

tempo passa. Il che è vero, ma un'analisi così condotta non dà conto del fatto fondamentale dell'esteriorità del tempo rispetto a ciò che lo riempirebbe, del cadere l'uno fuori dell'altro: la presentazione diretta del tempo nell'immagine del vaso non è connessa se non *estrinsecamente* con ciò che nel tempo passa (e che resta fuori dal vaso, dall'immagine del vaso). Per la stessa ragione, è vero che, riguardata dal punto di vista dell'intera sequenza, l'inquadratura dà vita ad un inserto e appartiene dunque alla dimensione sintagmatica del film, alla 'punteggiatura' filmica. Ma che si possa assegnare una funzione sintattica allo spazio qualunque dell'immagine del vaso inserita tra le due inquadrature di Noriko non comporta affatto che per questa via essa *significhi* qualcosa che riguardi le immagini concatenate – o meglio: che essa si risolva tutta e intera in questo significato. Lo spazio di Ozu non resta meno 'vuoto' 'morto', 'qualunque', per il fatto che *può* essere agganciato alla sequenza³².

Nell'analizzare l'impiego sistematico dei *pillow-shots* nel cinema di Ozu, Burch ne sottolinea anzitutto la caratteristica sospensione del flusso diegetico e l'andamento meditativo che ad essa si accompagna³³, poi la durata (solitamente superiore ai cinque secondi: un intervallo che nello spettatore occidentale ingenera immancabilmente la noia), l'immobilità, l'assenza (quasi sempre) di presenze umane e l'incertezza o l'ambiguità circa il rapporto con le eventuali presenze fuori-campo; il carattere *raggelato* dello spazio-tempo ripreso (anzi, si direbbe, rappreso) nel piano, infine il vuoto semantico, la mancanza di un centro compositivo dell'immagine, e l'insensatezza che resiste a (senza tuttavia 'contraddirlo') ogni tentativo di significazione³⁴.

Rispetto all'analisi di Burch, che si mantiene sul piano del linguaggio cinematografico, la filosofia del cinema di Deleuze può consentirci di compiere

quale dev'essere pensata ogni variazione delle apparenze – rimane e non muta» (I. KANT, *Critica della ragion pura*, Bompiani, Milano 1987, p. 365). L'intento di Ozu sembra essere però opposto a quello di Deleuze: non già fornire un'immagine diretta del tempo grazie al vaso, «rappresentazione di ciò che permane», non già rendere sensibile il tempo, ma renderlo invece insensibile, indifferente, lasciandolo passare sul volto di Noriko, ma non sulla superficie del vaso. E si badi: rendere insensibile non altro che la sensibilità, l'affettività, la temporalità stessa del tempo. Il problema di Ozu non è vedere il tempo a partire dal movimento (Kant) o il movimento a partire dal tempo (Deleuze), ma vedere il tempo *affianco* al movimento.

³² L'immagine di Ozu vuol significare che vi sono dei buchi nella significazione, che il vaso resta indifferente alla significazione. In quanto lo vuol significare, l'immagine appartiene senz'altro al film di Ozu, ma il fatto che è significata (fatta segno da un'intenzionalità significante) obbliga ad escludere che l'immagine significata non abbia significato alcuno, o non mette in immagine proprio questa aporia?

³³ In nota (*op. cit.*, p. 177), Burch la mette decisamente in rapporto con la sospensione della produzione del senso nel buddismo zen.

³⁴ Ciò non toglie che Burch consideri il campo vuoto di Ozu dal punto di vista delle tensioni che possono derivarne nel rapporto fra campo e fuori-campo: più si prolunga il *pillow-shot*, e più «lo spazio fuori campo prende il sopravvento sullo spazio dell'inquadratura» (N. BURCH, *Prassi del cinema*, Pratiche editrice, Parma 1980, p. 32).

un passo in direzione dell'ontologia 'pertinente' ad una semantica vuota. Deleuze tiene a distinguere nature morte e spazi o paesaggi vuoti (come ad esempio quelli che appartengono al cinema di Michelangelo Antonioni): «Uno spazio vuoto ha valore innanzitutto per l'assenza di un contenuto possibile, mentre la natura morta si definisce per la presenza e la composizione di oggetti che si avvolgono in se stessi o diventano il loro proprio contenente: così il campo lungo del vaso»³⁵. A differenza dello spazio vuoto, che sembra premuto da una mancanza o da un'attesa, la natura morta non fa cenno a nulla che lo abbia abitato o lo possa abitare in futuro. Senza essere riempita, essa è piena. Senza essere 'umana', la natura morta di Ozu non è uno spazio disumanato. È forse il caso di osservare a questo punto che queste stesse coppie oppositive (vuoto/pieno, ad esempio, ma anche: presenza/assenza, umano/non umano) sono condotte al punto di impertinenza e irrilevanza prodotto dal fatto che ciascuna determinazione non riceve la sua propria determinatezza dalla negazione del negativo: non è perché non è vuoto, che lo spazio di Ozu è pieno, né esso è vuoto perché non è pieno. Pieno non significa non vuoto, e vuoto non significa non pieno.

In questo, il vaso di Ozu non è la brocca di Heidegger. L'essenza della brocca di Heidegger è «il puro offrente riunirsi della semplicità della Quadratura in un permanere»³⁶: se la sua cosalità consiste nel vuoto che contiene, un tal vuoto ha la sua essenza nell'offrire, nel versare ciò che esso, in quanto vuoto, riunisce e contiene. È in questo modo che il vuoto raduna terra e cielo, divini e mortali: fa avvenire il mondo. La cosa è pensata come cosa, dunque, quando con essa avviene disvelandosi il mondo: alla sua essenza appartiene il tratto e la potenza manifestativa del mondo. Non così al vaso di Ozu, che non ha nulla di rivelativo: non è un'epifania dell'essere. Al contrario, si direbbe, in esso la verità dell'essere si ottunde, si opacizza. E ciò accade poiché in esso non c'è alcun *es gibt*. Il suo 'vuoto' non è votato al riempimento o all'offerta; per la sua pienezza, esso non fa 'avvenire' alcunché e non si lascia riempire da ciò che in Heidegger può invece riunirsi, nel e dal suo nulla. Esso è, insomma, ciò che è privo d'avvenimento.

Il segno, l'immagine

Dello spazio vuoto e sconnesso delle nature morte di Ozu, Gilles Deleuze ha detto che pone al cinema il problema di ciò che è da vedere proprio *nel-*

³⁵ G. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit., p. 28.

³⁶ M. HEIDEGGER, *La cosa*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Torino 1980, p. 115. È stato B. FORNARA, *Geografia del cinema*, cit., pp. 238-239, a suggerire l'accostamento, affiancando il vaso di Ozu alla brocca di Heidegger (e anche al vaso taoista di Lao-Tzu). Sulla meditazione heideggeriana, cf. V. VITIELLO, *Topologia del moderno*, Marietti, Genova 1992, pp. 118 e ss.

l'immagine, e non di ciò che si vedrà *dopo*, nell'immagine seguente³⁷. Se in questo modo egli affranca il cinema moderno dall'obbligo di concatenare l'immagine in uno schema motorio che produca senso e narratività, è per potenziare, non per attenuare, la forza visionaria, allucinatoria addirittura, dell'immagine. Senza più azioni o reazioni che ne prendano la misura, e che ne 'restringano' l'apertura su tutti i lati riducendola pragmaticamente ad una mera prospettiva sul reale, l'immagine può sfuggire a qualunque schematismo per imporsi nella sua nuda e autodimostrativa evidenza³⁸. L'evidenza di questa immagine, tuttavia, non ha nulla di meramente rappresentativo o ideale, non è un 'punto di vista' sul mondo, non una copia o un pallido riflesso della cosa: se, d'altronde, in essa non ne andasse della 'cosa stessa', se l'immagine fosse soltanto un certo prospetto sulla cosa e non anche il luogo abitato dalla cosa stessa, semplicemente non vi sarebbe motivo per una filosofia del cinema. Ma che l'immagine della cosa non possa essere tale senza che il genitivo abbia insieme significato oggettivo e soggettivo, senza che in essa sia la cosa stessa in immagine, è una lezione che ermeneutica e fenomenologia hanno fatto propria da tempo (e che avvisa il cinema di non cadere nell'ingenua pretesa di filmare la realtà 'bruta', pretesa altrettanto 'violenta' nei confronti della verità dell'immagine di quella del puro cinema di finzione). Piuttosto, è da vedere in che modo e quanto strettamente deve essere pensata la legatura della cosa alla sua immagine.

Sottratta al nesso percezione-movimento che monta 'astrattamente' le immagini in schemi d'azione, l'immagine di Deleuze cade in una zona di indiscernibilità fra reale e immaginario, oggettivo e soggettivo, attuale e virtuale, in cui queste distinzioni, senza venire meno, risultano però inassegnabili³⁹. Più in generale, tutta la barocca classificazione delle varietà dell'immagine-tempo sembra ruotare intorno al modo in cui l'immagine viene spinta dal cinema moderno *out of joint*, sino al punto della sua indiscernibilità con ciò a cui

³⁷ G. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit., p. 301 (ma anche p. 55). È degno di nota, peraltro, che subito dopo aver svincolato l'immagine dalla concatenazione senso-motoria, Deleuze si domandi come però si possano concatenare le immagini pure, visto che non si prolungano più in azione. L'intero cinema moderno, dal neorealismo alla nouvelle vague, da Welles a Kubrick tenterebbe di rispondere a questa domanda.

³⁸ «Se i nostri schemi senso-motori si inceppano o si rompono, allora può apparire un altro tipo di immagine: un'immagine ottico-sonora pura, l'immagine intera e senza metafora, che fa sorgere la cosa in se stessa, letteralmente, nel proprio eccesso di orrore o di bellezza, nel proprio carattere radicale o ingiustificabile», G. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit., p. 32. Questo 'troppo forte' dell'immagine è peraltro il lato che dell'immagine J.L. Nancy mette a tema nel suo *Immagine e violenza*, in J.L. NANCY, *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2002.

³⁹ I primi esempi Deleuze li trae dal neorealismo italiano (cf. *L'immagine-tempo*, cit.): nel cinema di Fellini, l'immagine soggettiva, 'mentale', nutrita delle nebbie del ricordo o delle ossessioni del fantasma, si rapprende sino a divenire (magari deformata) spettacolo pubblico; in Antonioni, l'immagine percorre invece la direzione opposta, e l'estrema oggettività dei piani finisce con il comporre un paesaggio puramente mentale.

essa è legata. Ed è questo circuito dell'immagine, che va incessantemente dall'attuale al virtuale e dal virtuale all'attuale, dal presente al passato e dal passato al presente (circuito che com'è noto Deleuze traccia riformulando «le grandi tesi di Bergson»), ad estendere l'immagine oltre i margini fittizi della semplice presenza, sino a consentirle la presentazione diretta, 'contemporanea', del fluire temporale: «si vede il tempo in persona, un frammento di tempo allo stato puro»⁴⁰.

C'è però un punto su cui l'oscillazione tra 'lati' o 'dimensioni' dell'immagine distinti e tuttavia indiscernibili si arresta. Riprendendo i termini di una polemica discussione con Christian Metz a proposito della pertinenza delle categorie semiotiche nell'analisi dell'immagine e del suo trattamento in termini di lingua, Deleuze parla dell'immagine (anzitutto di quella che chiama immagine-movimento e che coincide, *à la Bergson*, con le cose stesse) come di una *materia segnaletica*⁴¹. Per la sua importanza, ci pare necessario riportato per intero il passo, che nel contesto dell'opera di Deleuze assume un rilievo programmatico: «È una massa plastica, una materia asignificante e asintattica, una materia non linguisticamente formata, benché non sia amorfa ma semioticamente, esteticamente, pragmaticamente formata. È una condizione, virtualmente anteriore a ciò che condiziona. Non è un'enunciazione, non sono degli enunciati. È un *enunciabile*. Vogliamo dire che quando il linguaggio si impadronisce di questa materia (e necessariamente lo fa), allora essa dà luogo a enunciati che domineranno o peraltro sostituiranno le immagini»⁴². È evidente dov'è l'interesse di Deleuze: mostrare, contro l'approccio strutturalista, che se non vi è struttura soggiacente all'immagine da cui dipenda il suo significato, c'è però a titolo di *conseguenza* fondata sul sistema stesso delle immagini; se l'immagine non è un enunciato, è però condizione dell'enunciazione. Non c'è dunque bisogno di costruire (o sustruire) un linguaggio cinematografico: non ce n'è bisogno perché la realtà stessa parla⁴³. Se anche vi

⁴⁰ G. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit., p. 97.

⁴¹ G. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit., p. 42.

⁴² G. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit., p. 43. Più avanti, Deleuze introduce una «seconda dimensione della semiotica pura» corrispondente ad una nuova serie di segni, costitutivi di quella «materia trasparente» (p. 47) di cui è fatta l'immagine-tempo. Quale che sia però la materia presentata, resta fermo che essa è sempre immediatamente riversa nei segni che la compongono.

⁴³ Di qui il franco apprezzamento della posizione pasoliniana: è «inutile ribattere a Pasolini che l'oggetto è solo un referente e l'immagine una porzione di significato: gli oggetti della realtà sono divenuti unità d'immagine, contemporaneamente all'immagine-movimento, una realtà che 'parla' attraverso i propri oggetti», G. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit., p. 41. Il riferimento è ovviamente agli interventi sul cinema, contenuti in P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972 (cf. ad es. p. 233: «Il cinema altro non è dunque che la lingua scritta della realtà [...], non è né arbitrario né simbolico: e rappresenta dunque la realtà attraverso la realtà». E più avanti: «Per quanto infinita e continua sia la realtà, una macchina da presa ideale

fosse dunque un lato per cui l'immagine-materia si 'forma' prima di tutto per sé – il lato puramente materiale dell'*immagine sensibile in sé* che a volte Deleuze pure evoca – questo lato non sarebbe mai distinto dai segni in e con cui le immagini immediatamente si compongono. Sicché l'obiettivo di un'analisi dell'immagine condotta sino al punto della sua indiscernibilità da ciò a cui è legato, è qui, per questo lato o per questa dimensione vuotamente materiale, abbandonato. Non c'è materia che non sia *signata*: la sostanza è in se stessa immediatamente espressiva⁴⁴. Non vi è alcun punto in virtù del quale non tutto sia enunciabile: d'altronde, non si tratta che di «forme moderne di narrazione»: aberrazioni dell'ordine lineare della narrazione 'istituzionale', ma ancora e sempre narrazioni⁴⁵. Il punto di indiscernibilità tra 'immagine' e 'narrazione', in virtù del quale non tutto è narrato, non tutto è segno o parola, e questo 'non-tutto' non è semplicemente l'altro dalla parola, quel che alla parola manca o alla parola si ritrae, poiché appunto insiste o desiste nel segno stesso, questo punto è andato completamente perduto. Preoccupato di sottrarre l'immagine alla mera concatenazione senso-motoria, Deleuze trascura qui di sottrarla all'altra catena cui l'immagine è legata, la catena semiotica.

Ma l'ottusità dell'immagine, si diceva prima con Barthes, appartiene all'immagine in quanto immagine. Grazie alla sua posizione extradiegetica, il vaso di Ozu ci aiuta a vedere, dovremmo dire, l'immagine *qua talis*. Ma ora, di nuovo, 'cosa' propriamente vediamo?

L'ipotesi che a questo riguardo stiamo avanzando, a proposito del vaso di Ozu ma in generale a proposito dell'essere-in-immagine, è, in primo luogo, che l'immagine eccede, o piuttosto recede dalla sua dimensione segnica, e, in secondo luogo, che questa 'recessione' ha un importo ontologico senza il quale essa andrebbe perduta. Ad esso vogliamo infine fare, sia pure brevemente, cenno.

Secondo la proposta di Ch. S. Peirce, che qui è assunta solo come filo conduttore, è un segno qualcosa (il *Representamen*) che, per qualcuno (l'*Interpretante*), *sta per* – cioè fa segno a – qualcos'altro (l'*Oggetto*). In una teo-

potrà sempre riprodurla, nella sua infinità e continuità. Il cinema è dunque, come nozione primordiale e archetipa, un continuo e infinito piano sequenza»). Quest'idea, che «la vita continua con l'immagine», è stata peraltro ripresa recentissimamente da J.L. NANCY, *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, Donzelli, Roma 2004, p. 42).

⁴⁴ Sono i termini spinoziani ripresi e tematizzati dal filosofo francese in G. DELEUZE, *Spinoza e il problema dell'espressione*, Quodlibet, Macerata 1999.

⁴⁵ G. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit., p. 39. Ne approfittiamo per dire che in questo modo non intendiamo inseguire in ritardo il fantasma tardivo della 'narratività' come oggetto cattivo che il cinema critico implacabilmente decostruisce: questa è semmai la prescrizione che è stata raccolta proprio dalle pagine di Deleuze, dalla sua predilezione per i movimenti 'aberranti' e 'acentrati'. Intendiamo al contrario tenere fermo lo sguardo alla *poca cosa dell'immagine* che da qualche parte – come diceva Barthes – 'nella' narrazione (e non ingenuamente e e soltanto contro di essa, come in certo cinema sperimentale) si dà a vedere.

ria generale dei segni si sogliono distinguere, su questa base, segni indicali, segni iconici e segni simbolici. L'immagine rientra nell'ambito dei segni iconici, di cui Peirce dà la seguente definizione: «Un'Icona è un segno che si riferisce all'Oggetto che essa denota semplicemente in virtù di caratteri suoi propri, e che essa possiede nello stesso identico modo, sia che un tale Oggetto esista effettivamente, sia che non esista. È vero che, a meno che vi sia realmente un tale Oggetto, l'Icona non agisce come segno; ma questo non ha nulla a che fare con il suo carattere di segno. Una cosa qualsiasi, sia essa una qualità, o individuo esistente, o legge, è un'Icona di qualcosa, nella misura in cui è simile a quella cosa ed è usata come segno di essa.»⁴⁶. Per l'icona si pone ora la seguente domanda: come è possibile 'vedere' nell'immagine la relazione di somiglianza all'oggetto? Nel caso del segno indicale, in cui vi è una connessione materiale e di fatto tra segno e oggetto, la relazione segnica può essere fondata empiricamente; nel caso del segno simbolico, la connessione è 'astratta' e cioè convenzionale, e dunque, per principio, la relazione non fa problema poiché è istituita. Ma nel caso del segno iconico? Se si potesse *dare ragione* della somiglianza, per via empiristica o convenzionalistica, su una base materiale o formale, si fonderebbe sì la somiglianza, ma riconducendola all'uno o all'altro tipo di segno. La somiglianza dell'immagine sarebbe rinviata infatti a ciò su cui essa si fonda, ma perciò stesso non sarebbe più soltanto somiglianza: trattata come effetto, essa dipenderebbe al modo dell'indice da un nesso esistenziale; considerata invece tale solo in virtù della previa selezione dei tratti giudicati determinanti per la sua costituzione ad immagine, rimanderebbe necessariamente ad un codice che regolamenti la pertinentizzazione di quei tratti⁴⁷. Dunque della somiglianza non si può dare ragione, se non a prezzo di ricondurla ad altro che non è pura somiglianza (ma relazione causale o relazione formale). Ma se dell'immagine non vi è ragione, non vi è pensiero dell'immagine. E non è dunque in forza di un sapere che, per l'interpretante, l'immagine (= A) significa e sta per l'oggetto (= B).

Orbene, sembra che se non è in forza di un sapere, e se l'immagine non deve essere espulsa semplicemente dalla sfera del pensiero, ciò dipende dal fatto che è piuttosto sullo sfondo di una simile somiglianza che è possibile, in generale, pensare. L'essere si esprime: accade in figura di, *sub specie*, in prospettiva. La somiglianza è originaria. Vi è una sorta di *iconismo primario* che fonda in generale la relazione segnica. Lungi dal potersene stare accanto agli altri se-

⁴⁶ CH. S. PEIRCE, *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge 1934-1948, § 2.247.

⁴⁷ Questo è il punto sul quale si accese negli anni Settanta il dibattito sull'iconismo, anzitutto fra Tomás Maldonado e Umberto Eco: cf. R. FABBRICHESI LEO, *La polemica sull'iconismo*, ESI, Napoli 1983; O. CALABRESE, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano 1985. L'ultima messa a punto di Eco sta in U. ECO, *Kant e il problema dell'ornitorinco*, Milano, Bompiani 1997.

gni, l'immagine scivola al fondo e mostra così di essere il carattere originario di ogni segno, la dimensione primaria per cui può ciascun segno esercitare la sua funzione ed essere usato, e per cui è in generale possibile un pensare.

L'immagine, però, somiglia all'oggetto *per l'interpretante* (= C), o almeno così sembra. L'interpretante interpreta A come somigliante a (e in virtù di questa somiglianza significante) B. Ma se ora domandiamo *in virtù di che* l'interpretante interpreta l'immagine A, in mancanza di un sapere e ancora, per dir così, in via per pensare, non abbiamo e non possiamo avere risposta. Se è immagine ciò in virtù di cui è possibile pensare, l'immagine stessa non può essere pensata. È lecito allora a questo punto domandarsi a cosa mai serva l'interpretante, se non è nel pensiero interpretante che trova ragione e viene istituita la somiglianza dell'immagine all'oggetto. Che non sia per l'interpretante che l'immagine somiglia all'oggetto lo si può arguire anche dal passo di Peirce sopra riportato, poiché esso dice che l'icona «denota semplicemente *in virtù di caratteri suoi propri*» (sott. nostra), cioè per il suo proprio contenuto qualitativo. Non è dunque in C, nell'interpretante, che 'coagula' l'originaria relazione di A a B, ma immediatamente tra A e B – la *proprietà* di A dovendo essere senz'altro la somiglianza a B. La relazione di somiglianza originaria resta perciò indifferente alla sua interpretazione in C, benché questa trovi il proprio fondamento in essa. Proprio come il vaso di Ozu, A è l'immagine di B non già per qualcuno, ma *per nessuno*.

La relazione originaria non è una relazione triadica, bensì una relazione diadica (il che non pare ma è il più duro degli ossimori, perché par vero al contrario che ogni relato può avere un correlato solo sotto un certo aspetto o su un certo fondamento, e cioè per un terzo). Una diade. Ora, poiché è nell'interpretante che una relazione prende a significare, ne viene che l'origine è perfettamente indifferente alla significazione, e l'inevitabile retroposizione dell'origine (il fatto cioè che essa possa essere figurata solo all'indietro, muovendo dall'originato) non è che la traccia che l'indifferenza lascia, per dir così, sul terreno del sapere⁴⁸. Il compito del pensiero non è allora solo quello di assicurarsi nella relazione originaria il fondamento del proprio sapere (per quanto debole, o in errore – in figura), ma anche quello di riconoscere, appunto, in essa, l'indifferenza per il sapere. (Compito del tutto *sui generis*, poiché un tal riconoscere riconosce anzitutto l'indifferenza dell'origine ad un simile riconoscimento).

⁴⁸ In queste considerazioni, abbiamo tenuto costantemente presente, pur discostandocene, la problematica del segno in C. Sini, in particolare così come è venuta da ultimo configurandosi, con una particolare accentuazione del tema della *condizione corporea* del segno, in C. SINI, *L'origine del significato*, Jaca Book, Milano 2004.

L'immagine, la noia

L'immagine è un'immagine dell'oggetto ma non significa l'oggetto. Solo che con ciò non si allude a una amniotica pienezza di senso originaria da cui si stacca l'oggetto per farsi disponibile alla significazione. Che cosa ciò voglia dire possiamo avvicinarci a comprenderlo riprendendo brevemente un'ultima volta i termini della questione. L'immagine non è il medesimo che l'oggetto: sembra si possa dire che per certi aspetti è identico (in quanto è immagine), per altri no (in quanto non è ciò di cui è immagine). Potremmo per esempio far variare questi tratti e chiederci se l'immagine è ancora un'immagine dell'oggetto: quale 'robustezza' abbia l'immagine in quanto immagine. A questa domanda, però, non c'è risposta, poiché l'unica risposta possibile suppone la posizione dell'interpretante che padroneggi ed applichi le regole che consentono l'identificazione, il discernimento degli aspetti, la pertinentizzazione dei tratti. Ma la relazione originaria è, s'è visto, una relazione 'sregolata'. L'immagine per sé, *in virtù di caratteri suoi propri*, cioè della sua stessa somiglianza, non consente dunque di identificare l'oggetto: nell'immagine, l'oggetto non può riconoscersi. Nell'immagine, l'oggetto è irriconoscibile – il riconoscimento supponendo infatti la posizione del terzo, dell'Interpretante. Ma ora dobbiamo voltare il tratto dell'irriconoscibilità dell'oggetto da semplice conseguenza negativa dell'assenza dell'interpretante, in *fenomeno positivo dell'oggetto stesso*, del suo stesso essere-in-immagine: quel che in sede logico-semiotica è l'irriconoscibilità dell'oggetto, cos'è, dunque, in sede ontologica? A quali condizioni, cioè, l'oggetto è irriconoscibile – irriconoscibile, ora, non per l'interpretante, ma *in sé e per sé*? Evidentemente, a condizione che l'oggetto non sia identico a sé. È perché l'oggetto manca di identità che non è identificabile nella sua propria immagine – nell'immagine che è *sua*, beninteso. L'immagine originaria è l'immagine dell'oggetto aidentico; è *l'immagine aidentica dell'oggetto aidentico*. Il venir meno dell'interpretante porta allo scoperto la non identità come tratto essenziale della relazione diadica.

È perché l'oggetto manca di identità che non è identificabile nella sua propria immagine' non è però detto bene. Perché presta comunque all'oggetto un'identità. Lo tiene fermo, e dice: l'oggetto, proprio questo oggetto, non è identico a sé. Invece: cosa significa il fatto che l'oggetto stia in regime di non identità, se non che è appunto in-immagine? Cosa significa per l'oggetto B, se non che ha in A la sua immagine, e che proprio l'aver l'immagine lo 'sdoppia' e lo disidentifica originariamente? Non c'è dunque prima l'oggetto e poi l'immagine, e non c'è immagine dell'oggetto, ma c'è invece, in origine, l'indiscernibilità dell'immagine e dell'oggetto – dell'immagine e di ciò a cui è legata. C'è l'indifferenza dell'oggetto nel luogo della sua immagine, e questo originariamente. Il che vuol dire: non che l'oggetto non è mai 'catturato' dal-

○ l'immagine (e dove sarebbe, poi?), ma che anzi lo è sempre, e tuttavia in immagine esso è in-differenza a e con sé.

Torniamo un'ultima volta al vaso di Ozu, alla *poca cosa* dell'immagine che insiste *da qualche parte*, nell'inquadratura. Nonostante, ed anzi proprio in virtù della sua qualità sensibile, l'immagine sembra sottrarsi allo sguardo. Eppure è lì: se v'è una cosa visibile, quella è l'immagine. C'è un vaso in immagine, ma l'immagine insiste con una strana ostinazione, senza cedere il passo a ciò di cui è immagine. Quel che vediamo è dunque un vaso e un'immagine, uno in due, in ogni punto coincidenti e tuttavia non identici. Insieme e senza relazione. C'è l'immagine, ma non è semplicemente l'immagine che noi vediamo, e c'è il vaso, ma non è ancora (o non è più) il vaso che noi vediamo. Quel che vediamo è casomai il 'distacco' del vaso dalla propria immagine: l'operazione dell'arte, si vorrebbe dire, che porta sulla superficie della somiglianza, il fondo indifferente della dissomiglianza. Qualcosa si dà a vedere, e tuttavia rimane in fondo allo sguardo. Né l'immagine rapisce lo sguardo, né lo sguardo trapassa l'immagine sino in fondo. C'è del sensibile, ma del sensibile insensibile, che non fa sensazione. Privo d'effetto, senza 'pressione': nulla con esso si esprime, nulla per esso si imprime. C'è del visibile, ma esso è tanto poco visibile quanto lo è il mondo in uno sguardo annoiato.

Nella noia, lo sguardo non si posa su nessuna cosa, ma ogni cosa distacca dalla dignità e dallo splendore del visibile, e ciò «senza ascesi né sforzo»⁴⁹, senza amore né odio. In e di ogni ente, dell'ente in totalità la noia vede il niente costitutivo. Ben lungi dal meravigliarsi che l'ente sia diventato indifferente, lo sguardo che così lo raggiunge non si lascia chiamare da esso. Non se ne lascia colmare e rimane vuoto, senza però che questo vuoto sia l'assenza di un riempimento determinato⁵⁰. La noia non nega l'ente, perché anzi lo lascia essere; e non se ne distoglie, perché anzi si abbandona in mezzo al-

⁴⁹ J.L. MARION, *Dio senza essere*, Jaca Book, Milano 1987, p. 145. Marion conduce una finissima analisi dello sguardo annoiato, che qui abbiamo tenuto fermamente presente ed a cui non possiamo quindi che rinviare: «Che cosa vede questo sguardo? Esso non vede niente, perché squalifica la pretesa di ogni visibile a costituirsi come idolo. Esso vede tutto, poiché la sua svalutazione si indirizza a tutto ciò che è, a qualsiasi cosa. Esso vede tutto e niente, tutto ciò che è *come se* non fosse. Sotto l'indifferenza dello sguardo di noia, la differenza ontica tra ente e non-ente diventa indifferente, perché innanzitutto lo diventa la differenza ontologica – *che l'ente sia*» (p. 148). Che poi questo sguardo che vanifica il mondo possa essere esercitato solo da un punto di vista esterno al mondo, è considerazione ulteriore che ci pare superi di gran lunga il piano fenomenologico dell'analisi.

⁵⁰ Cf. M. HEIDEGGER, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo finitezza solitudine*, Il Melangolo, Genova 1992, p. 182. L'osservazione di G. AGAMBEN, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002: «la trattazione della noia [...] costituisce l'analisi più ampia che Heidegger abbia dedicato a una *Stimmung*» (p. 66), ci pare tutto meno che estrinseca, e mette giustamente sulla via di un'interpretazione dell'angoscia come «una sorta di risposta o di ripresa reattiva» (p. 67) dell'indifferenza della noia. Se così è, il vaso di Ozu sembra poter suggerire invece il cammino inverso.

l'ente; vi si consegna, dunque, senza però lasciarsene interessare: «se ne libera, lascia vuoto il proprio posto in mezzo a loro, non c'è né per nessuno né per nessun ente. La noia si ritira dall'ente e dalle sue poste»⁵¹: vede l'ente come non vedendolo, e lascia che sia come se non fosse.

Che il vaso di Ozu porti silenziosamente in superficie questa indifferenza, questa assenza di rivendicazione dell'essere che nell'ente insiste senza annunciarsi⁵², è forse davvero la noia che si vorrebbe scacciare, il fastidio che non si vorrebbe avere: più intollerabile oggi, ciò che neanche un'estetica ha saputo accogliere in sé, nonostante abbia da tempo rotto gli argini della bellezza, e che ci chiede invece di indugiare, senza avere l'impazienza di un senso, la precipitazione di una risposta. Di una parola che legga e leghi l'immagine.

⁵¹ J.L. MARION, *Dio senza essere*, Jaca Book, Milano 1987, p. 147.

⁵² È l'altro punto su cui l'analisi di Marion non ci convince del tutto: c'è un appello dell'essere, e la noia si rifiuta (senza rifiutarsi, senza decidersi per il rifiuto) a quell'appello. *Contra* Heidegger, Marion trova peraltro essenziale pensare la noia non prima ma *dopo* l'angoscia, di modo che, da un lato, il niente innanzi a cui l'angoscia ci porta appaia solo come una possibile risposta all'*Anspruch des Seins*, e dall'altro rimanga aperta, questa volta dopo la noia, un'altra risposta: l'amore, così che la noia diviene a sua volta la *Stimmung* in cui sprofonda il mondo in assenza dell'amato.

l'ente; vi si consegna, dunque, senza però lasciarsene interessare: «se ne libera, lascia vuoto il proprio posto in mezzo a loro, non c'è né per nessuno né per nessun ente. La noia si ritira dall'ente e dalle sue poste»⁵¹: vede l'ente come non vedendolo, e lascia che sia come se non fosse.

Che il vaso di Ozu porti silenziosamente in superficie questa indifferenza, questa assenza di rivendicazione dell'essere che nell'ente insiste senza annunciarsi⁵², è forse davvero la noia che si vorrebbe scacciare, il fastidio che non si vorrebbe avere: più intollerabile oggi, ciò che neanche un'estetica ha saputo accogliere in sé, nonostante abbia da tempo rotto gli argini della bellezza, e che ci chiede invece di indugiare, senza avere l'impazienza di un senso, la precipitazione di una risposta. Di una parola che legga e leghi l'immagine.

⁵¹ J.L. MARION, *Dio senza essere*, Jaca Book, Milano 1987, p. 147.

⁵² È l'altro punto su cui l'analisi di Marion non ci convince del tutto: c'è un appello dell'essere, e la noia si rifiuta (senza rifiutarsi, senza decidersi per il rifiuto) a quell'appello. *Contra* Heidegger, Marion trova peraltro essenziale pensare la noia non prima ma *dopo* l'angoscia, di modo che, da un lato, il niente innanzi a cui l'angoscia ci porta appaia solo come una possibile risposta all'*Anspruch des Seins*, e dall'altro rimanga aperta, questa volta dopo la noia, un'altra risposta: l'amore, così che la noia diviene a sua volta la *Stimmung* in cui sprofonda il mondo in assenza dell'amato.