribaltarsi completamente e il primo, rettificandosi, diviene condizione del secondo, poiché inizia a imporre «a ogni movimento possibile la successione delle sue determinazioni»<sup>48</sup>. Il «labirinto» del libro-giardino dei «sentieri che si biforcano» permette dunque, attraverso Kant, di scoprire che il tempo non è più una spirale, né un circolo, ma un «filo», per cui il movimento è ridotto a una pura derivazione, una semplice aberrazione.<sup>49</sup> Con la rivoluzione kantiana, in altre parole, la temporalità assume i tratti della banalità del quotidiano, «forma immutabile e immobile»<sup>50</sup> di tutto ciò che cambia e, come tale, invita alla ricerca non soltanto di una nuova definizione della temporalità stessa, ma anche di una nuova definizione del pensiero che a tale temporalità è correlato:

---

<sup>46</sup> Cfr., Id., *Bartleby o la formula*, in *Critica e clinica*, cit., p. 104: «In primo luogo, il tratto di espressione informale si contrappone all'immagine o alla forma espressa. In secondo luogo, non c'è più un soggetto che s'innalzi fino all'immagine, riuscendo o fallendo. Si direbbe piuttosto che una zona d'indistinzione, d'indiscernibilità, d'ambiguità, si stabilisca fra due termini, come se avessero raggiunto il punto che precede immediatamente la loro rispettiva differenziazione: non una similitudine, ma uno scivolamento, un'estrema vicinanza, una contiguità assoluta; non una filiazione naturale, ma un'alleanza contro natura». In merito al rapporto tra la «formula» deleziana e la filosofia di Kant, cfr., D. Cantone, *Deleuze lettore di Kant: i corsi di Vincennes*, in «Esercizi Filosofici» 1, 2006, <http://www.univ.trieste.it/~eserfilo/art106/cantone106.pdf>, pp. 100-113.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>49</sup> Scrive G. Deleuze, *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana* in *Critica e clinica*, cit., p. 45: «Non è la successione che definisce il tempo, ma il tempo che definisce come successive le parti del movimento così come sono determinate in lui. [...] Le cose si succedono in tempi diversi, ma nello stesso tempo sono anche simultanee, e permangono in un tempo qualsiasi».

<sup>50</sup> *Ibid.*

Con Kant – afferma Deleuze in merito – abbiamo una indescrivibile novità. È la prima volta che il tempo si libera, si distende, cessa di essere un tempo cosmologico o psicologico, subordinato al mondo o all'anima, poco importa, per diventare un tempo formale, una pura forma dispiegata. Per il pensiero moderno diventa un fenomeno di estrema importanza. Sarà questa la prima grande rivoluzione kantiana nella teoria del tempo.<sup>51</sup>

In secondo luogo, in quanto a questa prima emancipazione se ne aggiunge un'altra, riassunta nell'espressione «Je est un autre», sintomatica di una temporalità rispetto alla quale la soggettività (*Je*), che vorrebbe attivamente auto-determinarsi, scopre di fatto di poter determinare la propria esistenza come quella di un «io [*moi*] passivo e mutevole nel tempo», dove il tempo «è quella relazione formale secondo cui lo spirito è affetto da sé stesso, o il modo in cui siamo interiormente affetti da noi stessi».<sup>52</sup>

La soggettività, nell'esperienza di sé che si appresta dunque a compiere, si scopre come passiva (*moi*), interna al tempo, e unicamente dotata della capacità di *representarsi* il suo pensiero.<sup>53</sup> Tale scoperta, del resto, non fa che segnalare l'esistenza di una relazione ontologica strettissima tra tempo e pensiero, in quanto la linea uni-direzionale che scinde il soggetto in un *me* passivo e in un *Io* attivo, trasforma in maniera radicale il modo in cui tale soggetto inizia a relazionarsi alla temporalità stessa. L'emancipazione operata dalla temporalità kantiana, pertanto, trasforma radicalmente la funzione della coscienza, scissa a partire da questo momento dalla linea temporale, che «segna la linea di demarcazione di un'alterità solcata all'interno dall'altro in sé e come attirata da un Fuori»<sup>54</sup> radicale.

Il discorso sulla trasformazione della temporalità da «cardinale» a «ordinale» non è tuttavia l'unico tipo di deviazione che il «labirinto» di Borges permetterebbe di prendere. Questo poiché, in primis, Deleuze si trova in tale fase a riflettere nuovamente sul valore della sintesi percettiva operata dall'immaginazione, la quale – in quanto

---

<sup>51</sup> Id., *Fuori dai cardini del tempo*, cit., p. 72.

<sup>52</sup> Id., *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana*, in *Critica e clinica*, cit., p. 47.

<sup>53</sup> Scrive G. Deleuze: «Per Kant, invece, l'Io [*Je*] non è un concetto, ma la rappresentazione che accompagna ogni concetto; e l'Io [*Moi*] non è un oggetto, ma ciò a cui tutti gli oggetti si rapportano come alla variazione continua dei suoi stati successivi e alla modulazione infinita dei suoi gradi nell'istante. In Kant il rapporto concetto-oggetto rimane, ma sdoppiato dal rapporto Io-Io [*Je-Moi*] che costituisce una *modulazione, non più un calco*» (*Ivi*, p. 47).

<sup>54</sup> Y. Laporte, *Gilles Deleuze, l'épreuve du temps*, L'Harmattan, Paris 2005, p. 70, traduzione mia.

semplicemente logica – scopre la necessità di rinviare alla «comprensione estetica» di una misura, e di andare alla ricerca di un «fondamento della sintesi dell'apprensione», che si spinga al di là della misura stessa, a cui Deleuze fornisce il nome di «ritmo».<sup>55</sup> È qui che si scorgono i tratti dell'originalità e forse della voluta forzatura che Deleuze produce su Kant: la comprensione estetica, che pure è necessaria alla sintesi logica, scoperchia il territorio saldo fatto di sintesi e schemi su cui fino a un attimo prima ci eravamo assestati, deterritorializzandolo e bucando «l'ombrello»<sup>56</sup> di opinioni accuratamente posto sulle nostre teste.

Con il sublime, Kant scopre pertanto la potenza insopprimibile del sensibile, per poi immediatamente richiuderla, e la scopre attraverso l'immissione catastrofica nell'attività di apprensione e riproduzione del «ritmo»: attraverso il trauma prodotto dalla scoperta del proprio limite rispetto alla sintesi del ritmo, l'immaginazione scoprirebbe pertanto i limiti del pensiero stesso, il «senza-fondo» che apre le porte a quella che Kant chiama l'«Idea» e a cui Deleuze fornisce il nome di «Fuori».

Nell'ultima *Critica* Kant «incomincia come Amleto e finisce come re Lear»<sup>57</sup>, diviene «sensibile alla catastrofe»<sup>58</sup> e scopre il valore intrinseco del sensibile, che lo spinge al di là del semplice «qui e ora» che precedentemente regolava ancora secondo l'ordine del tempo i rapporti fra *Je* attivo e *moi* passivo. Attraverso l'implosione dell'immaginazione, tanto al livello della sintesi, quanto dello schema, il filosofo scopre una «tempesta all'interno dell'abisso aperto nel soggetto»<sup>59</sup>, che fa della «sregolatezza di tutti i sensi»<sup>60</sup> il simbolo inaugurale di tutto il pensiero romantico che da lì a qualche anno avrebbe preso forza e vigore.

#### 4. La temporalità in pittura

---

<sup>55</sup> G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo*, cit., p. 110.

<sup>56</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, tr. it. di A. De Lorenzis, a cura di C. Arcuri, Einaudi, Torino 2002, p. 204.

<sup>57</sup> G. Deleuze, *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana* in *Critica e clinica*, cit., p. 52.

<sup>58</sup> Id., *Fuori dai cardini del tempo*, cit., p. 102.

<sup>59</sup> G. Deleuze, *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana*, in *Critica e clinica*, cit., p. 52.

<sup>60</sup> È un'espressione che Deleuze prende dalla quarta formula rimbaudiana: «Arrivare all'ignoto attraverso la sregolatezza di tutti i sensi [...], una lunga, immensa e ragionata sregolatezza di tutti i sensi» (*Ivi*, p. 50).



In realtà, l'apertura alla catastrofe dell'ultima fase del pensiero kantiano e il nesso esistente con la de-istituizione deleuziana della temporalità ordinale dischiusa da Kant stesso non sarebbero comprensibili se non si prestasse attenzione all'operazione estetica che Deleuze cerca di compiere a tal riguardo. L'apertura del tempo è infatti al centro del pensiero estetico dell'autore, tanto in materia cinematografica, quanto pittorica, soprattutto per ciò che concerne l'elaborazione della temporalità come *Aiôn*, a partire dalle nozioni di «attuale» e «virtuale», centrali all'interno di tale fase dell'elaborazione filosofica deleuziana. Allo scopo di proporre, dunque, una rilettura del sublime kantiano-rimbaudiano e del suo legame con la temporalità plurale deleuziana, ci si concentrerà, oltre che sulla temporalità stessa, sulle nozioni di «ritmo», «catastrofe» e «diagramma», centrali nell'opera dell'81 che Deleuze dedica all'artista Francis Bacon e, più in generale, alla storia della pittura.

Più che un testo critico sull'opera del pittore irlandese, infatti, *Logica della sensazione* è l'occasione per Deleuze di porre al vaglio nel terreno dell'arte e della pittura alcuni dei concetti cardine del suo pensiero filosofico. La «sensazione» funge all'interno di questo testo da *fil rouge* per l'elaborazione ulteriore di una serie di riflessioni, riguardanti il rapporto rinnovato della soggettività al mondo, a partire da un tipo di esperienza *intensiva*, in grado di porre di fatto in crisi le categorie estetiche, ancora di stampo rappresentazionale, su cui anche il pensiero fenomenologico, almeno dal suo punto di vista, non aveva mancato di sedimentarsi. La *Logique*, non a caso, è – insieme alle opere che Deleuze dedica al cinema – il testo in cui si scorge la radicale differenza di impostazione tra la filosofia deleuziana e la tradizione fenomenologica husserliana e merleau-pontiana.<sup>61</sup>

Quando, infatti, Deleuze parla qui di «sensazione», non si riferisce affatto al semplice contatto precategoriale che l'uomo ingaggerebbe con la realtà esterna, né a un campo di applicazione che faccia riferimento alla corporeità come al «perno del mondo»<sup>62</sup>, o come alla «carne»<sup>63</sup> consustanziale al mondo stesso (punti a partire dai

---

<sup>61</sup> È in effetti in questo testo che Deleuze si confronta direttamente con le riflessioni fenomenologiche in materia estetica, a partire soprattutto da Merleau-Ponty e Maldiney. Non a caso, l'altro pittore la cui opera ricorre spesso all'interno di tale testo è Cézanne, centralissimo all'interno di tutta la riflessione estetica merleau-pontiana. In merito ai rapporti in campo estetico tra Deleuze e la fenomenologia, cfr. K. Rossi, *L'estetica di Gilles Deleuze. Bergsonismo e fenomenologia a confronto*, Pendragon, Bologna 2005.

<sup>62</sup>M. Merleau-Ponty, tr. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 1965, p. 131.

quali la fenomenologia muove le proprie considerazioni in materia estetica), poiché in ambedue i casi a essere presa in considerazione sarebbe una corporeità esteriore, limitata all'armonica levigatezza degli strati più superficiali dell'epidermide. Quello che, al contrario, davvero interessa alla riflessione deleuziana in merito è la possibilità di scoprire una corporeità vista dall'interno, viscerale, inorganica, capace dunque di spingersi al di là della carne stessa, giudicata ancora «troppo tenera»<sup>64</sup> e di destratificarla, allo scopo di mostrarne il carattere metamorfico, mostruoso, deterritorializzante, che soggiace al di sotto della superficie cutanea.

Questo carattere «intensivo» di cui andrebbe alla ricerca il pensiero deleuziano, altro non è che il magma assoluto di stimoli, desideri e pulsioni che si cela al di sotto dell'organismo rigidamente organizzato, a cui Deleuze attribuisce il nome di «*corpo senza organi*», e che attraversa la sua riflessione tanto sul piano estetico, quanto su quello ontologico-politico. Di per sé, infatti, il *CsO* è «l'improduttivo», «il corpo senza immagine», assoluta «anti-produzione»<sup>65</sup>, ma proprio in virtù di questo, «esercizio, sperimentazione inevitabile»<sup>66</sup>, capace di produrre il senso di un «limite»<sup>67</sup> verso cui continuare ogni volta a tendere, immancabilmente. Assunto dunque come tale, il *CsO* è interpretabile come una multi-stratificazione infinita, disarticolata, nomadica, della soggettività, che mira ad aprire il corpo a una pluralità di connessioni, intensità, concatenamenti, e a deterritorializzarlo in modo tale da permettergli la costante scoperta di «un piccolo pezzo di una nuova terra»<sup>68</sup>, attraverso cui dar vita a nuovi possibili concatenamenti. La nozione di «corpo senza organi», pertanto, è funzionale a comprendere la modalità attraverso la quale, secondo Deleuze, Bacon dà forma ed espressione a questa soggettività lacerata dal tempo, a partire dalla costruzione delle proprie Figure attraverso un gesto pittorico – o *diagrammatico* – che, pur non rinunciando affatto alla figurazione, si propone di essere assolutamente anti-figurativo.

Tali figure, infatti, tramortite da ogni lato da forze invisibili (di isolamento, di deformazione, di dissipazione), che spossessano costantemente i corpi e ne aberrano gli schemi corporei abituali, sono «corpi senza organi», la cui peculiarità sarebbe, secondo

---

<sup>63</sup> Cfr. Id., tr. it. di A. Bonomi, a cura di M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003.

<sup>64</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002, pp. 179-180.

<sup>65</sup> Id., *L'Anti-Edipo*, tr. it. di A. Fontana, Einaudi, Torino 2002, p. 10.

<sup>66</sup> Id., *Millepiani*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2017, p. 225.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 226.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 240.

Deleuze, quella di fornire voce e visibilità al Tempo, «forza dell'avvenire»<sup>69</sup> insonora e invisibile, tramite l'inserimento nelle Figure e nei Trittici di germi di ritmo, che si offrono allo sguardo dello spettatore attraverso «la vibrazione del muscolo, il senso delle fibre, il calore dei fluidi»<sup>70</sup> che ciascuna Figura emana, esercitando su di noi «un fascino metafisico». <sup>71</sup> Questa sublimità visiva prodotta dai quadri baconiani, con le loro figure deformate su ogni lato da forze invisibili e opposte, conferisce al contempo visibilità a variazioni di movimenti e di posizioni inconciliabili fra loro, e apre lo sguardo dello spettatore a un «labirinto» di composibili, attraverso cui gli si offre «un frammento di tempo allo stato puro»<sup>72</sup>: di *Aiôn*, come «luogo degli eventi incorporei [...], illimitato come il futuro e il passato, ma finito come l'istante», e «popolato da effetti che lo frequentano senza mai riempirlo»<sup>73</sup>, rispetto a cui, pertanto, è sempre produttore di un'eccedenza, la medesima che disturba la vista dello spettatore e produce una cesura (*Kairos*) nella sua capacità di riconoscere le Figure in maniera coerente, impedendone una sintesi armonica a un livello cognitivo. Questo «Tempo» della Figura, sospeso nell'interstizio fra ciò che essa *non è più* e ciò che *non è ancora*, si materializza per Deleuze attraverso il «ritmo», «la coesistenza di tutti i movimenti nel quadro»<sup>74</sup>, di quelli che serrano il corpo (sistole) e di quelli che lo distendono (diastole) i quali, lungi dal susseguirsi in maniera progressiva e lineare, sono già virtualmente presenti l'uno nell'altro, differenziandosi nella loro simultaneità. In questo senso, le Figure baconiane sono intessute di «molteplicità»: «immagini a due facce»<sup>75</sup>, al contempo «attuali» e «virtuali», attraverso cui si produce una «zona di indiscernibilità, di indecidibilità»<sup>76</sup>, dove ogni tipo di sintesi di apprensione e riproduzione prodotta dall'immaginazione kantiana smetterebbe, naturalmente, di detenere la propria validità. Se l'«attuale» è infatti «l'immagine del presente che passa» e il «virtuale» quella del «passato che si

<sup>69</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 122.

<sup>70</sup> Scrive B. Saint-Girons, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, Aesthetica, Palermo 2003, p. 201: «La semplicità del sublime, in Bacon, è il carattere rigorosamente straziante di ammassi di muscoli che si torcono in confuso arcobaleno sotto un'illuminazione cruda».

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 20.

<sup>73</sup> Id., *Logica del senso*, tr. it. di M. de Stefanis, Feltrinelli, Milano 1975, cit., pp. 147-148.

<sup>74</sup> Id., *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 77.

<sup>75</sup> Id., *L'immagine-tempo*, cit., p. 81.

<sup>76</sup> Id., *Logica della sensazione*, cit., p. 52.

conserva»<sup>77</sup> e del futuro che si preannuncia, allora, la concezione lineare della temporalità kantiana può dirsi del tutto superata, a vantaggio di una concezione favolosa, dove non sussiste più alcuna contrapposizione fra reale e immaginario, soggetto e oggetto, presente e passato e dove diviene possibile dischiudere le porte a quel regime temporale «cristallino», in cui «l'attuale e virtuale coesistono ed entrano in uno stretto circuito che ci porta costantemente l'uno all'altro»<sup>78</sup>.

## 5. Sopravvivere alla catastrofe. Ultima nota sul sublime e il colore

Nei paragrafi precedenti abbiamo visto come Deleuze si relazioni all'estetica kantiana a partire dalla catastrofe prodotta dal sublime sull'immaginazione e come da ciò consegua l'implosione della temporalità lineare, amletica, su cui Kant aveva edificato la propria impalcatura critica. La riflessione sulla temporalità si è dunque protratta attraverso le pagine che Deleuze dedica alla pittura di Bacon, la cui potenza figurale sarebbe rintracciabile, secondo il filosofo, nella capacità del pittore irlandese di sospingersi al di là dell'attualità di *Chronos* e di fornire voce e visibilità alle forze cristalline e virtuali di *Aiôn*, mantenendo le due dimensioni temporali lungo un orizzonte di indiscernibilità, sintetizzato dalla potenza espressiva delle Figure (o corpi senza organi) della pittura baconiana.

Avviandoci, dunque, verso la conclusione, occorre chiederci se si possa riconnettere la riflessione deleuziana sulla pittura al pensiero kantiano e, soprattutto, in che misura. Per farlo, si spenderà ancora qualche parola sul legame tra la temporalità come «ritmo» e le nozioni di «catastrofe» e «diagramma», che svolgono, tanto nel saggio dell'81, quanto nei corsi sulla pittura tenuti da Deleuze nel medesimo anno, un ruolo centrale.

Di fatto, è proprio nella prima di queste lezioni che il legame con il sublime kantiano e l'attività pittorica emerge con forza, attraverso l'opera dell'artista che più di ogni altro aveva motivato l'interesse della fenomenologia nei riguardi dell'estetica pittorica: Paul Cézanne<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> G. Deleuze, C. Parnet, *L'attuale e il virtuale*, in *Conversazioni*, tr. it. di G. Comolli, R. Kirchamayr, Ombre Corte, Bologna 2011, p. 146.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 145.

<sup>79</sup> La pittura cezanniana è al centro dell'estetica fenomenologica di Maurice Merleau-Ponty, e il punto a partire dal quale non solo Gilles Deleuze, ma anche Jean-François Lyotard muovono le proprie critiche alla fenomenologia merleau-pontiana. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in *Senso e non*

Una delle ragioni per cui si discute l'autenticità del testo di Gasquet – afferma Deleuze – è che Cézanne a volte si mette a parlare come un post-kantiano [...] Ma possiamo facilmente immaginare che Gasquet abbia raccontato a Cézanne delle cose su Kant. E Cézanne capiva molte più cose di un universitario. Gasquet a un certo punto gli fa dire questa frase molto bella: «vorrei dipingere lo spazio e il tempo, perché diventino delle forme della sensibilità cromatica: perché a volte *penso ai colori come a grandi entità noumeniche, a idee viventi, a esseri della ragion pura*» [...] <sup>80</sup>

Pensare ai «colori» come a «grandi entità noumeniche», è forse la maniera più paradossale attraverso cui la pittura potrebbe approcciare la filosofia kantiana. È infatti risaputo che, dal punto di vista di Kant, il colore, in quanto elemento completamente intercalato nella mera struttura sensibile, non ha nulla a che vedere con la possibile universalità di un giudizio estetico di gusto <sup>81</sup>. In effetti, proprio attraverso queste righe, è possibile intravedere non soltanto la profonda assonanza, ma anche la grande dissonanza esistente fra il pensiero di Kant e la rilettura deleuziana che ne deriva.

Rispetto a quest'ultimo punto, risulta interessante quanto afferma Mauro Carbone a proposito dell'«idea sensibile» proustiana, da lui intesa come la «“dimensione” che si dischiude contemporaneamente al nostro primo incontro con il suo modello, offrendo», dunque, «un'anticipazione di conoscenza che “non potrà più essere richiusa” e che, in seguito, va a costituirsi [...] nei termini di un *a priori*» <sup>82</sup>, che apre alla possibile fondazione di «una successione ininterrotta di riprese e ricominciamenti» <sup>83</sup>, e rende simultaneamente pensabile l'apertura di un «tempo “mitico”» <sup>84</sup>, di quel «“frammento” di “passato puro” in cui, per Deleuze, le idee vivono» <sup>85</sup>, come «“principi di individuazione”», che permettono, sempre di nuovo, il « “cominciamento dell'universo”

---

senso, trad. it. di P. Caruso, il Saggiatore, Milano 1996; Cfr. J-F. Lyotard, *Freud secondo Cézanne*, in *A partire da Marx e Freud. Decostruzione e economia dell'opera*, trad. it. di M. Ferraris, Multipla, Milano 1979.

<sup>80</sup>G. Deleuze, *Dalla catastrofe al colore, La pittura e la questione dei concetti: prima lezione*, tr. it. di S. M. Pasquinelli, in «Logoi. ph. Journal of Philosophy», II/4, 2015, p. 4, corsivo mio. Si fa qui riferimento al testo di J. Gasquet, *Cézanne, dialogo di un'amicizia*, trad. it. di M. Ghilardi, Mimesis, Milano 2010.

<sup>81</sup> Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, cit., §14, pp. 115-117.

<sup>82</sup> M. Carbone, *Proust et les idées sensibles*, Vrin, Paris 2008, pp. 59-60, trad.it. nostra. In merito ai rapporti fra Proust e la filosofia deleuziana e merleau-pontiana, cfr. C. Rozzoni, *Marcel Proust. Portrait d'un jeune écrivain en philosophe*, Garnier, Paris 2016.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 64, trad. it. nostra.

e «“la nascita del Tempo stesso”»<sup>86</sup>. Ci sembra quindi pertinente accostare le «idee sensibili» qui descritte alle «entità noumeniche» prodotte dalla «sensazione colorante»<sup>87</sup>, attraverso cui diviene possibile al diagramma cezanniano dare forma ed espressione alle proprie «deformazioni»<sup>88</sup> sulla tela, e aprire così la strada a un ricominciamento del legame fra l'uomo e il mondo attraverso l'emersione di una concezione della temporalità, propria di un *empirismo trascendentale*, attraverso cui il soggetto possa apprendere l'essere del sensibile direttamente dal sensibile<sup>89</sup>.

È dunque in questo punto che si situa l'ambiguità del rapporto tra la filosofia kantiana e quella deleuziana, che si insinua nel legame che in Deleuze connette il colore tanto alla catastrofe, quanto al ritmo, e si materializza attraverso l'introduzione del «diagramma» nel dipinto. Tale diagramma non è che «l'insieme delle linee e delle zone, dei tratti e delle macchie a-significanti e non rappresentative»<sup>90</sup> che permettono a ciascun pittore di istituire ed esprimere il proprio, personale, contatto con la materia, ingaggiando una battaglia tanto con il caos quanto con i cliché che si sedimentano sulla tela, dando vita a una nuova figurazione che da un lato lo sospinge, insieme allo spettatore, fino ai limiti del catastrofico, e che dall'altro evita con prudenza e maestria il totale inabissamento di entrambi. Per questo motivo, il diagramma è allo stesso tempo «caos» e «catastrofe» rispetto ai «dati figurativi» che mira a combattere, e «germe di ordine o di ritmo» rispetto al «nuovo ordine della pittura» che si appresta a creare sulla tela<sup>91</sup>. In maniera ancora più diretta, si può dire che esso permette il passaggio dal «caos» alla «catastrofe dell'atto stesso di dipingere»<sup>92</sup>, all'unico scopo di «far nascere il colore»<sup>93</sup>. È come se Deleuze ci ammonisse sulla necessità, tipica dell'esperienza diagrammatica in pittura – che è di per sé un'esperienza sublime che si fa del colore – di non potersi offrire come tale, se non a partire da una sua apparizione interstiziale, da una sua precisa localizzazione spazio-temporale, grazie al sapiente uso che l'artista fa delle luci e delle ombre che distribuisce sulla tela. Infatti, la sublimità della catastrofe

---

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 70, trad. it. nostra.

<sup>87</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 7.

<sup>88</sup> M. Carbone, *Proust et les idées sensibles*, cit., p. 93, trad. it. nostra.

<sup>89</sup> L'interconnessione tra il sublime kantiano e la riflessione deleuziana sulla pittura è del resto reso evidente anche da M. Carbone (*Ivi*, pp. 100-103).

<sup>90</sup> G. Deleuze, *Logica della sensazione*, cit., p. 168.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>92</sup> G. Deleuze, *Dalla catastrofe al colore*, cit., p. 2.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 3.

pittorica è tale solo se accompagnata da un limite attraverso il quale un'eccedenza possa poi prodursi per lo sguardo e non quando tale eccedenza è totale. In questo senso, si capisce anche la necessità avanzata da Kant di porre una certa distanza spaziale fra lo spettatore e l'esperienza sublime, così che egli possa sentirsi al sicuro nel patire, negativamente e positivamente, lo spettacolo che gli si offre allo sguardo, preservandosi dall'eventualità che l'esperienza che egli si appresta a vivere non si tramuti al contempo in un annichilimento totale di sé e del suo mondo<sup>94</sup>.

Lungi, pertanto, dall'essere uno strumento estetico peculiare unicamente all'arte di Bacon, il diagramma è piuttosto ciò che caratterizza lo *stile* espressivo di ogni pittore e la maniera attraverso la quale ciascuno istituisce il proprio rapporto col caos, allo scopo di «dipingere l'inizio del mondo»<sup>95</sup> e aprire la strada alla creazione di spazialità e temporalità potenziali e alla genesi di nuovi «valori»<sup>96</sup>. In tal senso, la lezione del sublime kantiano resta estremamente forte in Deleuze e sembra sedimentarsi mirabilmente in Cézanne: «l'alba di noi stessi al di sopra di nulla»<sup>97</sup> che il pittore della Sainte-Victoire vorrebbe dipingere, altro non è che la sublimità del mondo, il disorientamento che per l'uomo ne consegue e nel quale è immerso, l'angoscia, la frustrazione e il sentimento d'impotenza che ne derivano e a causa dei quali egli corre il rischio del proprio inabissamento, ma solo per scoprire, al di là del «caos della veglia» a cui è forzato ad attingere, l'attualità delle «forme geologiche», delle «terre rosse»<sup>98</sup> da stanare, travolgere, deformare, e inserire in «un ritmo vitale nella sensazione visuale», allo scopo di sospingere se stesso verso una nuova dimensione, fatta solamente delle virtualità e delle potenze del colore, della breccia potente e radicale di un'«idea sensibile», attraverso cui possa emergere quell'orizzonte di indiscernibilità esistente fra l'arte e la natura, di cui il sublime reca testimonianza e a cui l'espressione artistica fornisce visibilità.

Pertanto, dimensione sensibile e campo del trascendentale ritrovano nella poiesi artistica, la possibilità di superamento di ogni forma di dualismo, attraverso il loro

---

<sup>94</sup> Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, cit., § 28, p. 195.

<sup>95</sup> G. Deleuze, *Dalla catastrofe al colore*, cit., p. 5.

<sup>96</sup> A tal riguardo, cfr. F. Lesce, *Logica del sublime. Deleuze, Kant e la genesi del valore*, in «Itinera» n. 21, 2021, <https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/16109/14435>, pp. 132-147.

<sup>97</sup> M. Doran, *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, trad. it. di N. Zandegiacomi, Donzelli, Roma, 1998, p. 115.

<sup>98</sup> G. Deleuze, *Dalla catastrofe al colore*, cit., p. 6.

reciproco sopravanzamento, reso visibile dal gesto espressivo dell'artista. A partire, dunque, dalla lettura deleuziana del sublime kantiano, è possibile anche sostenere che le prime, latenti testimonianze di tale sopravanzamento siano presenti anche nel pensiero di Kant stesso, attraverso la scoperta che nell'Analitica del Sublime l'immaginazione compie della propria «destinazione soprasensibile»<sup>99</sup>, nel momento in cui è posta innanzi ai limiti non solo del proprio ruolo all'interno del sistema della Critica, ma anche della concezione spazio-temporale che tale ruolo sottende.

---

<sup>99</sup> Id., *L'idea di genesi nell'estetica di Kant* in *La passione dell'immaginazione*, cit., p. 35.