

Damiano Cantone

## Evitare il significante.

### Gilles Deleuze e il linguaggio dei segni

#### Significazione ed espressione

Nel terzo capitolo di *Spinoza e il problema dell'espressione*,<sup>1</sup> Deleuze affronta la questione teologica degli attributi e dei nomi divini. Come può il linguaggio umano essere all'altezza dell'essenza divina? Ci sono dei criteri per cogliere linguisticamente in modo adeguato gli attributi divini? O è possibile solamente una teologia negativa, ovvero escludere con sicurezza alcuni attributi dalla natura divina? E secondo quali regole logico-sintattiche? La questione è mal posta, osserva Deleuze, e tale errore di prospettiva inficia larga parte del discorso teologico e della filosofia che a esso fa riferimento. Bisognerebbe innanzitutto distinguere tra rivelazione ed espressione. Se ragioniamo nei termini di un Dio che si rivela all'umanità, dobbiamo ricostruire la sua essenza a partire dai segni che sono manifesti, ovvero dalla sua parola. Ma se seguiamo la via di Spinoza, allora Dio si esprime nella sua manifestazione, ovvero "tutte le cose che sono in natura implicano il concetto di Dio in ragione della loro essenza e della loro perfezione, e perciò quanto meglio conosciamo le cose naturali, tanto maggiore e più perfetta conoscenza di Dio acquistiamo".<sup>2</sup> La Parola di Dio allora possiede due sensi differenti a seconda del sistema di riferimento che scegliamo: se rivela una volontà divina, allora essa è comando, regola e "fonda la nostra obbedienza".<sup>3</sup> È qui che nasce l'ambiguità della rivelazione, che al contempo svela e nasconde, e lascia spazio all'interpretazione infinita dei segni del divino: avrò davvero compiuto la sua volontà? Starò correttamente interpretando i suoi comandamenti? La natura divina rimane profondamente inconoscibile, radice di

<sup>1</sup> G. Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, Minuit, Parigi 1968; trad. it. S. Ansal-di, *Spinoza e il problema dell'espressione*, Quodlibet, Macerata 1999.

<sup>2</sup> B. Spinoza, *Tractatus theologico-politicus* (1670), trad.it A. Dini *Trattato Teologico-politico*, Bompiani, Milano 2001, pp. 104-105.

<sup>3</sup> Deleuze, *Spinoza e il problema dell'espressione*, cit. p. 41.

ogni ermeneutica. Tutt'altro accade invece se noi partiamo dal presupposto che Dio si *esprime* nei suoi attributi, che sono di conseguenza le uniche espressioni divine. La Parola di Dio, la Scrittura e il nostro intelletto che la legge e la conosce sono, letteralmente, complanari, poiché implicano ed esprimono lo stesso attributo divino. Perciò “gli attributi sono le affermazioni di Dio, i *logoi* o i veri nomi divini”.<sup>4</sup> Attributo, affermazione non sono semplicemente termini della logica o della linguistica, ma vere e proprie forme del divino, modi della sua manifestazione. Sono *letterali*, il loro senso è implicato ed espresso in esse senza alcuna mediazione.

Percorrere la strada dell'espressione anziché quella della rivelazione porta con sé un'ulteriore conseguenza: l'affermazione di un radicale monismo. Infatti, se Dio si rivelasse, sarebbe necessario che si riveli a qualcuno, che ci sia un destinatario della sua comunicazione. Viene in tal modo fondata la distanza che separa Dio dall'uomo e dal mondo, la distanza che permette la comunicazione tra le due dimensioni: si tratta di tradurre una voce divina in segni umani e, di conseguenza, via di un cambio di natura che mina alla base la possibilità di una reversibilità. Ma se invece Dio si esprime nel mondo e nell'uomo, non è mai separato da essi, non esiste un piano dell'espressione distinto da quello del contenuto.

Come nota Felice Cimatti, attraverso questa lettura di Spinoza, Deleuze si oppone “all'imperialismo della semiotica degli anni 60”,<sup>5</sup> ovvero alla progressiva linguisticizzazione di tutte le attività umane, e di conseguenza di tutte le discipline del sapere che di esse si occupano, sulla base della distinzione saussuriana tra significante e significato. Di certo, un tale obiettivo polemico è centrale nel suo testo dell'anno successivo, *Logica del senso*, nel quale non cessa di sottolineare come il problema del senso non sia riducibile al tema della significazione linguistica. Piuttosto, esso appartiene all'ordine dell'accadere e dell'evento,<sup>6</sup> e non va confuso con il risultato della proposizione che lo esprime. Chiaramente, la nozione di senso non può venir separata da quella di linguaggio e dunque alienata dall'ambito di ricerca della linguistica e della logica della proposizione; tuttavia Deleuze si sforza continuamente di dimostrare l'insufficienza di un approccio logico-linguistico a tale nozione, di additare l'esistenza di un'altra dimensione del linguaggio che non è riducibile a strutture costanti, a un sistema chiuso. Non è cioè struttura ordinata, né principio costituente. Già in *Nietzsche e la filosofia* il problema del senso veniva ricondotto a quello delle forze che si esprimono in esso. Il tema

<sup>4</sup> Ivi, p. 45.

<sup>5</sup> F. Cimatti, *La vita dei segni. Il linguaggio e i corpi nella filosofia francese del '900*, Il Nuovo Melangolo, Milano 2023, p. 85.

<sup>6</sup> G. Deleuze, *Logique du sens*, Minit, Parigi 1969; trad. it. M. de Stefanis *Logica del Senso*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 246.

dell'espressione, dunque, per Deleuze è fin dall'inizio sottratto alla sua dicibilità e ricondotto all'azione del divenire.<sup>7</sup> La logica del senso non è in alcun modo la logica del significato, del rapporto con una serie di segni significanti che si riferiscono a un determinato stato delle cose. Il senso, cioè, non appartiene alla logica del discorso, ma "a una superficie ideale, sulla quale è prodotto come effetto".<sup>8</sup> Esso è l'espressione della proposizione, e non ciò che la proposizione esprime, né è "la quarta dimensione".<sup>9</sup> Tale definizione va intesa in modo supplementare rispetto a quelle tradizionali di designazione, manifestazione e significazione, ovvero, rispettivamente, in rapporto allo stato di cose corrispondente al di fuori del linguaggio, in rapporto al soggetto dell'enunciazione, in rapporto alla relazione tra la parola e il concetto.<sup>10</sup> Il senso, dunque, è "quarto" perché si distingue sia dell'enunciato, sia dal soggetto dell'enunciazione, sia dalla stessa proposizione che tiene insieme e fa esistere i primi due elementi. Esso non è distinguibile dalla proposizione, ma non per un qualche tipo di appartenenza (il senso della proposizione), ma poiché, come Deleuze aveva già detto in *Differenza e ripetizione*, "insiste, sussiste"<sup>11</sup> rispetto alla proposizione stessa.

È ora abbastanza chiaro il motivo per cui più che nella linguistica, è nella letteratura che Deleuze cerca tale dimensione evenemenziale del senso. In un'opera letteraria riuscita, infatti, espressione e contenuto coincidono:<sup>12</sup> il suo valore, la sua forza non stanno nel messaggio che esprime o nel modo in cui riesce a descrivere una situazione esterna al testo: la letteratura accade nel testo, e il testo è il suo accadere.<sup>13</sup> L'opera di Carroll che aleggia sulle trentaquattro serie di *Logica del senso*, e fa da quinta insieme agli altri scrittori convocati, da Fitzgerald a Tournier, da Klossowski a Zola, spinge ancora più a fondo questa assunzione: ponendo al centro del proprio fun-

<sup>7</sup> G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, P.U.F, Parigi 1962; trad. it. F. Rella, *Nietzsche e la filosofia e altri testi*, Einaudi, Torino 2002, pp. 48-72.

<sup>8</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, cit. p. 68.

<sup>9</sup> Ivi, p. 25.

<sup>10</sup> Ivi, p. 19 e segg.

<sup>11</sup> G. Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., Parigi 1968; trad. it. G. Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano 1997, p. 202.

<sup>12</sup> Si veda per esempio quanto Angelucci dice a proposito del Kafka, per una letteratura minore: "nel confronto con le opere di Kafka, non si tratta quindi di ricercare archetipi, o di ricordare, evocare il fantasma tramite libere associazioni, non si tratta di «dire che questo vuole dire quello», e neanche, di individuare una struttura. [...] Le «macchine letterarie» di Kafka – né strutture fisse, né fantasmi dell'immaginario – sono solo apparentemente unitarie, essendo costituite da contenuti in movimento, espressioni, materie che entrano ed escono, che le accostano e le lambiscono". In D. Angelucci, *Contro la metafora. Deleuze e Guattari su Kafka*, in *Soglie del linguaggio*, a cura di R. Finelli, A. Bertollini, Roma Tre e-press, Roma 2017, p. 13.

<sup>13</sup> Si veda a questo proposito F. Lesce, G. Vaccaro, *Arte, potere, liberazione. I linguaggi dell'arte in Deleuze*, Aracne Roma 2021, pp. 65-114.

zionamento il paradosso come forma di espressione, Deleuze mette ulteriormente a nudo la natura illusoria delle pretese di determinare il senso dell'accadere attraverso una struttura linguistica, ovvero sottolinea il carattere radicalmente espressivo del linguaggio, che va al di là delle sue funzioni informative e comunicative.<sup>14</sup> Un linguaggio espressivo, che ha a che fare con il *delirare della lingua*,<sup>15</sup> è fatto da (e quindi produce) segni, non significanti: segni che sono *immediatamente* rivelatori dell'ente che li genera. Come osserva Rocco Ronchi, "fare segno è il proprio degli eventi",<sup>16</sup> e ovviamente si tratta di segni che poco hanno a che fare con quelli della semiotica. Il segno è l'accadere di un incontro, e non un elemento che rinvia a qualcosa d'altro. Utilizzare il termine incontro ha lo scopo di abolire la distanza del riferimento e del riconoscimento: la produzione di segni è inesaurita, e significa solo se stessa. Piuttosto, come Deleuze aveva già analizzato nella prima parte di *Proust e segni* (del 1964), il segno necessita di un apprendistato, di un "rendersi sensibili" al loro accadere: quando si vuole imparare qualcosa, e impararla praticamente, non limitandosi a conoscerla in modo astratto, si tratta di "considerare una materia, un oggetto, un essere, come se emettessero segni da decifrare, da interpretare".<sup>17</sup> C'è una grande variabilità nei e dei segni: ogni segno è caratteristico di un particolare mondo e può essere compreso solo attraverso una predisposizione personale, un'apertura verso di lui. Differiscono tra loro per genere, modalità di manifestazione e rapporto con il proprio significato, ma tutti inducono chi li incontra a cercarne la verità.

L'opera di Proust costruisce un complesso sistema di segni: il protagonista deve "perdere il suo tempo" in un indispensabile apprendistato per comprenderli, affrontando tortuose deviazioni e delusioni, fino a raggiungere la rivelazione del suo "tempo ritrovato". Deleuze identifica quattro tipi di segni nell'opera di Proust, in base al tipo di mondo che essi implicano: i segni mondani, emanati dal circolo del "bel mondo"; i segni amorosi, attraverso i quali individualizziamo qualcuno tramite i segni che emette; i segni sensibili, che ci donano grande gioia grazie alla loro unicità (come nel celebre episodio della *madeleine*), trasportandoci in una dimensione diversa e più completa; e infine i segni dell'arte, che rivelano l'Essenza. Questi ultimi sono i più significativi poiché solo attra-

<sup>14</sup> A questo proposito, la polemica deleuziana si rivolgerà non tanto verso Saussure, quanto verso la ricezione del suo lavoro. Si veda su questo S. Aurora, *Deleuze, Guattari e le macchine semiotiche* in "Janus. Quaderni del circolo glossematico", vol. 10, ZeL, Treviso 2012, pp. 141-159.

<sup>15</sup> Si veda G. Deleuze, *Critique et clinique*, Minuit, Parigi 1993; trad. it. *Critica e clinica*, Cortina, Milano 1996, pp. 11-12.

<sup>16</sup> R. Ronchi, Gilles *Deleuze*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 60.

<sup>17</sup> G. Deleuze, *Proust et les signes*, P.U.F, Parigi 1964; trad. it. C. Lusignoli, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 2001, p. 6.

verso di essi si svela il senso del percorso di apprendistato. Tuttavia, per raggiungerli è necessario attraversare tutte le fasi interpretative attivate dai vari sistemi di segni.

È fondamentale sperimentare la delusione per la vacuità dei segni mondani, il dolore per gli inganni dei segni amorosi: anche i segni sensibili, sebbene ci offrano una forte esaltazione, rimangono legati al mondo materiale e non riescono a spiegare appieno la sensazione provata. Questo fallimento estremo del mio sforzo interpretativo mi guida verso i segni dell'arte – secondo l'interpretazione proustiana di Deleuze –, ovvero verso gli unici segni che, essendo immateriali, comportano l'unità immediata di segno e senso.

Evidentemente, un'impostazione di questo tipo mette già fortemente in discussione i principi generali della linguistica, che teorizza l'estraneità del segno-significante rispetto alla realtà di cui è esso stesso segno. Saussure, nell'elencare le caratteristiche generali del segno, ne sottolinea la linearità spaziale e temporale, l'arbitrarietà assoluta, il suo essere *sempre* un riferimento ad altri segni o significanti, in una catena potenzialmente senza fine.<sup>18</sup>

## Dal senso alla sensazione

Eppure sarà proprio un linguista, a partire da *L'anti-Edipo* (1972) e dal sodalizio con Felix Guattari, a fornire a Deleuze un modello per pensare come abbandonare il rapporto pur sempre ambiguo con lo strutturalismo che aveva caratterizzato ancora *Differenza e Ripetizione* e soprattutto *Logica del Senso*.<sup>19</sup> Il riferimento è ovviamente a Louis Trolle Hjelmslev<sup>20</sup> e al suo invito a studiare il linguaggio in modo immanente, “non come conglomerato di fenomeni non linguistici (per esempio, fisici, fisiologici, psicologici, logici, sociologici), ma come una totalità autosufficiente”.<sup>21</sup> Storicamente, il linguaggio è stato concepito come uno strumento per conoscere altro, un mezzo per un fine, mentre ora si tratta di partire dal presupposto che la conoscenza prodotta dal linguaggio è sempre immanente al linguag-

<sup>18</sup> Si veda F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, 1916, trad. it T. de Mauro, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari 1978, pp. 82-84.

<sup>19</sup> Su questo si veda, tra gli altri, G. Vaccaro, *Significante e dispotismo. Deleuze critico della linguistica* in “Rivista italiana di filosofia del linguaggio”, 2015, n. 1, pp. 321-333; F. Montanari, *Semiotics, Deleuze (& Guattari) and post-structuralism. Further opening questions? “versus”* 123, 2/2016, pp. 257-278.

<sup>20</sup> Guattari aveva Hjelmslev tra i suoi riferimenti teorici principali prima di cominciare la collaborazione con Deleuze. Si vedano per esempio i saggi raccolti in *Écrits pour l'Anti-Cedipe*, a cura di S. Nadaud, Lignes, Parigi 2012, in particolare *Sur le signe, avec intermède sur Faust* pp. 44-61; e *Hjelmslev et l'immanence* pp. 293-323.

<sup>21</sup> L. Hjelmslev, *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, 1943; trad. it G. C. Lepschy, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968, p. 8.

gio stesso. Il grande tema spinoziano dell'immanenza, vero e proprio fondamento dell'ontologia deleuziana, trova il suo principio, se applicato alla linguistica, proprio *nei Fondamenti della teoria del linguaggio* di Hjelmslev. Una buona linguistica, per determinare l'ambito del suo oggetto, deve infatti evitare "il punto di vista trascendente che è stato fino a ora dominante mirando a una comprensione immanente del linguaggio come struttura specifica autosufficiente e cercando una costanza all'interno del linguaggio non fuori di esso".<sup>22</sup> Al suo posto, dovrà considerare il linguaggio come una *materia*, e non come una *struttura*. Tale materia può differenziarsi nelle svariate lingue senza cambiare di natura "come la stessa sabbia si può mettere in stampi diversi":<sup>23</sup> essa può dunque assumere forme diverse a seconda delle funzioni delle lingue, ma non esiste al di fuori o prima o indipendentemente dalle proprie espressioni. Rimane un "*continuum* amorfo a cui ogni lingua impone arbitrariamente le sue suddivisioni".<sup>24</sup>

Hjelmslev viene riletto da Deleuze e Guattari in chiave anti-saussuriana (nonostante lo stesso Hjelmslev collochi le sue riflessioni nel solco dell'autore del *Corso di linguistica generale*), poiché alla dicotomia tra significante e significato sostituisce la polarità tra *forma del contenuto* e *forma dell'espressione*. Questo significa "costruire una teoria puramente immanente del linguaggio" che indica "la distruzione concreta" dello strutturalismo.<sup>25</sup> Il linguaggio è attraversato da una forza differenziante e produttiva, una sorta di "principium individuationis" scotiano<sup>26</sup> che va dall'indifferenziato al formato, dalla materia linguistica alla struttura sintattico-lessicale delle lingue. Tale è la "funzione segnica",<sup>27</sup> in forza della quale si possono distinguere la forma del contenuto e la forma dell'espressione: il segno, come ricorda Hjelmslev, è "segno di una sostanza del contenuto e segno di una sostanza dell'espressione".<sup>28</sup>

Questo passaggio di Hjelmslev riveste un ruolo importante nella grandiosa stratigrafia che Deleuze e Guattari propongono in *Millepiani*, dato che consente di trasporre il linguaggio sul piano del Reale (la maiuscola è dei due autori),<sup>29</sup> considerandolo un piano di immanenza dell'essere e

<sup>22</sup> Ivi, p. 22.

<sup>23</sup> Ivi, p. 57.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Edipe. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Parigi 1972; trad. it. A. Fontana, *L'anti Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975, pp. 275-276.

<sup>26</sup> È un riferimento importante per Deleuze. Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* cit., pp. 53-60; G. Deleuze, *Spinoza e il problema dell'espressione* (1968), cit. pp. 47-51.

<sup>27</sup> L. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, cit. p. 62.

<sup>28</sup> Ivi, p. 63.

<sup>29</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Parigi 1980; trad. it. G. Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper Castelvocchi, Roma 2003 Millepiani, p. 99.

abolendo ogni distanza implicata dalla sua funzione descrittiva, rappresentativa e metaforica. Come osserva Paolo Godani a questo proposito, “un corpo può significare come fosse un segno, un segno è capace di agire come fosse un corpo”.<sup>30</sup> La celebre definizione di Hjelmslev come “geologo spinozista danese”<sup>31</sup> è rivelatrice di come il concatenamento Spinoza-Hjelmslev sia il motore dell’operazione di abolizione di ogni dualismo ontologico che Deleuze e Guattari cercano di compiere con questo libro. Tale motore si esplica nel modello topologico della relazione tra liscio e striato, introdotta proprio alla fine di *Millepiani*: uno spazio *liscio* preindividuale aformale e uno spazio *striato*, le cui linee sono determinate dalla piegatura del piano precedente. Lo spazio striato è quello in cui ci muoviamo abitualmente, popolato da forme, da oggetti e soggetti. È lo spazio quadrettato dalle istituzioni sociali, dallo Stato, mappato, “sedentario”. Lo spazio liscio, al contrario, è uno spazio “nomade” che sta al fondo di quello striato: si tratta di uno spazio non misurato, instabile, aperto, popolato da forze e flussi. Questo modello è all’opera in tutti i piani di immanenza dei saperi (l’arte, la fisica, la navigazione marittima): “dobbiamo ricordare che i due spazi esistono in realtà solo per i loro incroci reciproci; lo spazio liscio non cessa di essere tradotto, intersecato in uno spazio striato; lo spazio striato è costantemente trasferito, restituito a uno spazio liscio. In un caso, si organizza perfino il deserto; nell’altro caso il deserto vince e cresce; e le due cose insieme.<sup>32</sup> Il deserto deleuziano non è poi tanto distante dalla sabbia di Hjelmslev. Trasposta infatti la relazione tra liscio e striato sul piano del linguaggio, troviamo che “i termini piano dell’espressione e piano del contenuto sono arbitrari. La loro definizione funzionale non fornisce nessuna giustificazione per chiamare l’una piuttosto che l’altra di queste entità espressione o contenuto. Esse sono definite solo in maniera positiva e relativa, come funtivi reciprocamente opposti di una medesima funzione”.<sup>33</sup>

La coppia spazio liscio/spazio striato può venir fatta giocare non semplicemente per descrivere gli spazi fisici, ma tutti quegli ambiti in cui il concetto di spazio risulta determinante, come la politica, la matematica, la tecnologia e l’arte. A questo proposito, se è vero che, nel testo dell’anno successivo, *Francis Bacon. Logica della sensazione* dedicata al lavoro del pittore irlandese, lo spazio liscio e lo spazio striato vengono declinati in “spazio ottico” e “spazio aptico”,<sup>34</sup> non è difficile riconoscere nella

<sup>30</sup> P. Godani, *Deleuze*, Carocci, Bologna 2009, p. 171.

<sup>31</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit. p. 87. Si veda su questo il saggio di P. Fabbri Fabbri, *L’oscuro principe spinozista: Deleuze, Hjelmslev, Bacon*. “Discipline Filosofiche” 1, 1998, pp. 209-220.

<sup>32</sup> G. Deleuze e F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* cit., p. 663.

<sup>33</sup> L. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, cit. p. 65.

<sup>34</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, Parigi 1981; trad. it.

relazione tra forma dell'espressione e forma del contenuto quello stesso movimento immanente di creazione di segni che riguarda la letteratura, e dunque, il linguaggio. Per Deleuze in definitiva si tratta di dare un corpo al linguaggio, o, il che è lo stesso, un linguaggio al corpo. La logica del significante disincarna infatti il linguaggio, individuando al suo interno posizioni e funzioni, irrigidendo sintatticamente le relazioni tra i segni. Probabilmente risiede qui il significato del passaggio da una logica del *sensu* a una logica della *sensazione*: allo stesso Deleuze la critica allo strutturalismo della fine degli anni '60 appare ancora troppo legata a un'idea di linguaggio come entità sussistente in se stessa, di fatto o di diritto separata dalla realtà materiale con la quale istituisce comunque soltanto delle relazioni estrinseche. La lettura deleuziana della logica stoica, con la sua tensione tra "i corpi [che] sono cause gli uni per gli altri" e "gli effetti o eventi incorporati"<sup>35</sup> tra i corpi reali e gli effetti intangibili, pur trasformando il tema del senso in un elemento fantasmatico – il simulacro – che non risiede mai completamente ed esclusivamente su uno dei due piani, salvaguardava comunque una distanza – per quanto paradossale – tra il piano dell'espressione e quello del contenuto. C'è bisogno dunque di una logica della sensazione, nella quale la relazione tra i segni sia complanare, avvenga cioè a uno stesso livello sensibile, in quanto tutti i segni, anche quelli linguistici, sono frutto dello stesso processo di differenziazione.

### Semiologia o semiotica? Il problema dell'immagine

Dal punto di vista deleuziano, il peccato originale della semiologia<sup>36</sup> di tipo strutturalista applicata al cinema è quello di assimilare l'immagine cinematografica a un enunciato. La struttura narrativa del cinema viene classificata per somiglianza e in analogia a quanto già operato in ambito linguistico per le strutture narrative e sintattico-grammaticali delle lingue. "La semiologia necessita dunque di una doppia trasformazione, da una parte la riduzione dell'immagine a un segno analogico appartenente a un enunciato, dall'altra la codificazione di questi segni per mettere allo scoperto la struttura relativa al linguaggio (non analogica) sottostante a questi enunciati."<sup>37</sup> Si sottrae così all'immagine la sua natura di movimento, la si digitalizza, per così dire, e la si riporta su un

S. Verdicchio, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995, p. 85.

<sup>35</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, cit. pp. 12-14.

<sup>36</sup> Utilizzo consapevolmente questo termine, per poter seguire meglio il ragionamento deleuziano che infatti propone una sua distinzione tra semiologia e semiotica.

<sup>37</sup> G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Parigi 1985; trad. it. L. Rampello, *L'immagine tempo*, Ubulibri, Milano 1989, p. 39.



piano esterno rispetto alle cose di cui è immagine. L'approccio semio-logico al cinema estrae dal cinema un linguaggio cinematografico, che possiede delle specifiche strutture e sintassi e che in quanto tale non appartiene al cinema stesso. L'esempio principe di questa operazione è quello compiuto da Cristian Metz nel suo tentativo di definire uno *specifico cinematografico*, ovvero di rispondere alla domanda su che tipo di testo sia il cinema: come sia strutturato, quali strumenti siano più adatti per la sua interpretazione e analisi, e quali competenze debba avere lo spettatore per riuscire a "leggerlo" (in termini di linguistica, decodifica dei segni e cultura). In sostanza, si tratta di esplorare la narrativa del cinema, distinguendola dalle forme più note e analizzate, come la letteratura e il teatro, ma anche evidenziandone i tratti di continuità. Cercare lo specifico filmico, per Metz, significa osservare come si sviluppi il linguaggio del cinema, quali influenze e contaminazioni abbia ricevuto da altre forme espressive, e quanto ci sia originale e unico in esso. Da qui la sua celebre definizione del cinema come di un "linguaggio senza lingua":<sup>38</sup> le immagini non sono parole, e la sintassi del cinema non è sovrapponibile a quella di nessun'altra grammatica. Piuttosto, le strutture narrative del cinema derivano dalle operazioni tecniche che lo caratterizzano, come il montaggio. In *Langage et cinéma*<sup>39</sup> del 1971 definisce meglio il suo obiettivo: non si tratta di cercare un linguaggio universale del cinema che gli pre-esista, ma è necessario fare l'analisi strutturale del testo filmico: ogni film è una specie di universo a sé stante, una costellazione di codici semantici differenti (visivi, sonori, d'ambiente, grafici, discorsi orali, musicali). Il film è dunque un testo, ma di un tipo del tutto particolare: se implica una scrittura, essa allora coinvolge e si avvale di codici differenti "combinandoli, facendoli 'giocare' gli uni con gli altri, giunge a costituire il suo sistema singolare, il suo principio ultimo (o primo?) di unificazione e di intelligibilità".<sup>40</sup>

La risposta deleuziana alla domanda di Metz se il cinema sia lingua o linguaggio sarebbe stata che il cinema non è né l'una né l'altro, ma è una *materia*, un sistema di immagini e segni indipendente e in sé completo. Certo, "il linguaggio si impadronisce di questa materia (e necessariamente lo fa), allora essa dà luogo a enunciati che domineranno o persino sostituiranno le immagini e i segni",<sup>41</sup> ma si tratta di passare da una *semiotologia* a una *semiotica*, da un discorso sui segni al sistema dei segni vero e proprio, che è relativo alla materia stessa di cui il cinema è composto.

<sup>38</sup> C. Metz, *Le cinéma: langue ou langage?*, 1964; trad. it. A. Aprà F. Ferrini, *Il cinema: lingua o linguaggio?* In *Semiologia del cinema: saggi sulla significazione del cinema*, pp. 52-90.

<sup>39</sup> C. Metz, *Linguaggio e cinema* (1971), Bompiani, Milano 1977.

<sup>40</sup> Ivi, p. 103.

<sup>41</sup> G. Deleuze *L'immagine-tempo*, cit., p. 43.

Più che in Peirce,<sup>42</sup> è in Pasolini che Deleuze trova un alleato nel suo tentativo di costruire una teoria del segno immanente, e precisamente nella sua affermazione per la quale il cinema è lingua scritta della realtà.<sup>43</sup> Molto si è scritto sul recupero operato da Deleuze dell'ipotesi pasoliniana,<sup>44</sup> dunque ai fini di questo lavoro vale la pena riprendere brevemente solo quegli elementi delle riflessioni che Pasolini raccoglie in *Empirismo Eretico* e che vanno nella stessa direzione in cui si muove il filosofo francese. Essi sono essenzialmente due: innanzitutto, Pasolini, pur non esprimendosi in questi termini, è il primo a proporre una teoria semiotica del cinema nella quale contenuto ed espressione vanno considerati in un rapporto immanente. In secondo luogo, il tema del discorso indiretto libero permette a Deleuze di superare il problema del soggetto dell'enunciazione cinematografica. Per Pasolini, l'intera realtà è un sistema linguistico: una lingua universale che le cose parlano semplicemente esistendo, imponendosi con la loro presenza e capacità di generare segni. Anche gli esseri viventi – umani e animali – comunicano attraverso il loro comportamento. Ogni nostra azione, in quanto percepita dagli altri, è una sorta di lingua orale della realtà, una macro-lingua naturale di cui le lingue propriamente dette, sia orali che scritte, sono solo un sottoinsieme. Il contesto culturale e sociale in cui viviamo, quello in cui siamo nati e che ci ha formato, è stato il nostro maestro, insegnandoci a parlare, ovvero a emettere segni in un certo modo, segni che costruiscono poi la nostra natura. Il cinema, quindi, rappresenta il momento “scritto” di una lingua naturale e totale, che si manifesta attraverso l'azione nella realtà.<sup>45</sup> Secondo Pasolini, l'invenzione del cinema è un evento di importanza paragonabile a quella della scrittura, che ha segnato il passaggio dalla preistoria alla storia. Tuttavia, potrebbe essere persino più rivoluzionaria, poiché “scrive” in una lingua universale il cui rapporto con la realtà è diretto, non simbolico: mentre le parole, sia scritte che orali, rimandano a un significato, le immagini lo presentano e lo incarnano. Questo è il passaggio logico decisivo: il film è un sistema di segni che esprime il proprio contenuto, nei quali “riconosciamo la realtà, che si esprime in essi a noi come fa

<sup>42</sup> Rimando, su questo tema, a F. Montanari, *La lettura deleuziana di Peirce. Fra presunte distorsioni e nuove interpretazioni: per una teoria delle immagini*, “Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio”, 2015 (2); P. Fabbri, *Come Deleuze ci fa segno. Da Hjelmslev a Peirce in Il secolo Deleuziano*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano 1998; H. Rebello Cardoso Jr., *Peirce's resonances on Deleuze's concept of sign: Triadic relations, habit and relation as semiotic features* “*Semiotica*”, vol. no. 224, 2018, pp. 165-189.

<sup>43</sup> P.P. Pasolini, *Empirismo eretico* (1972), Garzanti, Milano 2000, pp. 277-285.

<sup>44</sup> Si vedano, tra gli altri, a G. Marrone, *Traduzione e soggettività: ancora su Pasolini e il cinema*, in “Engramma” n. 181; C. Paolucci, La “lingua scritta della realtà” tra visibile e dicibile. Pasolini, Eco, Peirce, in *Versus* n. 106, *Miscellanea*, pp. 60-84. P. Fabbri, *Free/Indirect/Discourse*. In *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*, edited by P. Rumble and B. Testa, University of Toronto Press, Toronto 1994, pp. 78-87.

<sup>45</sup> P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 206.

quotidianamente nella vita”.<sup>46</sup> Certamente, sotto questo aspetto Deleuze opera un deciso schiacciamento della posizione pasoliniana su quella di Hjelmslev. Come è stato notato,<sup>47</sup> in tal modo si rispetta solo una parte della complessa teoria contenuta in *Empirismo eretico*, e si evita di affrontare i problemi che Pasolini pone rispetto al tema della dicibilità/leggibilità del cinema. Tuttavia questa operazione è quella che permette a Deleuze di portare a compimento la sua operazione di ribaltamento dello strutturalismo: il segno non possiede un significato, in quanto non rinvia a una realtà esterna ad esso. È nell’immagine cinematografica che questo assunto viene presentato nella sua massima evidenza: l’immagine cinematografica è un tutto in movimento che non presenta alcun fuori, alcun esterno cui deve fare riferimento. Anzi, l’immagine possiede un doppio sistema di riferimento, è già articolata in se stessa in espressione e contenuto: “c’è innanzitutto un sistema in cui ogni immagine varia per se stessa, ma tutte le immagini agiscono e reagiscono le une in funzione delle altre, su tutte le loro facce e in tutte le loro parti. Ma vi si aggiunge un altro sistema in cui tutte variano essenzialmente per una sola, che riceve l’azione delle altre immagini su una delle sue facce e vi reagisce su un’altra faccia”.<sup>48</sup>

Qui si inserisce il secondo tema pasoliniano ripreso da Deleuze, ovvero quello del discorso libero indiretto. Pasolini descrive il discorso indiretto libero come “l’immersione dell’autore nell’animo del suo personaggio, ma anche nella sua lingua”, il che comporta inevitabilmente l’impiego di una certa “coscienza sociologica”<sup>49</sup> da parte dell’autore. In ambito cinematografico, ciò si traduce nella “soggettiva libera indiretta”, ovvero in quell’inquadratura che rispecchia la prospettiva di un personaggio senza coincidere con il suo sguardo o con il suo punto di vista fisico: si tratta piuttosto di una visione del mondo che include anche il punto di vista dell’autore, che per motivi storici e sociali non può coincidere con quello del personaggio. Pasolini sottolinea come si tratti di un’operazione *stilistica*, non *linguistica*. La soggettiva libera indiretta non equivale né a un monologo interiore né a una descrizione oggettivo-narrativa, ma a un recupero della qualità “barbarica, irregolare, aggressiva, visionaria”<sup>50</sup> della tecnica cinematografica. Deleuze ritiene che, attraverso l’individuazione di questo procedimento espressivo reso possibile dal cinema, Pasolini evidenzi l’indecidibilità del punto di vista della soggettività, ovvero il fatto che costituisca un “concatenamento enunciativo, che opera allo stesso tempo due atti di soggettiva-

<sup>46</sup> Ivi, p. 242.

<sup>47</sup> Si veda per esempio C. Paolucci, *La “lingua scritta della realtà” tra visibile e dicibile. Pasolini, Eco, Peirce e Deleuze*, cit., pp. 77-82.

<sup>48</sup> G. Deleuze, *Cinéma 1. L’image-mouvement*, Minuit, Parigi 1983; trad. it. F. Manganaro, *L’immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984., p. 81.

<sup>49</sup> P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., pp. 176.

<sup>50</sup> Ivi, p. 179.

zione inseparabili”,<sup>51</sup> dove la posizione del soggetto dell’enunciazione è per l’appunto indecidibile. Questa intuizione permette a Pasolini, secondo la prospettiva deleuziana, di introdurre una sorta di meta-semiotica che esamina le *condizioni di diritto* secondo cui gli oggetti della realtà possono trasformarsi in segni quando vengono espressi attraverso l’immagine cinematografica, e dove quest’ultima non è altro che l’espressione dei segni stessi.

Siamo di fronte al compimento della logica della sensazione: un sistema di segni complanari nel quale la funzione-soggetto (e di conseguenza la funzione-oggetto) non è mai predeterminata, ma è di volta in volta il risultatodell’espressione inesausta del tutto-immagine. Quello che Pasolini permette a Deleuze di fare è il tentativo di riportare il linguaggio all’interno di quell’idea di empirismo trascendentale<sup>52</sup> cui Deleuze stesso è rimasto fedele fin dalla sua prima teorizzazione contenuta in *Differenza e ripetizione*<sup>53</sup>, nel 1969: ovvero l’articolazione di un piano di immanenza dell’esperienza che prescinde da, e fonda di volta in volta, l’esistenza dei soggetti e degli oggetti presenti in esso. Analogamente all’idea di “esperienza pura” di James,<sup>54</sup> nome che il filosofo americano attribuisce all’unica materia della quale è composto tutto l’esistente, la coscienza non è un fatto primo né un punto di partenza, ma piuttosto si tratta di capire come una simile relazione si generi a partire dall’unica materia. La coscienza non spiega nulla, anzi è qualcosa che va giustificato e vagliato criticamente. Tutti gli attributi ad essa correlati, come “soggetto”, “oggetto” “rappresentato”, “rappresentante”, sono pure funzioni *pratiche*, importanti da un punto di vista pragmatico, ma del tutto indifferenti da un punto di vista ontologico.

Pasolini, mantenendo l’idea di una doppia articolazione cinematografica – in termini di espressione e contenuto – di una stessa materia, composta dalle immagini in sé (immagine-movimento e immagine-tempo), permette una soluzione del problema rappresentato dal linguaggio immanente al cinema stesso, intendendo quest’ultimo come un sistema di segni dotato di senso anziché come una (classica) struttura significativa dotata di significato. O per esprimerci nei termini di Deleuze: “l’immagine-movimento (il piano) comporta una prima articolazione in rapporto a un cambiamento o a un divenire espressi dal movimento, ma anche una seconda articolazione in rapporto agli oggetti tra i quali il movimento si stabilisce, divenuti nel contempo parti integranti dell’immagine”.<sup>55</sup> Non si tratta di pensare

<sup>51</sup> G. Deleuze, *L’immagine-movimento*, cit., p. 93.

<sup>52</sup> Per un approfondimento di questa tematica, rinvio al IV capitolo di D. Lapujade, *Deleuze. I movimenti aberranti* (2014), Mimesis, Milano-Udine, 2020, pp. 103-123.

<sup>53</sup> G. Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., Parigi 1968; trad. it. *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano 1997, pp. 294-300.

<sup>54</sup> Su questo si veda R. Ronchi, *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Feltrinelli, Milano 2017, pp. 66-58.

<sup>55</sup> G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, cit. p. 41.

il cinema come fosse una lingua o un linguaggio, ovvero come se il suo funzionamento dipendesse da una struttura logico-sintattica soggiacente. All'opposto, vanno pensate le condizioni trascendentali<sup>56</sup> immanenti al cinema stesso per le quali questo può sviluppare un sistema di segni che si configura in una narrazione. Metz aveva ben intuito il fatto che il cinema non è riducibile o sovrapponibile a un solo codice, ma era ricaduto nell'errore di ricondurlo comunque a una forma di linguaggio.<sup>57</sup>

Non va trascurato infatti, come fosse meramente strumentale, il riferimento a Kant che Deleuze utilizza nella sua critica a Metz e ai suoi allievi. Quando rimprovera loro il “ribaltamento del diritto sul fatto”,<sup>58</sup> li accusa di compiere la stessa operazione filosofica di Kant a proposito della sua stessa nozione di trascendentale. Ovvero analizzando il *corpus* filmico egli ne ricava delle invarianti sulla base delle quali proporre successivamente l'analisi del film. Allo stesso modo, modellando il trascendentale sull'empirico, il trascendentale kantiano finisce per scambiare le condizioni di fatto con quelle di diritto, rinunciando alla genesi “per attenersi a un semplice condizionamento trascendentale” non sfugge al circolo vizioso “in base al quale la condizione rinvia al condizionato di cui essa ricalca l'immagine”<sup>59</sup>. Anche per il cinema, come era avvenuto per la pittura di Francis Bacon, “bisogna inventare una nuova logica”<sup>60</sup> che prevede l'immagine-tempo come suo elemento trascendentale e genetico. Bisogna farlo, perché il cinema non è né lingua né linguaggio, ma una *materia segnaletica*<sup>61</sup> il cui insieme di azioni e reazioni costituisce tutti gli enunciati e le narrazioni possibili. Nella conclusione di *Immagine-tempo* questo punto viene ribadito ulteriormente, laddove Deleuze definisce il cinema come “nuova pratica delle immagini e dei segni”:<sup>62</sup> è in effetti la realizzazione compiuta – almeno per lo stadio di sviluppo cui la tecnologia era arrivata ai tempi di Deleuze<sup>63</sup> – dell'ipotesi bergsoniana dell'identità tra immagine e materia. Compiuta proprio perché gli permette di rispondere alla domanda, che era già pienamente bergsoniana,<sup>64</sup> rispetto a quale ruolo debba giocare il linguaggio all'interno di un'ontologia radicalmente monista.

<sup>56</sup> N. Turrini, *Il cristallo e la lettera. Deleuze, il cinema e il progetto di una semiotica trascendentale*, “Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio”, 16(1) 2022.

<sup>57</sup> E questo è anche il punto in cui Deleuze si distanzia da Pasolini e dalla sua idea di una *ur lingua* della realtà.

<sup>58</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit. p. 41.

<sup>59</sup> Ivi, p. 98.

<sup>60</sup> G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 303.

<sup>61</sup> Ivi, p. 42.

<sup>62</sup> Ivi, p. 308.

<sup>63</sup> Probabilmente una realizzazione addirittura più aderente al progetto bergsoniano-deleuziano è rappresentata dagli ambienti di realtà virtuale. Mi permetto di rinviare su questo al mio *Note su virtuale e realtà virtuale*. in “LA FILOSOFIA FUTURA”, vol. 19, p. 11-25.

<sup>64</sup> Come rileva F. Cimatti, *La vita dei segni*, cit. pp. 31-33.

## Bibliografia

Angelucci, D.

2017 *Contro la metafora. Deleuze e Guattari su Kafka*, in “Soglie del linguaggio”, a cura di R. Finelli e A. Bertolini, Roma Tre e-press, Roma.

Aurora, S.

2012 *Deleuze, Guattari e le macchine semiotiche*, in “Janus. Quaderni del circolo glossematico”, v. 10, ZeL, Treviso, pp. 141-159.

Cantone, D.

2023 *Note su virtuale e realtà virtuale*, in “La filosofia futura”, v. 19, pp. 11-25.

Cimatti, F.

2023 *La vita dei segni. Il linguaggio e i corpi nella filosofia francese del '900*, Il Nuovo Melangolo, Milano.

Deleuze, G.

1968 *Spinoza et le problème de l'expression*, Minuit, Parigi; trad. it. di S. Ansaldi, *Spinoza e il problema dell'espressione*, Quodlibet, Macerata, 1999.

1969 *Logique du sens*, Minuit, Parigi; trad. it. di M. de Stefanis, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 1997.

1962 *Nietzsche et la philosophie*, P.U.F., Parigi; trad. it. di F. Rella, *Nietzsche e la filosofia e altri testi*, Einaudi, Torino, 2002.

1968 *Différence et répétition*, P.U.F., Parigi; trad. it. di G. Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano, 1997.

1993 *Critique et clinique*, Minuit, Parigi; trad. it. *Critica e clinica*, Cortina, Milano, 1996.

1964 *Proust et les signes*, P.U.F., Parigi; trad. it. di C. Lusignoli, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino, 2001.

1983 *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Minuit, Parigi; trad. it. di F. Manganaro, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984.

1985 *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Parigi; trad. it. di L. Rampello, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989.

1981 *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, Parigi; trad. it. di S. Verdicchio, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 1995.

Deleuze, G., Guattari, F.

1972 *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Parigi; trad. it. di A. Fontana, *L'anti Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino, 1975.

1980 *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Parigi; trad. it. di G. Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper Castelvecchi, Roma, 2003.

Fabbri, P.

1998 *L'oscuro principe spinozista: Deleuze, Hjelmslev, Bacon*, in “Discipline Filosofiche”, 1, pp. 209-220.

- Hjelmslev, L.  
1943 *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*; trad. it. di G. C. Lepschy, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1968.
- Lapoujade, D.  
2014 *Deleuze. I movimenti aberranti*, Mimesis, Milano-Udine, 2020.
- Lesce, F., Vaccaro, G.  
2021 *Arte, potere, liberazione. I linguaggi dell'arte in Deleuze*, Aracne, Roma.
- Marrone, G.  
*Traduzione e soggettività: ancora su Pasolini e il cinema*, in "Engramma", n. 181.
- Metz, C.  
1964 *Le cinéma: langue ou langage?*; trad. it. di A. Aprà e F. Ferrini, *Il cinema: lingua o linguaggio?*, in "Semiologia del cinema: saggi sulla significazione del cinema", pp. 52-90.  
1971 *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani, 1977.
- Montanari, F.  
2016 *Semiotics, Deleuze (& Guattari) and post-structuralism. Further opening questions?*, in "Versus", 123, 2, pp. 257-278.
- Paolucci, C.  
*Pasolini, Eco, Peirce, Deleuze*, in "Versus", n. 106, Miscellanea, pp. 60-84.
- Pasolini, P. P.  
1972 *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 2000.
- Rebello Cardoso Jr., H.  
2018 *Peirce's resonances on Deleuze's concept of sign: Triadic relations, habit and relation as semiotic features*, in "Semiotica", v. 224, pp. 165-189.
- Ronchi, R.  
2015 *Gilles Deleuze*, Feltrinelli, Milano.  
2017 *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Feltrinelli, Milano.
- Saussure, F. de  
1916 *Cours de linguistique générale*; trad. it. di T. de Mauro, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari, 1978.
- Turrini, N.  
2022 *Il cristallo e la lettera. Deleuze, il cinema e il progetto di una semiotica trascendentale*, in "Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio", 16(1).
- Vaccaro, G.  
2015 *Significante e dispotismo. Deleuze critico della linguistica*, in "Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio", n. 1, pp. 321-333.

**Evitare il significante.  
Gilles Deleuze e il linguaggio dei segni**

Il saggio esplora la concezione del linguaggio nei lavori di Gilles Deleuze, con particolare attenzione al suo rifiuto della semiotica strutturalista e alla valorizzazione del concetto di espressione. Attraverso le opere di Spinoza, Hjelmslev e Proust, Deleuze sviluppa una teoria del linguaggio come sistema immanente e produttivo di segni, opponendosi alla riduzione del senso alla significazione linguistica. Nel suo lavoro successivo con Félix Guattari, Deleuze approfondisce questa visione, criticando la semiologia strutturalista e promuovendo una semiotica immanente che considera il linguaggio come materia in continua differenziazione. Sarà poi nei suoi lavori sul cinema che elaborerà, anche sulla scorta delle proposte di Pasolini, l'idea di un linguaggio immanente la materia.

PAROLE CHIAVE: Deleuze, Espressione, Semiotica, Monismo, Linguaggio Immanente

**Evitare il significante.  
Gilles Deleuze e il linguaggio dei segni**

The essay explores the conception of language in the works of Gilles Deleuze, with particular attention to his rejection of structuralist semiotics and his emphasis on the concept of expression. Through the works of Spinoza, Hjelmslev, and Proust, Deleuze develops a theory of language as an immanent and productive system of signs, opposing the reduction of meaning to linguistic signification. In his later work with Félix Guattari, Deleuze deepens this vision, criticizing structuralist semiology and promoting an immanent semiotics that considers language as matter in continuous differentiation. It is in his works on cinema that he further elaborates, also drawing on the proposals of Pasolini, the idea of language as immanent to matter

KEYWORDS: Deleuze, Expression, Semiotics, Monism, Immanent Language