

## Ritmo e durata fra Husserl e Bachelard

### 1. Forma concentriche dell'attenzione

Difficile non cogliere la complessità di temi che sollecita l'invito «Fai attenzione»: rimandando ad un brusco mutamento nel nostro intendere il mondo, ci impone un riesame complessivo del già esperito. Far attenzione a qualcosa può così essere un invito a riprendere una scena appena trascorsa, per portarne al centro un aspetto, o un intreccio di dettagli, che, sulle prime, rimaneva inavvertito: stavamo guardando qualcosa quando l'emergere di un dettaglio, o l'aprirsi di una lacuna nella scena percettiva ci invita a guardare meglio. Il guardar meglio può consistere in un restringimento del fuoco su questo o su quell'elemento, o nel cogliere come un nuovo aspetto entri in rapporto col proprio contesto: operazioni simili, ma distinte fra loro, che lasciano traccia in usi linguistici caratteristici:

*Hai riconosciuto la sfumatura di quel colore? Individui un profilo comune fra due forme che si intrecciano? Avverti come si fondono fra loro quei suoni? A forza di pensarci, mi sono ricordato che...*

Sotto la pressione di tali sollecitazioni il campo percettivo viene ripercorso, in continuità con quanto abbiamo visto, ascoltato, sentito prima, ma con diversa tensione constatativa, tesa a rilevare differenze, modificazioni, rispetto al quadro prima semplicemente inteso. Vi sono aspetti ambigui: faccio attenzione ed ora qualcosa si staglia di fronte a me in modo più definito, emergendo rispetto ad un contesto, secondo una relazione di contrasto e di continuità: il colore rosso, ad esempio, emerge da uno sfondo bianco, è grazie a quello sfondo che viene percepito con nettezza, mentre se fosse percepito come sfumatura nel susseguirsi dei rossi, verrebbe inteso in modo differente. Nel mondo delle attese percettive, si aprono dunque varchi, in cui la scena attentiva, apparentemente scissa in due, recupera tutti i nessi che galleggiano attorno alle cose in primo piano. Ancor più interessante quanto accade sul piano memorativo: sotto la pressione del presente alcuni aspetti di una scena o di un vissuto, vengono riattivati nel movimento verso l'individuazione di un particolare. Vi è così un *nesso* nel discontinuo delle fasi (l'espressione paradossale sta al centro del problema) in grado di far riprendere una scansione: per operare, chiede che i piani percettivi siano articolati diversamente, dando ragione di inclusioni reciproche, e differenziazioni. Il concetto di scansione si impone: esso determina il modo in cui prende forma un'articolazione ritmica, nella musica o nel verso. In quei contesti, scandire significa descrivere come i rapporti fra suoni, o le partizioni spaziali su una superficie, accadono, seguendo un ordine, o meglio, facendolo percepire. Il puntare l'attenzione su qualcosa non significa solo lasciarlo semplicemente emergere da un contesto, ma definire le forme attraverso cui quel raggruppamento lo *lascia* emergere.

Ma cosa accade nel *costituersi* del diaframma, nella regione intermedia, che separa l'area isolata dall'attenzione rispetto a quanto la circonda? In quel mobile punto di contrasto, esiste infatti una concentricità, che differenzia rilievo e sfondo, condizionandoli reciprocamente.

Il tema che tormenta Husserl nella analisi dell'attenzione è definire le forme della concentricità rispetto agli aspetti inclusivi da cui viene condizionata, e, soprattutto, come sorga e su cosa si sostenga. Constatare qualcosa significa appunto praticare l'individuazione di un elemento contestualizzandolo, rispetto a un prima e un dopo: i testi husserliani sono segnati da ritorni ossessivi sul tema del discreto, del continuo, e sulla scansione temporale attraverso cui si disegna il rilievo che distacca l'elemento da quanto lo circonda.

---

\* Università della Calabria

La sezione che prenderemo in considerazione è un brillante contributo giovanile, innestato su una serie di lezioni composte successivamente: ha il valore di un completamento da svolgere, una riflessione dal valore di un fossile, inserita in un nuovo tessuto, che dovrebbe sostenerne lettura e interpretazione. L'innesto di un testo dentro un altro porta sempre alla formazione di ambiguità che vanno sciolte, nella precarietà di una collazione che non si chiuderà mai con certezza: ci consola solo che sia stato l'autore stesso ad aprire questo scenario, senza esplicitarlo fino in fondo.

Nell'avviarsi della ricerca sui fenomeni attentivi è facile individuare una tendenza di fondo, che orienta tutta la ricerca: esplicitiamola, con le parole di Husserl:

Una coscienza unitaria si attesta attraverso gli atti individuali che si susseguono uno dopo l'altro, oppure si erige sul loro fondamento. Realizziamo la percezione  $\alpha$ , e poi manteniamo salda l'intenzione diretta su  $\alpha$ , mentre diamo vita alla percezione  $\beta$ . Manteniamo ancora ben salda la direzione verso  $\beta$ , quando percepiamo  $\gamma$ . Espresso in termini logico linguistici, noi non percepiamo semplicemente  $\alpha$  poi  $\beta$  e poi  $\gamma$ , bensì percepiamo  $\alpha \varepsilon \beta \varepsilon \gamma$ , percepiamo l'insieme di tutte e tre queste cose [...] (*esclusa la funzione del ricordo, legata al fatto che le percezioni accadono all'interno di una struttura che è già protenzionale-ritenzionale*). In questo intendere, che si è concluso con la percezione di  $\gamma$ , possediamo dunque una coscienza percettiva, che porta a sintesi in maniera del tutto peculiare singole percezioni effettivamente distinte. La sintesi possiede il carattere di una percezione (ma non della percezione in senso comune), poiché essa ha appunto un oggetto, diverso da quello delle singolarità individuali, l'insieme delle tre singolarità, appunto.<sup>1</sup>

L'*insieme* di tre singolarità, ossimoro apparente che Husserl scioglie così: nel processo percettivo di un intero le oggettualità si fondono in un oggetto diverso, che si articola attraverso le tre percezioni distinte, come accade per le singole note raccolte verticalmente in un accordo, o per le sfumature cromatiche che si susseguono al variare della luce sulla superficie di un tavolo: una scena è interna all'altra, non vi è un semplice susseguirsi di elementi semplici, ma un intreccio. Nasce una tensione dinamica fra differenze, che si contestualizzano reciprocamente: da questo riorientamento si sviluppa una sintesi, che scioglie le singole componenti in un processo più ampio, unitario, in cui le percezioni si associano in una metrica comune. Sul piano temporale si perviene ad *una sola* inquadratura, tra fasi distinte del medesimo processo percettivo, assimilato ad una scansione che esibisce l'unità di ciò che appariva separato.

Il tema della concentricità prende forma perché la percezione non ha solo una logica interna, ma una propria ritmicità di esplicitazione, di cui Husserl vuol fare questione fin dal 1898<sup>2</sup>. È evidente che non basta vederla operare per focalizzazioni successive, come accade per le esplicitazioni di cui si fa carico l'atto attentivo: le esplicitazioni sono evidentemente conseguenza di un fenomeno più profondo, che porta alla luce un criterio d'ordine nascosto, che organizza l'intreccio degli atti percettivi. Per coglierne fino in fondo il senso, dobbiamo indagare sul tema oscuro dell'interesse, che mette in movimento le risposte percettive al mondo, nell'unicità di un focus.

## 2. La riduzione all'unitario come apertura alla continuità

Husserl si logora in una ricerca attorno alla *natura* dell'interesse, che egli vincola al costituirsi del processo percettivo: la tensione dell'attesa fra due colpi in una sequenza ritmica, la reazione che collega l'intensificarsi o l'attenuarsi di un rumore rispetto al diminuire o all'aumentare della distanza da un oggetto, l'attesa relazionale fra movimenti in un inseguimento, o il semplice scorrere dello sguardo alle prese con l'ambiente che lo circonda, determinano strutture percettive concrete, connesse secondo regole che vanno strecciate. Dobbiamo individuare la natura dell'interesse che mette in movimento continuamente l'intreccio degli atti percettivi, senza la pretesa di giungere ad *un* elemento primitivo, ma cogliendo la *relazione strutturale*, che ne garantisca l'attivazione: «*Ora questo interesse, e con intensità anche molto diverse, fa la sua comparsa spesso, se non senza*

<sup>1</sup> Husserl (2016), pp. 99-100.

<sup>2</sup> Sulle vicende complesse dell'impaginato vedi le osservazioni di Scanziani pp. 18-25. Cercheremo di seguire come un blocco unitario quanto Husserl ha raccolto in vista di una argomentazione definitiva mai raggiunta.

*eccezioni, sulla base di una percezione [...]. L'interesse mi appare come un atto (un vissuto) di quella classe che raccolgo sotto il titolo di vissuti intenzionali, ed in particolare mi sembra accomunato agli atti del tipo dell'attendere, del desiderare, del volere e simili»<sup>3</sup>.*

Nell'ambiente che la circonda, la coscienza sembra costituzionalmente attraversata da forme di autotrascendimento, agitate dal puntare verso qualcosa che stia fuori di lei, richiamandola: in questo senso costituisce un mondo di correlazioni, attraverso vissuti, che rispondono alle diverse oggettualità che li attivano. L'interesse si sviluppa all'interno di questa sfera, costituita da livelli che si intrecciano continuamente fra loro, orientando *la prassi percettiva verso mete differenti*<sup>4</sup>.

Il doppio livello messo in gioco dall'interesse si rende più evidente nelle esemplificazioni musicali: ascoltiamo l'intreccio delle voci in una fuga, ora avendo di mira le relazioni spaziali fra le note, ora le componenti timbriche del suono, ora le intersezioni ritmiche nelle durate. Vi è una sostanziale continuità nel manifestarsi di questi aspetti, legati alla tensione interna all'ascolto, ma si differenziano aspetti, che toccano piani analitici che si graduano fra loro: individuo l'intervallo, il colore timbrico e le relazioni fra durate come momenti che manifestano aspetti diversi nello stesso intero percettivo. Negli atti, caratteristicamente, vi sarà una tensione (intenzione) che corre verso una risoluzione (riempimento), graduandosi anch'essa su scale di intensità diversa.

Husserl intende rintracciare una scansione interna all'atto, che porti alla luce il costituirsi del piano teoretico dal piano motivazionale, senza chiudere immediatamente il discorso nel circolo fra appagamento e mancanza, qualcosa di già costituito. Si mira così a ricostruire la funzione fondante dell'interesse *all'interno* del decorso percettivo fra motivazione ed intellettualità, in un continuo saliscendi di livelli analitici che toccano sfere diverse: per isolare tale fase dobbiamo entrare nella discontinuità del rapporto ritmico, tenendo la presa sulla funzione unificante dell'interesse:

Sarebbe una descrizione sbagliata quella che volesse indicare la felicità rispetto all'apparire dell'oggetto desiderato come riempimento del desiderio. Non lo sarebbe affatto se il desiderio in me non fosse più "vivo". Se si verifica quest'ultimo caso, allora con l'apparire di ciò che è desiderato, il desiderio si rinnova, e si riempie nel possesso conquistato. Questa coscienza di riempimento è un vissuto di tipo del tutto nuovo, che nella sua determinazione interna corrisponde esattamente a quella dell'atto dell'intenzione.<sup>5</sup>

Se volessimo comprendere il senso della divaricazione che si apre fra la fenomenologia di Husserl e l'interpretazione che ne propone Heidegger<sup>6</sup>, potremmo partire dalle differenze di metodo, e di modalizzazione logica, su questo tema: il desiderare è un processo intenzionale in divenire, in cui l'apparire di ciò che è desiderato ha un valore retroattivo, che modifica e stimola l'accadere del processo, perché il vissuto riempito ha un nuovo colore, che innesta un processo di identificazione fra il primo momento intenzionale, e ciò che lo ha soddisfatto. Ecco perché il tema del desiderio non ha qui un valore fondativo: non è momento originario nella costituzione del senso, ma qualcosa che si forma in un processo retto da altro.

Il piano della relazione originaria si muove su un piano teoretico conoscitivo, in cui l'oggetto viene esplorato a seconda dei punti di vista che vengono a nutrire il movimento intenzionale. La

<sup>3</sup> Ivi, p. 133.

<sup>4</sup> Cfr. l'introduzione di Paolo Spinicci a questi testi, in particolare pp. 8-11.

<sup>5</sup> Ivi, p.134

<sup>6</sup> Il lettore in cerca di confronti osservi come vengano proposte le modalità del prendersi cura del mondo, il concetto di inclinazione, e la distanza prese in analisi nel corso heideggeriano del 1921/22: la ricognizione sull'essere incline e sulla categoria del rilucente, fino al trascinarsi, viene giocata esclusivamente all'interno del punto di arrivo, l'autosoddisfazione, e del punto di partenza, la distanza, senza che si entri nel merito delle strutture fenomenologiche che sostengono tale arco, se non all'interno di un originario, e generalissimo, senso del mondo. Lo stesso dinanzi, la condizione che la vita ha per incontrare se stessa, matura immediatamente dal piano meramente percettivo a quello del chiudersi, senza coronare il compito che qui Husserl si pone, ossia cogliere le forme di *costituzione* dei poli da cui prende inizio la relazione. Il nucleo del contrasto fra i due filosofi andrebbe probabilmente cercato nelle forme di costituzione modale della correlatività: per un confronto testuale cfr. Martin Heidegger, (1990), pp. 130-137. (*Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Einführung in die phänomenologische Forschung*, Frankfurt a.M., Klostermann, 1985).

spinta, tuttavia, arriva da un piano più interno: la fase percettiva modifica le risposte determinate dall'interesse stesso, in un gioco di focalizzazioni successive sostenute dalla spinta che attiva il momento percettivo.

Si apre così un'angolatura del problema tautologica, e preziosa: con finezza, il fenomenologo spiega che ove entri in scena un interesse teoretico sulla base di una percezione, o di una sintesi di percezioni scandite da *un* interesse, come accade quando guardo l'inanellarsi dei dettagli in una fotografia, il processo assumerà la forma di un atto complesso che ha però la peculiarità di *fondare nella sua unità* una molteplicità di tensioni e risoluzioni. Come ormai ci attendiamo, non si tratterà di una somma di atti singoli, ma, diremmo noi, di una *serie* di atti guidata da un interesse *complessivo unitario*: torna così un aspetto stilistico del pensiero husserliano, la vocazione continuista, rispettata almeno in termini di principio.

Una scansione fatta da atti differenziati, ma motivati da un unico interesse, assume il carattere di un ciclo ritmico, che può correre lungo differenti strati temporali, riunendo il processo non in un disgregato di momenti separati ma in *fasi*, colte unitariamente.

Nel percorso percettivo si apre così una doppia strada, secondo una direzione fenomenologica nota: le intenzioni che vengono progressivamente riempite dalla risposta, si trasformano in una risposta che apre su nuovi aspetti, come accade, prendendoci qualche libertà rispetto alla scrupolosissima analisi husserliana, nei disegni schematici, quando iniziamo ad unire i punti dispersi del tracciato grafico in un profilo. Con lo smascherarsi della forma, ad ogni lato dell'intenzione della percezione, determinata nelle apprensioni, e nelle sue apprensioni parziali, corrisponde un lato nella intenzione dell'interesse, in un processo di continua riapertura del piano del possibile, che scandisce ormai processi motivazionali sensibilmente diversi, articolati secondo un modo di intendere unitario: l'unitario e il continuo, per quanto possa apparire paradossale, si costituiscono assieme.

### 3. Affacciarsi sul processo di scansione

La logica inclusiva, che determina la concatenazione nel processo attentivo, si orienta sempre verso il pieno, secondo rapporti di implicazione reciproca, che creano attesa rispetto al vuoto, che punteggia il susseguirsi dei movimenti intenzionali: così il profilo qualitativo dell'interesse unitario coincide con una forma che si imbeve di materia, secondo la regola per cui *nel dipanarsi del decorso delle percezioni, l'interesse sembra tanto guadagnare quanto perdere e le intenzioni trapassano in riempimenti, i riempimenti in intenzioni*. Sono formule che possono apparire oscure, e che invece danno ragione del processo per cui ogni aspetto di un oggetto che cade sotto la lente dell'interesse, non solo riempie un atto intenzionale, ma diventa anche il tema per un riempimento successivo. Una percezione cromatica si riempie, ad esempio, di un contenuto intenzionale, il colore rosso, ad esempio, per poi fungere da sostrato per una diversa esplorazione, che ne voglia, ad esempio, determinare la sfumatura. Il dito scorre su una superficie ruvida, e la grana della materia sollecita la percezione dell'attrito, modulandone la densità puntiforme in un *continuum* che scorre.

L'analisi fenomenologica punta gradualmente verso la comprensione di un fenomeno *intensivo*, il variare dell'intensità nel processo percettivo: per poter cogliere il modo della variazione, dobbiamo individuare la *forma* in cui venga scandito l'arco fra riempimento ed intenzione, per poter poi definire il carattere di intensità che si ripercuote sull'intero. Husserl si affida ad un procedimento analogico, basato ancora sulla concentricità delle focalizzazioni nel fenomeno unitario, in cui singole oggettualità vengano assorbite come momenti: la situazione trova un modello nella percezione di un complesso sonoro, ove ogni suono differente contribuisca con la *propria* intensità al carattere *complessivo* dell'intensità del gruppo: i suoni hanno *ciascuno* una propria intensità, ma vengono percepiti in modo diffuso come *un* complesso di intensità determinata. La percezione coglie quindi nuclei sonori, in cui tutte le gradazioni si fondono assieme.

Allo stesso modo, nel processo fra intenzione e riempimento le intensità dei singoli cicli si fondono assieme, perché determinate dall'intensità dell'interesse che va mettendole a fuoco. Inoltre,

nel continuo dislocarsi del focus e dei suoi orli, il processo attentivo tollererà lacune o discontinuità: in mancanza di una risposta, (aspetto il tuono dopo il fulmine, ma il tuono non viene, per mille ragioni, ascoltato), la concatenazione non prende forma, o si interrompe. Nel caso della forma di insaturazione, tuttavia, ciò che agita il processo intenzionale *rimane pur sempre* interesse, magari colto nella ricerca di un senso, che *non* arriva. Husserl osserva, con profondità notevole, che, proprio per questi motivi l'interesse non coincide né con il desiderio, né con l'attesa (altra differenza fondamentale dai geniali esistenziali di *Essere e Tempo*), ma che è sostanzialmente libero, e in grado di tollerare variazioni radicali.

Possiamo così scendere all'interno della scansione, per cogliere la natura della relazione fra atti e qualità dei contenuti, un passaggio indispensabile per comprendere lo snodo più delicato del problema, come emerge *l'inesco* fra atto di interesse e lato percettivo. Le argomentazioni di Husserl assumono ora un carattere che può ricordare la pervicacia ontologica del *conatus* spinoziano, o il movimento desiderante della *Volontà* schopenhaueriana, ma lo stile analitico che le percorre segna una differenza invalicabile, rovesciando i termini della questione:

Proprio come ciò che ha per noi valore, ma è già in nostro possesso, non ci soddisfa nemmeno lontanamente, quanto ci tormenta la deprivazione di ciò che ancora ci manca [...] allo stesso modo prevale all'inizio l'intensità delle intenzioni che sono state suscitate per prime mentre nel corso delle percezioni prende il sopravvento l'intensità dei loro riempimenti. Tra le intenzioni che vengono suscitate ad ogni nuovo passo, un gruppo si riferisce a momenti oggettuali rispetto a cui, appunto, l'interesse si è appena appagato; un altro gruppo di intenzioni si riferisce a quei momenti che devono offrirsi per la prima volta al percepire. Questi ultimi sono senz'altro i privilegiati: il nuovo "eccita" l'interesse, ed è per questo che parliamo di curiosità, di sete del nuovo [Neugier]. Lo stimolo consiste qui in un aumento dell'intensità che conferisce all'intenzione corrispondente un peso più rilevante nell'interesse totale, e questo significa che esso determina maggiormente il suo carattere complessivo.<sup>7</sup>

La discussione brentaniana, che giunge sino a Stumpf, sul tema del piacere cognitivo aristotelico si fa certamente avvertire nelle incrostazioni linguistiche dell'argomentazione, ma l'esito cui si perviene sovverte completamente quel modello. Per comprendere come dar ragione degli incrementi di intensità interni all'interesse, dobbiamo puntare descrittivamente alla fase di trapasso tra nuove e vecchie percezioni, trascinata dalla *sete* del nuovo: qui, il rinforzarsi della tensione pervade l'andamento del processo, quando passiamo dalla saturazione dell'interesse attraverso il lato noto di qualcosa all'insaturazione legata all'apparire di una intenzione volta verso ciò che si affaccia all'attenzione *per la prima volta*. Husserl parla di atti fusi fra loro, non separabili, ma è la retroattività della funzione dell'interesse, che brucia il nuovo, che si lascia guidare dagli incrementi differenziali di intensità. La discontinuità che li rende scandibili, è dunque apparente, perché la forma del processo interno al percepire è un continuo percorrere la soglia, nello scivolamento dal noto all'appena arrivato. Questo doppio movimento ha tutti i caratteri di una continuità avanzante, ed ha un valore pervasivo, del tutto originale.

Nel risuonare dell'espressione *prima volta*, emerge naturalmente una polemica verso Hume, e la tradizione associazionista, ma essa copre qualcosa di meno scontato: se non esiste storicamente una *prima volta* della percezione, obliata e tessuta assieme da abitudini pregresse, vi è però una funzione di novità, di prima apertura, interna ad ogni processo percettivo, una eccitazione che, è il caso di dirlo, *protende* verso il contenuto nuovo, lo articola attraverso una serie di atti che registrano un picco di intensità, legato alla sorpresa per l'inaspettato, dentro al regime di attese mosse dalla dimensione di una fruizione irrefrenabile<sup>8</sup>. Difficile non cogliere la peculiarità della relazione temporale, appena tematizzata e in cerca di sviluppo, ma che si *stende* fra i contenuti percettivi, e, tramite la trasversalità dell'interesse, costruisce un arco in cui i contenuti appena passati e quelli

<sup>7</sup> Husserl (2016), p. 137.

<sup>8</sup> Il tema si lega, naturalmente, alla ricerca che Husserl svilupperà nell'ambito del rapporto fra percezione dell'unità nell'articolarsi dei suoi profili espliciti e nascosti. Una bella ricostruzione ne viene offerta da Michela Summa nel suggestivo Summa (2014), pp. 200-207.

incombenti si stringono fra loro: approdiamo, finalmente, alle spalle del rapporto fra interesse e percezione, nella logica costitutiva delle sue condizioni di possibilità. Tali aspetti prenderanno consistenza nell'ultimo Husserl, portando all'elaborazione della nozione di orizzonte.

Lo scivolamento nel processo incrementale dell'intensità è fenomeno ritmico, che si salda in un continuo relazionale: le nuove intenzioni *trascinano* verso di sé sulla base del già percepito, svelando quanto l'atteggiamento dell'interesse sia preliminare allo stesso piano intenzionale. Forse l'espressione stimolo può sembrare dissonante, rimandando al terreno di una psicologia empirica ma se Husserl avesse usato l'espressione *Erlebnis*, così analoga al *Cogitatum* cartesiano, si sarebbe spinto oltre la regione appena dissodata, che sostiene *l'affacciarsi* dei vissuti, rispetto allo stesso piano dei sentimenti. La difficoltà si scioglie pensando che Husserl intenda qui lo stimolo come *pura variante incrementale*, domanda che spinge verso qualcosa, una forza che modifica, trasforma il senso di quanto ora percepito, rispetto a ciò che è appena passato.

I momenti che devono offrirsi come nuovi al percepire sono i costituenti degli indici qualitativi di variazione di intensità: questo implica che il desiderio si costituisca *dopo* l'interesse. Dato questo modello, i sentimenti entreranno nel processo, come motori interni, capaci di guidare il colore dell'interesse verso le cose. Essi divengono le sorgenti del processo stesso, determinando atteggiamenti e stati psicologici: ne deriva che l'aver interesse per qualcosa è un'espressione modale, relazionale, collocata trasversalmente dietro a tutto il piano dell'esperienza.

Altra conseguenza, essenziale: siamo abituati a vedere l'intensità come un modo di incremento o decremento di qualcosa che viene isolato, e definito, secondo una logica del più e del meno. Nel momento in cui Husserl la colloca all'interno della sete di nuovo, permettendole di accompagnare in uscita ciò che è già noto, l'intensità, come lo stimolo, diventa modificazione qualitativa, la cui incrementalità modifica la *natura* degli atti.

Entrando nella finestra della scansione, il piacere del ritmo si consolida nel gusto per una discontinuità apparente, che proietta le attese percettive dal passato al futuro: l'atteggiamento di apertura e condizionamento ambientale determinato dalla sete di nuovo può stabilizzarsi e chiudersi nei momenti di equilibrio e di possesso dello spazio circostante in un presente statico, in cui non vi sia più nulla da scoprire: ma anche in un contesto appiattito dall'abitudine, la tendenza ritmica, con il suo movimento proiettivo, permane, pronta a riattivarsi nel caso delle trasformazione delle condizioni di contesto. Molla interna, che dilaga pervasivamente in tutti gli atti di coscienza, essa si rivela un implacabile motore che sovrintende tutti i rivolgimenti intenzionali che ci legano al mondo.

Di qui le conclusioni di Husserl, sofisticate nell'illuminare, in forma diversa, percorsi ampiamente consaputi: non solo l'interesse *condiziona* implacabilmente il percepire, dalle forme meno articolate alle più evolute, dando *unità* di scansione ai molteplici atteggiamenti intenzionali che ci legano al mondo ma, se lo stesso oggetto può prestarsi a molteplici rapporti di interesse, che trapassano continuamente l'uno nell'altro, è possibile parlare di un interesse unico che si dispiega attraverso essi, e tocca *tutti* i piani di costituzione del processo intenzionale. L'impulso è unico, e sostiene, di fatto, *tutte* le modalizzazioni.

Il permanere di un polo identitario, dal colore spinoziano, che trapassa nei singoli atti, abitandoli dall'interno, garantisce una ideale continuità di scansione, una coerenza originaria nella forma dell'accadere delle differenze, delle unità di interesse che idealmente si coappartengono. È un passaggio che rovescia drasticamente il senso del percettivo, inteso su un piano motivazionale, che guida la soggettività nei confronti dei lati del mondo che le vengono incontro.

inoltre, così come vari oggetti si uniscono assieme in unità obbiettive sempre più comprensive, così anche gli interessi si organizzano in unità di interesse più ampie. Il movimento di osservare in un unico nesso di esperienza molteplici oggetti è abbracciato e governato dalla "unità dell'interesse" che è, a sua volta, un'unità organizzata di interessi particolari, i quali a loro volta si presentano come un complesso delle unità di interesse che si co-appartengono.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Ivi, p. 138-139.

L'unico nesso di esperienza sembra essere gestito dalla pulsazione dell'unità di interesse, una serializzazione di una pluralità di atti che puntano ad interessi particolari che però si co-appartengono, come quando lo sguardo, insegue un raggruppamento di punti, il cui intervallo, rarefacendosi, viene addensandosi in un segmento. L'interesse copre già un intreccio ritenzionale-protezionale, per quanto imperfettamente formulato: forse qui giace la molla che muove Husserl al recupero di queste vecchie aperture del problema, nella nuova finestra legata alle lezioni del 1904-1905.

#### 4. Gaston Bachelard: dalla continuità al riposo

Accostare un Husserl, ancora legato al periodo giovanile, al Gaston Bachelard di *Dialettica della Durata* non è agevole: il filosofo francese negli anni trenta non è ancora interessato a un piano fenomenologico, anche se i contatti interni fra la sua speculazione e quel pensiero sono ricchi, e facilmente avvertibili. Riteniamo, tuttavia, che un breve confronto con la tradizione fenomenologica sul tema del ritmo, e dell'interesse, possa risultare stimolante, per comprendere le peculiarità del suo modo di intendere il tema temporale.

La discussione sul ritmo prende forma nella fase surrazionalista del suo pensiero, con la densità concettuale de *La dialectique de la durée* (1936): nel lavoro, destinato a lasciare un'eco durevole sugli studi di etnomusicologia, il problema viene affrontato sul piano metafisico, su quello di una sua germinazione nella ricostruzione psicologica dei vissuti, utilizzando un registro che non disdegna aperture sulle forme retoriche, sugli schemi logici attraverso cui costruiamo una funzione concettuale, sul frazionarsi del tempo in musica fino alla costituzione testurale della materia che ci circonda.

La materia, che Bachelard legge attraverso le riflessioni di Pinheiro dos Santos, è dissonanza ritmica, un coagularsi di consistenze sostenute da ritmi diversi, in una cacofonia di vibrazioni: catturata nello spasmo, la materialità sembra in attesa di un mago che, riaccordandone i ritmi, la riconsegna al puro vibrare. La fisica ondulatoria, con i suoi richiami all'acustico, assumerà così la valenza di un mito fondazionale, perché coglie una tematica metafisica, secondo un altro punto di vista.

Seguendo così lo schema di un trattato filosofico *sui generis*, che muove dall'astratto verso il concreto, Bachelard disegna la via ad una metafisica del ritmo, dialetticamente legata al discorso sul continuo bergsoniano, all'insegna di una sistematica rivendicazione del carattere fratto, discontinuo, dell'esperienza. Il tempo non si assimila al colare del divenire, ma al costituirsi di una sovrapposizione di strati che entrano in legame armonico tra loro: al farsi di tali articolazioni partecipano atteggiamenti motivazionali, collegati fra loro dal contenuto rappresentativo dell'oggetto di coscienza. Il corpo a corpo dialettico con il bergsonismo articolerà su quattro piani distinti di discussione: la centralità del concetto contro l'intuizione, la passività contro l'attività, il riposo contro l'azione, la funzione salvifica del vuoto rispetto alla costipazione del pieno.

Nell'introduzione al testo<sup>10</sup>, Bachelard enuncia con limpidezza la tesi che ne sostiene la trama argomentativa: la continuità psichica non è una continuità data, ma un'opera.

Un'opera che costruisce una continuità ha perciò il carattere di un perpetuo iniziar di nuovo, intervallato dal riposo: i due atteggiamenti sono in dialettica ritmica, in cui pause cariche di tensione si alternano all'azione, in un frantumarsi che sta agli antipodi del continuo rinnovarsi nel divenire bergsoniano. Lo stesso mondo dell'attività della coscienza si organizza grazie a pause, perché lo scorrere della durata si incaglia nelle intermittenze temporali fra atti intellettivi che si alternano fra loro secondo un regime tensivo di pieno e di vuoto.

Tale lavoro si manifesta nei modi di essere della soggettività: si pensi a quanto accade quando mentiamo consapevolmente, ponendo attenzione a non rompere la coerenza fittizia che copre la non veridicità delle nostre affermazioni, oppure quando, al mutare dell'andamento di una situazione,

<sup>10</sup> Bachelard (2010), pp.50-51.

immaginiamo nuovi esiti possibili, riorganizzando il campo delle nostre previsioni, attraverso una serie di disgiunzioni.

Si isolano forme di segmentazione dell'esperienza: il filosofo bachelardiano si sofferma su stasi e vuoti promettenti, che periodizzano la dimensione psicologica della durata. Il divenire si esprime attraverso il connettersi di elementi tenuti assieme da un ritmo specifico, e raccordati *ex post*, sollecitando l'illusione di una continuità.

L'esito di un simile atteggiamento teoretico, eminentemente qualitativo, mette capo ad una metafisica del ritmo, che aritmetizza la durata bergsoniana, allo scopo di differenziarne quei portati concettuali, che Bergson stesso rifiuta: si mira così a rintracciare il costituirsi di una mappatura delle relazioni strutturali, fra alternarsi degli stati di coscienza e stratificazioni temporali, qualitativamente differenziabili, rispetto al sorgere e al tramontare degli atti stessi.

### 5. La tensione nelle cesure

La durata e l'idea di rinnovamento continuo, che caratterizzano la filosofia bergsoniana, vanno importati all'interno del nuovo quadro di riferimento, agitato dal tema del discreto. Bachelard mira agli interstizi, che si nascondono nella continuità degli atti: come la veglia segue alla notte, così ogni processo psicologico è una graduazione, un avvicinarsi fra limiti, che danno l'impressione di una continuità. L'idea di una multidimensionalità del tempo, di uno spessore che si formi grazie a diversi livelli di temporalità che si condensano nei vissuti influenza profondamente Bachelard, e trova terreno fertile nell'analisi delle forme psichiche.

Bachelard entra nel tema dello psichismo, raccogliendo un repertorio imponente, che corre fra Hegel e Minkowski. Per cogliere analogie e differenze con Husserl ci sembra interessante rintracciare un esempio, in cui emergano attenzione e intensità, che nel filosofo tedesco si affiancavano, all'interno dell'atto percettivo nella tensione dell'interesse verso il nuovo. Bachelard le affianca nella analisi dell'atteggiamento di finzione: nella finzione, siamo immersi in un continuo regime attentivo, che deve sovrapporsi alla dimensione quotidiana del vivere, per tutelare la coerenza nella falsità.

Consideriamo un atteggiamento intellettuale in cui i periodi di inibizione sono numerosi e in cui le azioni veramente positive sono assai rare. Per esempio, esaminiamo il tessuto temporale della finzione, e rendiamoci conto che questo tessuto non è già più incollato alla trama continua della vita: la finzione è già una sovrapposizione temporale. Alla prima osservazione, non si può non essere colpiti dal tessuto lacunoso della finzione. Non si riesce ad immaginare una finzione continua [...]. C'è, nella finzione, un'applicazione riflessa del principio di ragion necessaria e sufficiente che fa sì che si cerchi di equilibrare le inibizioni e le azioni. La finzione restringe le espansioni naturali, le accorcia; ha per forza minore intensità di un sentimento, *va da sé*. Senza dubbio la finzione tende a compensare il numero con l'intensità. Rafforza certi tratti, ingrandisce certe finezze. Dà costanza e rigore ad atteggiamenti che sono più mobili e più flessibili. In breve, il tessuto temporale della finzione è insieme lacunoso e accidentato<sup>11</sup>.

Bachelard coglie tratti comuni fra osservazioni psicologiche, strati ontologici e forme narrative del letterario: attraverso la finzione, due differenti forme di durata, e due stili del vivente, si sovrappongono nella medesima soggettività. La trama continua della vita viene compressa, e raggelato, dall'emergere di una divaricazione. La doppiezza non è sistematica, non si può mentire continuamente, nemmeno a se stessi: si mente in forma intermittente, facendo attenzione a ricordare le lacunosità che si aprono per garantire una continuità interna di scopi e coerenze. La continuità è prodotto di una fratturazione, in cerca di punti di sutura fra una menzogna e l'altra, mentre l'attenzione ricostruisce percorsi plausibili, su cui essa possa appoggiarsi. Se la temporalità è ingranaggio in movimento, o disegno ritmico, allora ogni esperienza temporale sarà scarto fra esitazione e scelta, in cui l'arresto peserà quanto il movimento.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 264-267.

Nascono, inevitabilmente, paradossi: nella durata, si disegna un segmento temporale che ha curioso valore retroattivo, perché costretto a guardare indietro mentre progetta in avanti. All'immediatezza del vitale si contrappone la riflessività, perché fingere bene implica un'impressione di continuità imposta a ciò che è essenzialmente discontinuo, *incorporando* il tempo della finzione a quello dell'io, al tempo della sincerità, portando ad essere aggirati dal proprio raggio, ora fondendo quanto sta sopra con quello che sta sotto, ora inserendo frammenti di tessuto artificiale che ingolfano ciò che scorre spontaneo. Nella temporalità dell'esperienza ogni intermittenza entra in rapporto polifonico con un nuovo strato che sta iniziando, garantendo un tratto comune, o un limite di convergenza fra orizzonti temporali diversificate.

La tessitura del reale è un collegarsi fra strutture ritmiche, che pur separate, corrono una verso l'altra, per trovare un appoggio reciproco: il rinnovarsi sta nell'orlo di questa transizione, e più che a una spinta, somiglia un confine labile, che scorre fra la fine di un atto, e il successivo.

Difficile non rilevare che il livello delle analisi bachelardiane si volge al costituirsi di piani d'esperienza estremamente sofisticati: ciò implica un proliferare di stratificazioni, perché nell'approccio ritmologico basato sulla discontinuità ci si appoggia sempre sullo strato già formato, studiandone la geologia a consolidamento già avvenuto, come accade quando sovrapponiamo la menzogna ad un'esperienza originale, e da questa sopraelevazione, guardiamo sotto. La continuità, regolata dal principio di ragion sufficiente, sussistente e necessario, si spezzerà infallibilmente perché chi mente *sa* di mentire, di mentire al quadrato o al cubo: l'auto-osservazione dei personaggi di Dostoevskij, diventa ora funzione concettuale che soppesa vissuti e durate, in un sapido precorrimento dei personaggi concettuali che vivono la filosofia deleuziana.

La trama della realtà risulta retta dal respiro interiore di una coscienza che trattiene un tessuto che va continuamente spezzandosi. Passato e futuro entrano in un regime di concatenazione continua, con uno slargamento dell'uno sull'altro, in un senso affine, ma irrimediabilmente lontano anche da quello husserliano: qui infatti esiste un'armonia di tensioni che si risolvono nella cesura, nella interruzione, non nell'apertura del presente come concatenazione fluida.

L'aspetto qualitativo delle trasformazioni del mondo assume l'andamento di un processo dialettico che connette fra loro le stratificazioni d'ogni atto d'esperienza, rispetto ai sottoritmi che ne costituiscono i toni cromatici, come già accade nel capitolo che contrappone *détente* a *néant*, letteralmente la distensione<sup>12</sup> al nulla. Le parole in mano ai filosofi non sono mai innocenti: *détente* è un gesto di allentamento, ma può indicare uno scatto o addirittura un grilletto. Il riposo non è un abbandono alla pienezza della stasi, ma ad un momento di rilassamento all'interno di un ciclo ritmico, in cui *si freme nell'attesa*, cercando tensione nella riapertura del ciclo stesso, come accade per il silenzio fra i colpi di un percussionista.

È difficile negare che simili espressioni sembrano dialogare con le funzioni strutturali che tensione ed elasticità sviluppano nel mondo umano e sociale che si articola nel comico, secondo Bergson: ma se nel *Saggio sul significato del comico* ogni forma di sensibilità e di identificazione blocca il meccanismo sdrammatizzante della risata, in Bachelard le stasi temporali e le messe a distanza dallo scorrere della vita ci costituiscono, *dall'interno*, come soggetti.

#### 6. Affacciarsi sulla durata: ri-conoscere e attesa

Nel mondo dell'esperienza, vi sono oggetti che mettono il filosofo in crisi, o lo esaltano, oltre i limiti della ragionevolezza: il tema della melodia sembra fatto apposta per far fibrillare le sue categorie conoscitive, con buone ragioni. Sappiamo che cos'è, ma non riusciamo a definirla: ne

<sup>12</sup> Nella sua bella traduzione de *La dialectique de la durée*, apprezzabile da moltissimi punti di vista, vista la scivolosità di un testo che si frammenta su molti registri interconnessi, Domenica Mollica ricorre, per *détent*, all'espressione *allentamento*, scelta fine, perché coglie con precisione il carattere di stasi metafisica che Bachelard contrappone al rinnovarsi bergsoniano (pp. 59 e ss.). Preferiamo, tuttavia, tradurre *détente* *distensione*, perché il distendersi è diverso dall'allentarsi, più vicino al risultato di una forza elastica che modifica un assetto dato e perciò più risonante con le intermittenze della tensione ritmica, avvertibili nel testo.

riconosciamo la funzione, indicandola a colpo sicuro, ma come accada che un gruppo di altezze, poste secondo rapporti variabili, venga subito riconosciuto come nucleo, non è semplice a dirsi.

Bachelard affronta la melodia, su cui Bergson e Husserl hanno dispiegato la propria visione del tempo, partendo da un piano che riattiva il tema dell'attenzione: come riusciamo a riconoscere qualcosa che si dà, un istante dopo l'altro, ma a cui viene attribuito, con sicurezza, un carattere unitario? Dietro a tale quesito, se ne cela uno più inquietante: che proprietà possono avere gli oggetti, per divenire metafore di un concetto sfuggente come quello di durata? Intendere la melodia come metafora della durata, o come un essere vivente, come fa il filosofo bergsoniano, sembra inquadranne l'essenza all'interno di un metodo che incrocia immagini per far emergere un concetto. Si vorrebbe passare, osserva Bachelard dalla durata bianca e astratta, in cui si allineerebbero le possibilità semplici dell'essere, alla durata vissuta, sentita, amata, cantata, romanzata<sup>13</sup>.

Tali espressioni non sono velate da ironia: la durata, negli esempi bergsoniani, si colora di forme incarnate, vissute, sentite, metaforizzate, al netto di una impossibilità di traduzione concettuale non sostenuta da immagini. Nella durata bergsoniana la fluidità fra immagine e concetto ha come esito un incantamento, una trasognanza<sup>14</sup>, o meglio ancora, una promessa: il filosofo bergsoniano colloca ciò che deve dimostrare su un orizzonte che trapassa continuamente le ossificazioni concettuali, volgendosi verso un divenire che lascia un'eco affettiva. Il problema non è l'uso dell'immagine, il testo di Bachelard ne è pieno, ma teme lo sprofondamento bergsoniano in una concettualità immaginosa che non riesca ad affidarsi a un pensiero discretizzato. Un aderire così viscerale, incappa in un problema insolubile: l'esperienza non basta a se stessa perché non spiega in che modo la melodia si costituisca nel tempo.

La melodia gioca dialetticamente con se stessa, si perde per ritrovarsi: sa che si assimilerà al suo tema iniziale. Essa ci offre in questo modo non una vera durata, ma l'illusione di una durata. Per certi aspetti la melodia è una perfidia temporale. Ci prometteva un divenire, ci tiene fermi nello stato. Portandoci alla sua origine, ci dà l'impressione che avremmo dovuto prevedere il suo corso... La sua origine, svelata per induzione, è come la sua continuità, un valore di composizione<sup>15</sup>.

Bachelard sviluppa una apertura spiazzante e quasi gestaltica: la melodia tonale non scorre, risuona di aspetti che ricordano il ritenzionale, bloccandoci nel suo comporsi come forma. L'origine svelata per induzione, o la scoperta del carattere compositivo della melodia sono immagini della artificialità, della distanza dal flusso vitale: è come se il senso della raffigurazione avesse bisogno del passato, per prendere consistenza, mentre il carattere di scorrimento del suono si blocca per chiudersi nella forma nel riconoscimento.

La melodia si costituisce nell'inanellarsi delle altezze ma trapassare fra nuclei discreti è fragilissimo: basta un'esitazione per perdere il senso dell'intero. Non siamo di fronte ad un'osservazione psicologica, ma a un fatto strutturale: basta una pausa mal posta, perché la cantabilità del melodico si spezzi, perda la fluidità del salto tra una nota e l'altra. Dietro a tale constatazione, vi è il senso di una inversione temporale: nel trapassare fra altezze diverse, l'unità viene colta *alla fine*, e proiettata retroattivamente sull'intero processo sonoro. È un riconoscimento che accade nel riposo, nella pausa, e Bachelard lo dice con particolare appropriatezza, quando spiega che, nella melodia, il *riconoscere accade prima del conoscere*: riconosciamo la melodia proiettando la sua funzione tematica a forma conclusa. Pregnante questa osservazione: «Mai infatti l'attesa è così chiaramente negativa come in musica: questa attesa, in effetti, diventerà cosciente, solo se la frase intesa si ripete»<sup>16</sup>.

La ripetizione determina il riconoscimento della funzione: l'attesa nasce con una riorganizzazione del campo percettivo, e, con essa, la durata come discretezza. Emerge così come

<sup>13</sup> Bachelard, (2010), pp. 285-286.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 290-291.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 292-293.

specifica qualità dei flussi temporali nel continuo, la striatura, secondo un'espressione che ricorda Boulez. Le striature sono penisole, chiazze continue, che scivolano bloccandosi nel discontinuo. La striatura porta infatti dentro di sé la continuità, è sfumare di gradazioni, ma ha un difetto terribile, per il continuista ad oltranza: viene localizzata, e si blocca. Ci si scivola dentro, ma essa si gradua fino all'arresto, per poi riprendere. Ha il carattere di una differenziazione tratteggiata, che cancella l'idea di sfumatura interrotta: più che a un fiume che scorre, assomiglia al placido ristagnare della pozza d'acqua. Il piano di costituzione più originario della temporalità è un susseguirsi di raccordi.

### 7. Ritmo come architettura del periodo

La dialettica fra la melodia e le nostre aspettative, offre la sponda a due considerazioni: la prima è che, malgrado tutto, nel testo di Bachelard permanga una profonda continuità con le intuizioni bergsoniane. La dialettica della durata modella consapevolmente i profili delle categorie temporali su elementi materico spaziali, rimanendo nel gorgo del pensiero bergsoniano da cui desidera uscire: si ricostruisce la vita della coscienza dentro all'esperienza, livello per livello, guardandosi bene dall'uscire da una discretezza che protegge dallo slabbramento del flusso.

La seconda osservazione è che il carattere discontinuo del suono lo consegna ad una precarietà ontologica: l'ascolto, che si appoggia al riconoscimento progressivo dei suoni che formano il disegno melodico deve accettare il loro trapassare nel silenzio, la loro intrinseca finitezza. Il suono singolo è dunque elemento instabile, che andrà incapsulato dentro a forme ritmiche, per conservarsi come un nucleo nel processo di saturazione delle loro fratture.

Tutto ciò offre utili indicazioni rispetto al tema della filosofia del riposo: nella precarietà del reale e della sua consistenza ontologica, l'individuazione della regola costruttiva della sovrapposizione temporale e dei limiti intrinseci al concetto di durata, protegge le forme d'esistenza. La passività, l'accettazione dell'intermittenza sono il riconoscimento del portato metafisico dei limiti conoscitivi dell'esperienza: allo scarto istantaneo, al movimento imprevisto, legato alla dialettica della durata, corrisponde la via salvifica del riconoscimento ritmico, che può spegnersi, fino al riposo ed alla stasi. Se in Bergson il linguaggio e le sue concettualizzazioni vanno poste in mora, perché discretizzazioni spaziali, in una filosofia del ritmo come quella proposta ne *La Dialettica della durata*, esse diventano le unità preposte a cogliere la fusione fra discreti, nella quale ci immerge l'esperienza temporale della durata.

Infine, ogni elemento semplice vive nella forza del raggruppamento in cui occorre, non ha valore autonomo, come accade in una catena argomentativa, in cui ogni snodo prepara al successivo: in quel processo, è il raccordo che decide del valore dell'elemento inscritto, come quando ascoltiamo una storia o una menzogna. L'elemento acquista pregnanza nella connessione e nella funzione unitaria che sostiene la catena, non ha mai valore autonomo, aspetto che emerge anche in una bellissima conferenza del 1932 su Spinoza, da poco tradotta in Italia:

La questione essenziale mi sembra la seguente: in quale maniera le idee semplici possono essere la causa di relazioni e, a favore di questa messa in relazione, in che maniera delle idee semplici, alle quali corrispondono degli oggetti semplici, possono suggerire delle relazioni sperimentali? Se si vogliono arricchire i dintorni dell'idea semplice, si deve acconsentire ad abbandonare ciò che la rende pura per attaccarsi a ciò che la completa; si deve riavvicinarla a una serie di altre idee semplici per liberarne una filiazione, in breve, leggere il complesso nel semplice. Ora la forza d'insinuazione della ragione nei confronti del reale è tale che questo paradosso non è raro all'interno della storia della Fisica matematica. Se ne trovavano numerosi esempi nella crescita delle dottrine relativiste; queste dottrine forniscono dei veri strumenti di scoperta.<sup>17</sup>

Nell'analisi dell'idea il punto d'arrivo non è il feticcio dell'idea semplice, dell'elemento ultimo ma al contrario, la possibilità delle idee di articolarsi in un reticolo, la loro possibilità di scandire complessità, persino nelle fratture dei paradigmi scientifici. La complessità di un metodo

<sup>17</sup> Bachelard (2016), p.104.

sperimentale consiste nella capacità di porre in parallelismo strutture che trattino lo stesso oggetto, frammentandone la prospettiva. L'idea semplice riverbera negli sguardi fratti, che l'hanno letta e collocata in architetture diverse, in una dialettica della complementarità: in fondo, è una stratificazione che assume senso più per la propria posizione che per la propria consistenza.

#### 8. *Tratti per un confronto*

Alle volte i filosofi vedono la stessa cosa, intendendone il senso in modo opposto: un'utile cartina al tornasole, per cogliere la specificità di due forme di pensiero. Tra i due filosofi resta comune l'idea che l'ora, il presente si estendano, volgendosi in più direzioni ma se in Husserl esiste un vettore temporale, il presente, che percorre l'opposizione fra passato e futuro, nella dialettica proto-ritenzionale, nella ritmo-analisi di Bachelard gli istanti creano ganci, che condensano una pluralità di linee interconnesse. In Husserl l'istante diventa intervallo, in Bachelard il ritmo dà forma a nuclei separati, raccordandoli.

In Husserl il singolo istante si estende, diventa intervallo, ponte, mentre in Bachelard una concatenazione d'istanti, che hanno la consistenza di un punto, si sommano fra loro creando un periodizzare in cui le lacune si saturano, saltando di strato in strato. Nel filosofo francese la mancata tematizzazione della funzione costruttiva del contenuto immanente all'atto di coscienza, ci allontana dall'immagine del decorso melodico husserliano, dal proiettarsi del presente contemporaneamente verso il passato ed il futuro, in un concatenamento fluido. Bachelard vede il presente come susseguirsi di istanti puntuali, in cui ogni atomo temporale occupa un luogo determinato dalla architettura interna della fase ritmica. È una differenza qualitativa rilevante in una struttura concettuale percorsa da mille analogie, nell'idea comune di un nesso, continuamente interrotto e ripreso: il frazionarsi dei contenuti nel tempo bachelardiano, veicolato dalla forma ritmica, in Husserl viene trasceso perché la continuità fra contenuti si lega al tendersi dell'istante in direzioni temporali opposte.

Anche sul tema degli stati di coscienza, i metodi si divaricano: laddove un filosofo husserliano, andrebbe a cercare la continuità dell'interesse, che tiene la presa sulle forme della motivazione, saltando dietro alle spalle del meccanismo finzionale, Bachelard sottolinea l'aprirsi dei vuoti nelle pulsazioni interne: la dialettica della durata esplora dall'alto quanto un fenomenologo vorrebbe scorgere dalla radice, sottolineando il frantumarsi della linea temporale in segmenti che si sovrappongono, continuandosi, più che ad una graduazione continua del trascorrere del tempo.

Nel confronto fra i due autori, ci sembra che il peso della lacuna sia il valore differenziale di cui Bachelard rivendica orgogliosamente senso e valore: sintomo vistoso di tale risvolto è l'insistenza sul periodo come unificazione, che collega e omogenizza fasi *indipendenti*, creando l'apparenza di un divenire unitario. Al cuore della costruzione sta quindi l'intermittenza della pulsazione, vista come frattura, anziché tensione al continuo.

Confrontando i due filosofi, assistiamo ad un profondo divergere fra la forma dell'attimo e la funzione del trascorrere: non è paradossale che i due approcci approdino in modo dissonante ai concetti di materia e stratificazione, intese come un rapprendersi di una lacerazione in un residuo, che simula un continuo (Bachelard) e come un sostrato, che si offra sempre nuovo, nella continuità della costituzione (Husserl). Il senso di una filosofia del riposo consiste nel rintracciare la sedimentazione del frammento, contemplarle, guardandone le cicatrizzazioni: una visione geniale del tempo, che non teme di rivendicare la funzione spaziale del fotogramma nella fluidità temporale del montaggio. Cancellata la protenzionalità, saranno gli ingranaggi ritmici, disposti su strati temporali differenziati, a permettere il movimento melodico nel tempo, in un continuo raccordarsi di funzioni interrotte e riprese.

#### *Bibliografia*

Testi citati nel saggio

Bachelard, G. (2010), *La dialettica della durata*, trad. it. a cura di D. Mollica, Bompiani, Milano.

- Bachelard, G. (2016), *Metafisica della Matematica*, a cura di C. Alunni e G. Ienna, Castelvecchi, Roma.
- Heidegger, M. (1990), *Interpretazioni fenomenologiche di Aristotele. Introduzione alla ricerca fenomenologica*, a cura di E. Mazzarella, Guida, Napoli.
- Husserl, E. (2016), *Percezione e attenzione*, a cura di A. Scanziani e P. Spinicci, Mimesis, Milano.
- Summa, M. (2014) *Spatio-Temporal Intertwining. Husserl's Transcendental Aesthetic*, Springer Verlag, Berlin-Heidelberg.
- Lecture Consigliate
- AA. VV. (2004), *Ri-cominciare. Percorsi e attualità nell'opera di Gaston Bachelard*, Jaca Book, Milano.
- Bongiorno, F. (2018), *La linea del tempo. Coscienza, percezione e memoria tra Bergson e Husserl*, Inschibboleth Edizioni, Roma.
- Cicero, V. (2007), *Istante durata ritmo. Il tempo nell'epistemologia surrazionalista di Bachelard*, Vita e Pensiero, Milano.
- Corbier, C. (2012), "Bachelard, Bergson, Emmanuel: Mélodie: Rythme e durée", *Archives de Philosophie*, vol. 75, n. 2, pp. 291-310.
- Hashizume, K. (2009), "Bachelard's Theory of Time. Missing link between Science and Art", *Aesthetics*, vol. 13, 2009, pp. 1-9.
- Norris, C. (2000), "Structure and Genesis in Scientific Theory: Husserl, Bachelard, Derrida", *British Journal for the History of Philosophy*, vol. 8, n. 1, pp 107–139.
- Schuhmann, K. (2004), *Intentionalität und intentionaler Gegenstand beim frühen Husserl*, in Leijenhorst, C.-Steenbakkers, P. (Eds.), *Selected Papers on Phenomenology*, Kluwer Academic Publishers, New York, Dordrecht, pp. 119-136.

#### *Abstract*

Inside phenomenological research, the concepts of present time and instant are characterized by a troubled dialectic: for Husserl the present flows, widening both towards the past and the future, like the Heraclitean bowstring which stretches between two dimensions. Gaston Bachelard, on the contrary, is the thinker of discreteness, in which the temporal continuum is linked to the reciprocal differentiation of instants in duration. Therefore, the conceptions of time of these philosophers seem to be opposed to one another. However, within these two modalities of scansion, we meet a common thread, which underlies both interpretations and allows for their convergence on the perceptual content. We will focus, on the one hand, on the process through which the position acquires its shape within Bachelard's *La dialectique de la durée* (1936), and, on the other hand, on Husserl's treatment of the way in which one aspect of the thing emerges above the others in his writings on attention (1904-1905).

*Keywords:* Rhythm, Phase, Instant, Lacuna