

Paolo Vignola

Un sublime minore. Nel segno di *Marcel Proust e i segni*

L'intelligenza viene sempre dopo, vale quando viene dopo, non vale che allora. Non c'è Logos, ci sono soltanto geroglifici [...] il cui duplice senso è il caso dell'incontro e la necessità del pensiero: "fortuito e inevitabile".

Gilles Deleuze, *Marcel Proust e i segni*

1. Introduzione: l'immagine del pensiero da Nietzsche a Proust

Dopo quello che lo stesso Deleuze ha definito il "buco di otto anni" nella sua carriera¹, ossia il periodo dal 1954 al 1961 in cui non ha pubblicato nessuna monografia, il filosofo francese sforna tre libri con cadenza annuale e, soprattutto, comincia a concretizzare il suo disegno di emancipazione del pensiero dalla tradizione filosofica razionalista. Nel 1962 esce *Nietzsche e la filosofia*, l'anno successivo *La filosofia critica di Kant* e nel 1964 *Marcel Proust e i segni*. A dire il vero il ritmo annuale delle monografie continua fino al 1969, ma il rapporto tra i primi tre libri della sequenza, e più in generale tra i tre autori studiati, è già più che sufficiente per rendere conto dell'intera operazione deleuziana nei confronti della storia della filosofia. In estrema sintesi, tale operazione consiste dapprima nel far rifiorire il pensiero nietzschiano come genealogia, differenza e affermazione, e rivolgersi poi criticamente ai meccanismi delle facoltà kantiane per infine superarli attraverso l'arte e la letteratura e gettare le basi di una critica genetica, ossia focalizzata sulla genesi del pensiero e sulla creazione quale principio metodologico della prospettiva che, in *Differenza e ripetizione*, prenderà il nome di empirismo trascendentale.

Riguardo a Nietzsche, Deleuze sottolinea innanzitutto l'importanza dei concetti di senso e di valore, generati dal sistema di forze attive e reattive, quali vettori di un'autentica critica, radicale, in quanto indagine

¹ Per una ricognizione del periodo in oggetto, cfr. F. Domenicali, P. Vignola, *Deleuze. Filosofia di una vita*, Carocci, Roma 2023, pp. 65-86.

sulle condizioni genetiche della conoscenza e, parallelamente, dell'atto di pensare. La critica nietzschiana, secondo il filosofo francese, supera quella kantiana, dato che viene applicata anche ai principi e ai valori stabiliti – dell'universale, del vero, del buon senso – per analizzare genealogicamente le forze che danno un senso ai fenomeni e generano i valori con cui giudicare: “Non c'è verità che, prima di essere una verità, non sia la realizzazione di un senso o di un valore”². Per Deleuze, “Nietzsche sta a Kant come Marx sta a Hegel: egli vuole rimettere la critica sui suoi piedi, come Marx nei confronti della dialettica”³. L'obiettivo è giungere alla critica della verità, del senso comune, del riconoscimento, della buona volontà del pensiero e della sua universalità, ossia l'insieme di elementi che definiscono quella che Deleuze chiama “l'immagine dogmatica del pensiero”, nel senso dell'immagine che la stessa filosofia si dà di cosa significa pensare. Secondo Deleuze, lungo tutta la tradizione filosofica, a partire da Platone, è cioè possibile individuare una serie di presupposti impliciti del pensiero, per i quali esso sarebbe naturalmente predisposto all'universalità e preorientato alla conoscenza del vero, e di conseguenza l'errore sarebbe l'effetto di forze non spirituali, estranee all'attività noetica, che ad essa si oppongono o la distolgono dal cammino verso il vero al quale l'anima, il cogito, le facoltà sarebbero formalmente orientate. Da qui la necessità di un metodo che sappia neutralizzare i fattori corporei, empirici, passionali, che possono alterare l'orientamento verso la verità.

Il sistema delle forze nietzschiano sembra essere in grado di spezzare tale immagine dogmatica, trasmutando innanzitutto la coppia logica verità/errore nella topologia dell'alto e del basso e nella tipologia del nobile e del vile come espressione delle forze che rappresentano il motore stesso del pensiero: “Si tratta di vedere a quale regione appartengono determinati errori e verità, qual è il loro tipo e chi li formula e li concepisce. L'unico compito davvero critico e l'unico mezzo per riconoscersi nella “verità” consiste nel sottoporre il vero alla prova del basso e il falso alla prova dell'alto”⁴. Anche se si oppongono, l'alto e il basso fanno entrambi parte del pensiero, così come la corporalità e le passioni, la violenza e persino la stupidità – per quanto il compito della filosofia sia quello di “arrecare danno alla stupidità”⁵. La stupidità è cioè da pensarsi come “una struttura di diritto del pensiero” e “una questione propriamente trascendentale”⁶, nel senso che, come

² G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, Einaudi, Torino 2002, p. 155.

³ *ivi*, p. 132.

⁴ *ivi*, p. 157.

⁵ *ivi*, pp. 157-158.

⁶ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano 1997, p. 197.

già indicato da Artaud e Heidegger, il pensiero non è messo naturalmente nelle condizioni di pensare. Per il filosofo di *Differenza e ripetizione*, invece di essere qualcosa di empirico ed esterno al pensiero, la stupidità in quanto suo “non potere”, in attesa del segno e della forza che spingano a pensare, è precisamente anche il suo punto di innesco. Pensare è sempre e necessariamente l’effetto di una violenza: “È necessario che ad esso, in quanto pensiero, venga fatta violenza, che una potenza lo costringa a pensare, lo spinga verso un divenire-attivo”⁷. Siamo allora già al cuore della genesi del pensiero e vicini a cogliere il significato dell’empirismo trascendentale, che alle kantiane condizioni di possibilità dell’esperienza sostituisce le condizioni dell’esperienza reale, in cui l’incontro con il segno mette in moto l’attività conoscitiva così come quella noetica.

Ora, tra la descrizione critica dell’immagine dogmatica del pensiero di *Nietzsche e la filosofia* (1962) e quella espressa in *Marcel Proust e i segni* (1964) la differenza risiede nel focus specifico e concreto sulle facoltà in senso kantiano, che è presente solo nel secondo libro – mentre nel primo la critica di tale immagine, ancora poco più che abbozzata, tende a coincidere con la postura filosofica generale di Nietzsche. In mezzo ai due libri, come anticipato, Deleuze pubblica *La filosofia critica di Kant*, in cui il filosofo di Königsberg viene letto promuovendone in particolare gli elementi positivi e innovatori della svolta trascendentale, focalizzandosi sul sistema delle facoltà attraverso le tre Critiche. In particolare, per ciò che concerne l’interesse del presente saggio, Deleuze sottolinea il ruolo genetico, nella costituzione del trascendentale, da parte del sublime nella *Critica del giudizio*. Se la facoltà dell’immaginazione, dalla prima Critica fino all’analisi del bello nella terza, è sottomessa al senso comune logico, poi morale e infine estetico, nell’esperienza del sublime essa arriva a emanciparsi mediante l’esperienza del proprio limite intrinseco, per cui attraverso l’illimitatezza e l’informatà della natura subisce “una violenza che la porta all’estremo del suo potere”⁸ e mette questa facoltà in una relazione di disaccordo genetico con la ragione. Genetico poiché tale disaccordo, che Deleuze intende estendere a tutta la rete delle facoltà, è la preconditione del loro accordo nel senso comune – ed evidentemente qui si genera anche la linea di fuga deleuziana rispetto a Kant, propiziata anche dal fatto che, come vedremo e su cui ci concentreremo in seguito, al filosofo francese non interessa la ricerca di un *accordo* che ristabilisca l’*unità* delle facoltà.

⁷ G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, cit., p. 161.

⁸ G. Deleuze, *La filosofia critica di Kant*, Cronopio, Napoli 2009, p. 88.

2. Dalla critica del giudizio alla *Recherche* o dalla condizione alla costrizione

Se la relazione con Nietzsche fa da sfondo a tutto il percorso del filosofo francese, e se il rapporto critico con Kant, come evidenziato da Sandro Palazzo, rappresenta “un contrappunto continuo dell’opera deleuziana”⁹, quello con Proust riflette la linea di fuga verso la letteratura come dispositivo per attuare “la vera critica”, ossia “la critica come creazione”, nonché, date le tre edizioni diverse del libro, la variazione continua rispetto alla stessa prospettiva di Deleuze. Come evidenzia Daniela Angelucci, “l’intera opera di Deleuze, per quel che riguarda il tentativo radicale di imporre una nuova immagine del pensiero, è uno sviluppo pieno di vie di fuga e di rimandi di questo breve testo su Proust”¹⁰. Inoltre, *Proust e i segni*, la cui prima edizione è del 1964, a sua volta rappresenta un contrappunto teoretico rispetto a *La filosofia critica di Kant*, pubblicato l’anno precedente, in primis poiché attua una sorta di rovesciamento dell’impianto trascendentale delle tre Critiche. Il saggio “L’idea di genesi nell’estetica di Kant”, sempre del 1963, può essere invece concepito come un avvicinamento dialogico, nell’interpretazione di Kant, alle tesi espresse in *Proust e i segni* proprio rispetto al tema della genesi trascendentale.

Nel breve saggio appena richiamato, Deleuze legge la *Critica del giudizio* come una risposta preventiva alle obiezioni dei postkantiani Maïmon e Fichte: “Le prime due Critiche si richiamavano a dei fatti, ne cercavano le condizioni e le trovavano in facoltà già formate. Rinviavano perciò a una genesi, di cui non erano in grado di rendere conto da sé. Ma nella Critica del Giudizio estetico, Kant pone il problema di una genesi delle facoltà nel loro libero accordo originario”¹¹ e in tal senso “rivela uno *sfondo* che nelle altre due Critiche rimaneva celato”¹². Ora, tale libero accordo originario e incondizionato, che rende possibile i vari rapporti determinati delle facoltà, ogni volta condizionati da una di esse, nell’Analitica del sublime è a sua volta il risultato di un dis-accor-

⁹ S. Palazzo, *La catastrofe di Kronos*, in G. DELEUZE, *Fuori dai cardini del tempo*, Mimesis, Milano-Udine 2004, p. 11.

¹⁰ D. Angelucci, *Là fuori. La filosofia e il reale*, Ombrecorte, Verona 2023, p. 54.

¹¹ G. Deleuze, “L’idea di genesi nell’estetica di Kant”, in Id. *La passione dell’immaginazione*, a cura di T. Villani e L. Feroldi, Mimesis, Milano-Udine 2000, p. 33.

¹² Ivi, pp. 45-46. Deleuze distingue tre genesi: la genesi dell’accordo tra immaginazione e ragione a partire dal sublime; la genesi dell’accordo tra immaginazione e intelletto a partire dall’interesse legato al bello e in funzione del bello in natura; la genesi dell’accordo tra immaginazione e intelletto nel genio, ossia in funzione del bello nell’arte. “Le tre genesi della Critica del giudizio non sono solo parallele, ma convergono verso un medesimo principio: la scoperta di quel che Kant chiama Anima, ossia l’unità soprasensibile di tutte le nostre facoltà”, ivi, p. 46.

do. Se nel bello, legato essenzialmente alle idee di limitazione e forma, si manifesta il libero gioco tra immaginazione e intelletto, nel sublime, connesso all'illimitatezza e all'informe, l'immaginazione si emancipa totalmente dall'intelletto, ma resta in balia della natura, con la ragione che, obbligandola a riunire in un tutto l'infinità del mondo sensibile, la costringe ad affrontare il proprio limite; è però questo scontro tra immaginazione e ragione a partorire un accordo, provocando un doloroso piacere: "Kant insiste su questo punto: l'immaginazione subisce una violenza, sembra persino perdere la propria libertà. Poiché il sentimento del sublime si prova dinanzi all'informe e al difforme della natura (immensità o potenza), l'immaginazione non può più riflettere la forma di un oggetto. Ma lungi dal manifestarsi in un'altra attività, è qui che essa accede alla propria Passione"¹³.

Qui per Deleuze si hanno due alternative: la prima è quella già tracciata da Kant, per cui l'immaginazione, accedendo alla propria passione, giunge a scoprire la propria origine e la sua destinazione (*Bestimmung*) soprasensibile; lo shock prodotto dall'informe della natura è solo apparentemente una contro-finalità, per Kant, che procede immediatamente a ristabilire un nuovo accordo. Deleuze riconosce in effetti che "il sublime [...] mostra già che la determinazione soprasensibile delle nostre facoltà non si spiega che come la predestinazione di un essere morale"¹⁴. La seconda è invece quella che offre a Deleuze la possibilità di esplorare diversamente la questione trascendentale e "di aprire una strada verso una diversa concezione dell'esperienza"¹⁵, che inevitabilmente finisce per andare radicalmente contro la proposta kantiana e partorire infine un concetto mostruoso di sublime quale punto di innesco del pensiero.

A ben vedere, scegliere la seconda opzione implica in effetti un tradimento radicale della "filosofia critica di Kant", per diversi motivi, che Alessandra Campo raccoglie con chiarezza. Innanzitutto, "ciò che Kant giudica sublime nel sublime non è la catastrofe del riconoscimento su cui tanto insiste Deleuze"¹⁶, bensì proprio la sua affermazione attraverso "la potestà della ragione". Nell'Analitica del sublime, lo shock e la vertigine provocati dall'incontro con l'informe e l'illimitato vengono cioè sussunti dalla finalità trascendente che solo la ragione può *riconoscere*, emancipando così l'anima dalla natura e rivelando la destinazione straordinaria dell'essere umano. Cosicché "l'immaginazione, nel sublime, è

¹³ *ivi*, p. 34.

¹⁴ *ivi*, p. 45.

¹⁵ D. Cantone, *Cinema, tempo, soggetto. Il sublime kantiano secondo Deleuze*, Mimesis, Milano 2008, p. 13.

¹⁶ A. Campo, "Desublimare il sublime kantiano? Alcune considerazioni a partire da Lyotard e Deleuze lettori dell'Analitica del sublime", *Lebenswelt*, n. 18, 2021, p. 135.

finalmente asservita al suo vero padrone e non finalmente libera come sogna Deleuze¹⁷. Evidentemente allora per sperimentare questa seconda opzione Deleuze deve in qualche modo rifondare il concetto di sublime, sospendendo il movimento di sussunzione della ragione e fissando l'analisi sullo shock dell'incontro come momento genetico del pensiero – quello che con Proust diviene l'incontro col segno, tra caso, costrizione e necessità.

Veniamo dunque al lavoro di Deleuze su Proust. La prima edizione di *Marcel Proust e i segni* si caratterizza per essere un commentario filosofico puntuale della *Recherche*, che legge quest'ultima non come un'opera di esposizione della memoria, bensì come il resoconto di un apprendistato, quello dello scrittore nello scrivere l'opera, in cui la memoria è solo uno tra i mezzi utilizzati nella “ricerca della verità”¹⁸ attraverso l'apprendimento dei segni come oggetti di incontri fortuiti e involontari: “La ricerca della verità è l'avventura precipua dell'involontario [che] si trova al livello di ogni facoltà”¹⁹. Deleuze vede che nella *Recherche* ogni facoltà è portata al suo uso superiore solo sotto l'azione violenta di un segno: “Il segno sensibile ci fa violenza: mobilita la memoria, mette l'anima in moto; ma, a sua volta, l'anima smuove il pensiero, gli trasmette la cosa che debba essere pensata. Ed ecco le facoltà entrare in un esercizio trascendente, dove ognuna affronta e raggiunge il proprio limite: la sensibilità che afferra il segno; l'anima, la memoria, che lo interpreta; il pensiero, costretto a pensare l'essenza”²⁰. Il segno, come medium sensibile che genera l'atto del pensare, completa perciò la teoria nietzschiana del rapporto tra forze innestandosi al tempo stesso tra le facoltà. Il risultato è che la rete delle categorie, invece di essere la struttura a priori dell'esperienza possibile, diviene il prodotto dell'esperienza reale, in cui i segni esterni portano ogni singola facoltà al proprio limite, per il quale essa cesserà di accordarsi con le altre facoltà, costringendole invece a smuoversi.

Per Deleuze, che non sembra voler sviluppare una filosofia della letteratura, bensì fare filosofia attraverso la letteratura²¹, la *Recherche* “ri-

¹⁷ Ivi, p. 142.

¹⁸ L'operazione di criticare, attraverso Proust, l'immagine del pensiero come predisposizione alla verità può sembrare contraddittoria nella misura in cui la *Recherche* è presentata precisamente come una “ricerca della verità”. In realtà, si tratta di due regimi assolutamente diversi di verità: nell'immagine dogmatica del pensiero, la verità è speculare al buon volere del pensiero e non fa che confermarne le intenzioni; al contrario, Deleuze scorge nella *Recherche* la dimensione involontaria, stretta fra la costrizione e il caso, nella quale si trova il pensiero, scioccato dai segni che lo costituiscono e che lo muovono verso la creazione della verità.

¹⁹ G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 2001, pp. 88, 91.

²⁰ Ivi, pp. 93-94.

²¹ Cfr. P. Vignola, *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*, Quodlibet, Macerata 2011.

valeggia con la filosofia” poiché “traccia un’immagine del pensiero che si oppone” ad essa, “prendendo di mira quanto è più essenziale a una filosofia classica di tipo razionalista, e i presupposti stessi di questa filosofia”²². In tal senso, Proust sostituirebbe l’immagine dogmatica del pensiero, fondata sul buon volere veridico del cogito e del senso comune, sull’universalità del pensiero e sul metodo che ne assicura il corretto orientamento, con quella di una costrizione a pensare: “All’idea filosofica di ‘metodo’ Proust oppone la duplice idea di ‘costrizione’ e di ‘caso’. La verità dipende da un incontro con qualche cosa che ci obbliga a pensare, e a cercare il vero. La casualità degli incontri, il premere delle costrizioni sono i due temi fondamentali di Proust”²³. È lo stesso Proust a dichiarare anti-kantianamente che “le idee formate dall’intelligenza pura posseggono soltanto una verità logica, una verità possibile”²⁴, ed è in tal senso che, per il filosofo francese, “la critica di Proust tocca l’essenziale: finché si fondano sulla buona volontà di pensare, le verità restano arbitrarie e astratte [...]. Ciò perché la filosofia [...] ignora le zone oscure dove si elaborano le forze affettive che agiscono sul pensiero”²⁵. Tali forze, lo abbiamo già intravisto, sono quelle nietzschiane, che in *Differenza e ripetizione* diventeranno le componenti dell’empirismo trascendentale, il cui obiettivo consiste nell’esplorare le condizioni dell’esperienza reale invece delle condizioni di un’esperienza solamente possibile – e del resto *Marcel Proust e i segni* esprime già i tratti di una filosofia della differenza. Per Deleuze lettore di Proust – così come di Hume, Nietzsche e Bergson – pervenire alle condizioni dell’esperienza presuppone l’esperienza reale in quanto incontro con il segno che spinge a pensare. È così che il gioco di alleanze e complicità che Deleuze intrattiene con i filosofi che provano a sfuggire all’immagine dogmatica del pensiero fa sì che Kant finisca per fare la parte del “nemico”.

3. L’apprendistato della sensibilità

Anne Sauvagnargues mostra come in *Marcel Proust e i segni* Deleuze sviluppi una sorta di ecologia semiotica, evidenziando una serie di relazioni tra le singole facoltà e i diversi regimi di segni. A partire da questi differenti regimi, “Deleuze seleziona quattro tipi di mondi che connette a delle facoltà psichiche differenti, a linee temporali diverse e a cespugli

²² G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., pp. 16-17.

²³ Ivi, p. 17.

²⁴ M. Proust, *Il tempo ritrovato*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, 7 voll., Einaudi, Torino 1963, vol. 7, p. 216.

²⁵ G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 88.

semiotici distinti e inconciliabili”²⁶. In quella che a prima vista può sembrare “una gerarchia in stile neoplatonico”²⁷, si incontrano dapprima i *segni mondani*, i quali esprimono il mondo dello snobismo e della vacua intelligenza e danno accesso a una forma del *tempo che si perde*, poi i *segni amorosi* che indicano il mondo dell’amore, del desiderio travolgente e della gelosia – sono i segni del *tempo perduto*. La memoria involontaria procede invece dalla violenza dell’incontro fortuito con i *segni sensibili* del mondo materiale, che non solo conducono al *tempo ritrovato*, ma sono anche la condizione²⁸ per accedere al mondo dell’arte, espresso dai “suoi segni specifici, ammaestrati” che appaiono alla fine della *Recherche*, attraverso cui si coglie non più un riflesso di temporalità prodotto dalla memoria, bensì il “*tempo allo stato puro*”: “Questi quattro mondi mettono in relazione le nostre facoltà (intelligenza, immaginazione, desiderio, sensibilità) con un’esperienza che le eccede”.

Sauvagnargues nota che, sebbene l’itinerario che va dai segni mondani a quelli dell’arte sembri configurarsi neoplatonicamente come una “piramide ascendente”, in realtà quest’ultima viene rovesciata e tale inversione è da intendersi in due sensi: da un lato, come si è visto poco sopra, le essenze ideali non sono il risultato di una radicale smaterializzazione, bensì “l’unione di segno e di senso”; dall’altro lato, le sequenze dei diversi tipi di segni non compongono “un mondo unitario che, per gradi, porta dal mondo sociale all’inconscio, alla percezione e all’arte”²⁹, ma una pluralità di mondi porosi che “restano essenzialmente aperti e contingenti”³⁰. Federico Montanari è sulla stessa lunghezza d’onda quando analizza da un punto di vista squisitamente semiotico tali mondi e i rapporti tra essi: “questi regni o classi, o mondi di segni [...] non sono certo statici ma dinamici; le loro ‘leggi’ [...] sono leggi ‘di traduzione’ e di interpretazione e percezione degli stessi tipi di segni. Essi inoltre si ibridano fra loro in modo dinamico”³¹.

²⁶ A. Sauvagnargues, “Proust secondo Deleuze”, *La Deleuziana*, n. 7, p. 12.

²⁷ *Ivi*, p. 13.

²⁸ A proposito di tale condizione, Roffe evidenzia che il rapporto di pre-disposizione dei segni sensibili nei confronti dei segni dell’arte, predisposizione che si dà attraverso la violenza dell’incontro, rappresenta un’inversione dello stesso obiettivo del sublime in Kant, nel senso che tra lo shock del segno sensibile e la sua trasformazione in essenza non si ha un superamento della controfinalità nella finalità morale, bensì “la natura come incontrata nei segni sensibili è e può solo essere una preparazione per la forma più elevata del segno incontrato nell’arte” (I. Roffe, *The Works of Gilles Deleuze. I: 1953-1969*, re.press, Melbourne, p. 153. Una preparazione che, concretizzandosi nel processo d’apprendimento, non nega il segno precedente, ma lo riafferma nel mondo dell’arte.

²⁹ A. Sauvagnargues, “Proust secondo Deleuze”, *cit.*, p. 13.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ F. Montanari, “Essere sensibile ai segni”. Conoscenza e verità nel Proust di Deleuze: ipotesi per un Proust spinozista?, *ElC Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici*.

Evitata dunque la piramidalità, molto si avrebbe comunque da riflettere sull'opportunità di insistere in varie occasioni, come fa Deleuze, sui calchi platonici della scrittura proustiana. Tuttavia, essi appaiono decisamente rifunzionalizzati rispetto alla prospettiva del suo ideatore già dallo stesso Proust e in maniera esplicita dal filosofo francese. Inoltre, come vedremo più avanti, la decentralizzazione o anche la deformazione dei concetti ereditati dai classici è il tratto caratteristico di Deleuze rispetto alla storia della filosofia. Oltre alla "piramide ascendente" segnalata da Sauvagnargues e l'idea stessa di verità (di cui si è chiarito in nota), vi è poi un altro elemento platonico della *Recherche*, ed è quello delle essenze ideali quali espressioni dei segni dell'arte. Lunghi dall'essere una forma a priori o trascendente, l'essenza è l'ultima parola dell'apprendimento, dunque precisamente la verità del segno. Alla fine di questo processo d'apprendimento, quando cioè si è diventati sensibili ai segni, questi, nelle essenze create dall'arte, "stimolano nel pensiero ciò che meno dipende dalla buona volontà: lo stesso atto di pensare"³². L'unità del segno e del senso espressa dalle essenze dell'arte significa che il segno è irriducibile all'oggetto che lo emette, mentre il senso è irriducibile al soggetto che lo afferra. Superando in tal senso gli stati della soggettività e le proprietà dell'oggettività, queste essenze permettono di cogliere un'esistenza impersonale e singolare, che rimarrebbe impossibile da cogliere con le lenti del platonismo. Si tratta, come diventerà sempre più chiaro nei testi successivi – per quanto già in preparazione dagli anni Cinquanta –, della "differenza in sé", che fonda il pensiero sul rapporto contingente, involontario e violento con il segno.

4. Macchinare il sublime

A quello che sembra in effetti un libretto breve e snello – per quanto abbiamo visto essere teoreticamente fondamentale – succedono una seconda edizione integrata nel 1970 e poi una terza nel 1976, che

ci, anno XV, n. 33, 2021 p. 75. Montanari segnala la singolarità della proposta semiotica deleuziana di *Marcel Proust e i segni*: da un lato, essa "sembrerebbe, a prima vista, più "arretrata" – con questa tipologia di segni e tavola classificatoria – rispetto alle acquisizioni delle ricerche semiotiche dei decenni successivi"; dall'altro, si tratta di "una sorta di lavoro di rifondazione" in cui emergono "un'anima e una sensibilità spinoziane". Una sorta di "semiotica pratica" nel senso di una continua sperimentazione "secondo cui i contenuti, le forme del sapere, di conoscenza, verità, così come gli affetti, si producono nel corso, all'interno, dei processi stessi. Ed è [...] questo il centro della concezione immanentista-espressionista spinoziana", *ivi*, pp. 68, 75, 77. Su Spinoza e Proust, cfr. inoltre S. Sandreschi, "Spinoza e Proust. Breve indagine sugli affetti e il primo genere di conoscenza", *InCircolo*, n. 8, 2019, pp. 211-233.

³² G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, *cit.*, p. 91.

esprimono inequivocabilmente il valore aggiunto della recente e stretta collaborazione con Guattari. Rilevante è il fatto che l'edizione del 1970 aggiunge una seconda parte in cui Deleuze mostra che l'opera proustiana possa essere letta come una macchina letteraria, a sua volta composta da quell'insieme di macchine che sono le facoltà. In un senso più generale, per Deleuze è già l'opera d'arte moderna a essere una macchina³³: essa “non implica un problema particolare di senso, ma di uso, proprio perché è produzione”³⁴. A tal proposito, Anne Sauvagnargues sottolinea come a partire dalla seconda edizione, e precisamente per l'adozione dell'apparato macchinico sviluppato in *L'anti-Edipo*, il filosofo francese passi da un vocabolario centrato sull'interpretazione a un lessico orientato alla sperimentazione³⁵. In particolare, è da notare l'analogia che si viene a stabilire tra l'inconscio molecolare, descritto in *L'anti-Edipo* attraverso le macchine desideranti (1972), l'opera proustiana come insieme di macchine (1970), dove “la verità è prodotta, prodotta dagli ordini di macchine che funzionano in noi”³⁶, e gli aforismi nietzschiani descritti in *Pensiero nomade* (1972) quali espressione di giochi di forze ed elementi di una macchina da guerra contro la tradizione filosofica. Nei tre casi l'interpretazione – dell'inconscio, dei segni, degli aforismi – è sostituita dall'enfasi sull'uso e sul funzionamento: “Al logos, organo e organetto di cui è necessario scoprire il senso nel tutto cui appartiene, si oppone l'antilogos, macchina e meccanismo il cui senso [...] dipende solo dal funzionamento, e il funzionamento dipende dalle parti staccate. L'opera d'arte moderna non ha problemi di senso, ha solo un problema d'uso”³⁷.

Se l'enfasi sulle macchine e sul loro funzionamento rappresenta un grande e chiaro esempio della variazione continua che Deleuze imprime alle sue letture, la triade di violenza, costrizione e pathos che risulta dall'incontro delle facoltà con il segno rappresenta invece l'invariante che permette di tenere assieme il senso delle tre monografie su Nietzsche, Kant e Proust – e sembra proprio quest'ultimo, prima dello stesso Deleuze, a esprimerlo: “L'immaginazione, la riflessione, possono, sì, essere di per sé macchine meravigliose, ma possono ancora restare inerti. È la sofferenza a metterle allora in moto” Tempo, p. 241 (PS 137)³⁸. È precisamente in questo equilibrio metastabile tra innovazione macchinica e

³³ Cfr. G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 135.

³⁴ *ivi*, p. 136.

³⁵ Cfr. A. Sauvagnargues, “Proust secondo Deleuze”, cit., p. 17.

³⁶ G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 136.

³⁷ *ivi*, p. 135.

³⁸ M. Proust, *Il tempo ritrovato*, cit., p. 241 (cit. in G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 137).

micropolitica da un lato, e sintomatologia trascendentale³⁹ dall'altro, così come tra estetica e teoresi, che si misura il valore strategico, centrale, di *Marcel Proust e i segni* per l'intera opera deleuziana.

Ora, se è vero che il concetto di macchina usato per la *Recherche* proviene dall'incontro con Guattari, più in particolare dal suo saggio "Macchina e struttura" del 1969, ed è in tal senso l'elemento teorico che determina il passaggio dallo strutturalismo al post-strutturalismo, già dal 1968 Deleuze comincia a indicare la macchinazione come gesto propriamente filosofico, che egli stesso applica in modo sistematico nei confronti degli autori della storia della filosofia. La macchinazione è in sostanza il termine tecnico che traduce la famosa espressione colorita utilizzata nella *Lettera a un critico severo*, quella della "inculata o immacolata concezione" attraverso cui il filosofo francese genererebbe dei "figli mostruosi" dagli autori che "prende alle spalle", ossia dei concetti il cui senso e orizzonte teorico non necessariamente corrispondono alle intenzioni dell'autore⁴⁰. Dietro a questa strategia che può apparire a prima vista quanto meno sui generis, vi è in realtà un apprendistato complesso e rigoroso. Deleuze eredita infatti da Martial Gueroult e (soprattutto) da Ferdinand Alquié la prassi di rintracciare all'interno dell'opera di un autore un movimento alieno a quest'ultimo col fine di condurlo all'estreme conseguenze, anche fino a ritorcersi contro. Da Alquié apprende che "leggere bene è decentrare bene"⁴¹: la lettura più accurata è quella che porta a decentrare il sistema analizzato in funzione di un problema espresso dall'autore, ma i cui limiti possono eccedere sia le sue intenzioni, sia la gittata del suo pensiero. A tal proposito, Federico Luisetti segnala che "il bergsonismo di Deleuze è fedele sia alla lettera che alla semantica di Bergson; ciò che cambia è l'orizzonte del suo pensiero"⁴². David Lapoujade definisce tale operazione come l'atto di "liberare una sorta di inconscio che resta immanente all'opera stessa poiché ne è l'espressione"⁴³. È del resto quello che lo stesso Deleuze sembra voler fare intendere, quando a proposito del suo rapporto con la storia della filosofia ha affermato che essa "non deve ridire quello che dice un filosofo, ma dire ciò che egli necessariamente sottintendeva, il non detto che pure è presente in ciò che dice"⁴⁴.

³⁹ cfr. P. Vignola, "La stupida genesi del pensiero. Trascendentale e sintomatologia in Gilles Deleuze", *Philosophy Kitchen*, n.0, 2014, pp. 88-109.

⁴⁰ Cfr. G. Deleuze, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000, pp. 14-15.

⁴¹ Frase ripresa dalla lettera che Deleuze scrive ad Alquié il 26 dicembre 1951, riportata da G. Bianco in *Après Bergson. Portrait de groupe avec philosophe*, puf, Paris, 2015, p. 289.

⁴² F. Luisetti, *Una vita. Pensiero selvaggio e filosofia dell'intensità*, Mimesis, Milano-Udine, 2011, p. 37.

⁴³ D. Lapoujade, "Entretien", *Magazine Littéraire*, n. 406, p. 23.

⁴⁴ G. Deleuze, *Pourparler*, cit., p. 181.

L'operazione deleuziana in merito all'estetica kantiana, e più in particolare al sublime, è del resto assimilabile a quella messa in atto dallo stesso Deleuze rispetto alla durata bergsoniana depurata dalla coscienza⁴⁵ e all'immanenza di Spinoza che finisce per inglobare la sostanza⁴⁶. Nei tre casi è come se applicasse ante litteram la formula del rizoma (1980), che consiste nella sottrazione dell'unità trascendente o dominante (n-1)⁴⁷ alla propria lettura dei classici – che è poi ciò che lo stesso Deleuze dirà delle operazioni di Carmelo Bene in teatro, a partire dalla riproposizione amputata del Riccardo III, dunque da un'operazione di trasformazione del teatro di un autore indubbiamente maggiore come Shakespeare. In *Un manifesto di meno*, Deleuze descrive il lavoro beniano di reinterpretazione di Shakespeare nella sua essenza come un processo di sottrazione, nel testo e nella messa in scena, di quegli elementi che hanno a che fare con “il potere di ciò che il teatro rappresenta (il Re, i Principi, i Padroni, il Sistema), ma anche il potere dello stesso teatro (il Testo, il Dialogo, l'Attore, il Regista, la Struttura)”⁴⁸. In quest'ottica Bene, senza negare o abbandonare il teatro, si pone al di fuori della rappresentazione attraverso “un'altra materia e un'altra forma teatrale, che non sarebbero state possibili senza questa sottrazione”⁴⁹.

Nel caso del sublime kantiano, l'1 da sottrarre è l'unità soggettiva dell'anima, che è a sua volta condizione per cogliere la finalità a cui lo stesso sublime è subordinato. Ed è ancora in *Marcel Proust e i segni* che si palesa originariamente tale sottrazione. Attraverso Proust, Deleuze propone infatti di sostituire “all'uso logico o congiunto di tutte le nostre facoltà, che l'intelligenza precede e fa convergere nella finzione di un'“anima totale”, un uso dislogico e disgiunto, che mostra che non disponiamo mai di tutte le nostre facoltà simultaneamente, e che l'intelligenza viene sempre dopo”⁵⁰. L'operazione sottrattiva consiste nel “fermare” il sublime, e in generale lo stesso impianto trascendentale, prima dell'uso congiunto delle facoltà, prima della formazione dell'unità dell'anima, non solo per

⁴⁵ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002, p. 38: “L'inizio di *Materia e memoria* traccia un piano che taglia il caos, movimento infinito di una materia che non cessa di propagarsi e al tempo stesso immagine di un pensiero che non cessa di spargere dappertutto una pura coscienza di diritto (non è l'immanenza e essere immanente “alla” coscienza, ma il contrario)”.

⁴⁶ Cfr. *ibidem*: “Non è l'immanenza a ricondursi alla sostanza e ai modi spinoziani, ma sono invece i concetti spinoziani di sostanza e di modo a ricondursi al piano d'immanenza quale loro presupposto”.

⁴⁷ Sulle implicazioni teoretiche della formula n-1 e il suo rapporto con la matematica, cfr. A. Colombo, *Filosofia e matematica in Gilles Deleuze*, tesi di dottorato, Università di Padova, 2019, pp. 154-155.

⁴⁸ C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002, p. 89.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 98.

coglierne la genesi ma per liberarne il potenziale inesplorato – in una parola l'intensità, o la differenza in sé. Analogamente alla sottrazione beniana, che come nelle letterature minori procede per eliminazione progressiva delle costanti e per proliferazione delle variabili, si può allora intendere l'operazione deleuziana rispetto all'Analitica del sublime come la sperimentazione di un *sublime minore*, dunque di un concetto di sublime a cui vengono sottratte le sue radici soggettive e finalistiche⁵¹.

Dal punto di vista concettuale, per Deleuze la sottrazione è un'operazione necessaria, come si evince da un passo di *Che cos'è la filosofia?* che ha la peculiarità di illustrare retrospettivamente il principio metodologico alla base delle macchinazioni interpretative operate dal filosofo francese in seno alla storia della filosofia, dove la sottrazione è essenzialmente una liberazione: “La storia della filosofia è paragonabile all'arte del ritratto. Non si tratta di “far somigliare”, ossia di ripetere ciò che il filosofo ha detto, ma di produrre la somiglianza *liberando* contemporaneamente il piano d'immanenza che egli ha instaurato e i nuovi concetti che ha creato”⁵². Da notare che il passo citato proviene da una delle varie sezioni di esempi del libro, esempi che non sono solo interessati, bensì provengono proprio dalla pratica filosofica deleuziana all'interno della storia della filosofia. In un certo senso, il problema di Deleuze è allora quello di salvare il piano di immanenza che, di volta in volta, il pensiero di un autore sembra essere sul punto di instaurare, anche quando quest'ultimo non ne è consapevole. E tuttavia, “il pensiero non può impedirsi di interpretare l'immanenza come immanente a qualcosa [...] è fatale allora che la trascendenza si reintroduca”⁵³. Ciò poiché, se il piano d'immanenza che un filosofo instaura corrisponde sempre a una nuova immagine del pensiero, quest'ultima è tuttavia già gravata dai tratti di un'immagine del pensiero primordiale rispetto alla filosofia, dogmatica, che raramente è stata superata durante la modernità e che impone di reinserire forme di trascendenza. È quell'immagine dogmatica che sembra possibile scalfire solo facendo filosofia con altri mezzi, come nel caso della letteratura di Proust o degli aforismi nomadici di Nietzsche. A tal proposito, Daniela Angelucci nota bene che in *Che cos'è la filosofia?* i tratti essenziali di ciò che Deleuze intende per letteratura e di quello che rappresenta la stessa *Recherche* “verranno utilizzati per rispondere alla domanda posta nel titolo del volume”⁵⁴.

⁵¹ In un senso più generale, l'intera filosofia di Deleuze, come segnala Rocco Ronchi, può essere concepita come l'espressione di un “canone minore” che a livello metafisico promuove un monismo processuale che descrive il reale nei termini di un continuo processo di concretizzazione. Cfr. R. Ronchi, *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Feltrinelli, Milano 2017, p. 15.

⁵² G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 44 (corsivo nostro).

⁵³ *ivi*, p. 42.

⁵⁴ D. Angelucci, *Là fuori*, cit., p. 43.

Ora, in *Che cos'è la filosofia?* e poi in *Critica e clinica* il ruolo conferito all'artista e allo scrittore è quello di rincorrere il piano di immanenza, spingendosi più in là del filosofo proprio per la sua capacità di vedere altrimenti, ossia di apprendere ad essere sensibile ai segni: "L'artista, compreso il romanziere, eccede gli stati percettivi e i passaggi affettivi del vissuto. È un veggente, un diveniente [...] ha visto nella vita qualcosa di troppo grande, magari di intollerabile, le angustie della vita e ciò che la minaccia"⁵⁵. L'artista veggente, o appunto lo scrittore, con la sua passione di fronte a "qualcosa di troppo grande" – la passione dell'immaginazione esperita nel sublime – è da intendersi come l'analogon dell'attore del cinema moderno descritto dallo stesso Deleuze qualche anno prima in *L'immagine-tempo*. Ed è proprio questo testo, il secondo dei due libri sul cinema firmati da Deleuze, a offrire una declinazione originale e matura del sublime dopo il trattamento di sottrazione sopra descritto.

5. Il tempo del sublime: dalla letteratura al cinema

A contribuire fortemente a tale maturazione sono anche le lezioni su Kant che Deleuze impartisce a Vincennes tra marzo e aprile del 1978, dedicate alla sperimentazione di una "ontologia della temporalità"⁵⁶ che a sua volta implica "un rovesciamento radicale della posizione filosofica del problema del tempo"⁵⁷. Tale "rovesciamento radicale" è quello operato da Kant rispetto alla filosofia antica – che subordinava il tempo alla natura – e a quella classica – che faceva del tempo una misura del movimento. Nel caso di Kant, "è la prima volta che il tempo si libera, si distende, cessa di essere un tempo cosmologico o psicologico, subordinato al mondo o all'anima [...] per diventare un tempo formale, una pura forma dispiegata"⁵⁸.

Complice della lettura deleuziana di Kant, questa volta focalizzata, almeno inizialmente, più sulla *Critica della ragion pura*, è ancora la letteratura. È infatti attraverso due formule poetiche – rispettivamente "Il tempo è fuori dai suoi cardini" di Shakespeare e "Io è un altro" di Rimbaud – che Deleuze mostra la rivoluzione copernicana del tempo ideata da Kant, ma anche e soprattutto la sua incompiutezza. Curiosamente, le due formule erano già state usate in *Differenza e ripetizione*, ma ora la successione è invertita. Con la prima formula, evidentemente decontestualizzata rispetto all'Amleto di Shakespeare, Deleuze intende dire che

⁵⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 170.

⁵⁶ S. Palazzo, *La catastrofe di Kronos*, cit., p. 11.

⁵⁷ G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo*, cit., p. 75.

⁵⁸ *ivi*, p. 72.

il tempo, non più subordinato ai cardini del movimento o della natura, diviene “tempo in sé, tempo vuoto e puro”⁵⁹ in quanto letteralmente⁶⁰ smette di misurare. Non appartiene dunque più alla natura, né si spiega attraverso la successione, che di esso è solo un modo; questa forma del tempo puro ci dice infatti che il tempo è anteriore ai suoi modi (successione, coesistenza, simultaneità). Il tempo, con Kant, rivendica la propria autonomia ontologica: “Il tempo diventa, in una volta, questa specie di forma pura, e questa specie di atto per cui il mondo si svuota, e diventa un deserto”⁶¹.

Ora, a questa rivoluzione copernicana, che consiste nella liberazione del tempo dai cardini della natura e dalla misura del movimento, per Deleuze fa logicamente seguito⁶² la partizione ontologica tra lo spazio, come forma pura della exteriorità, e il tempo, come forma pura dell’interiorità, nel senso della “forma sotto la quale affettiamo noi stessi, [...] l’auto-afezione. Il tempo è l’afezione di sé per se stessi”. Ma è precisamente la forma di questa afezione a incrinare il soggetto, o sdoppiare il cogito cartesiano, scindendolo tra Io penso o trascendentale, forma della determinazione attiva, o la forma pura del concetto, e Io sono, forma ricettiva, empirica e passiva del determinabile, che si coglie *nel* tempo. In tal senso la seconda formula, l’”Io è un altro” di Rimbaud, funziona come estrema conseguenza della rivoluzione copernicana del tempo attuata da Kant. In sintesi, le conseguenze di tale rivoluzione, scaturita dal tempo che esce fuori dai suoi cardini, seguendo strettamente le parole di Deleuze, sono da intendersi a partire da una critica al cogito cartesiano: se per Cartesio “io penso” è una determinazione che determina l’esistenza indeterminata, ossia l’“io sono”, nel senso che “io sono una cosa che pensa”, ciò che il padre della filosofia moderna non spiega è sotto quale forma “l’io sono” viene determinato. Per Kant, è la forma del tempo a determinare l’“io sono”. Si tratta del “paradosso del senso intimo”, il ‘paradosso del senso interno’: cioè, la determinazione attiva ‘io penso’ determina attivamente la mia esistenza, ma non può determinarla [la] che sotto la forma del determinabile, cioè sotto la forma di un essere passivo nello spazio e nel tempo. Dunque ‘io’ è bensì un atto, ma un atto che posso rappresentarmi solo in quanto sono un essere passivo. ‘Io è un altro’⁶³. In altre parole, io esisto nel tempo come soggetto passivo, mentre l’io trascendentale, nel determinare la mia esistenza, rappresenta un’alterità rispetto a me irriducibile, fuori dai modi del tempo. Per giungere a questa conclusione che

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 73.

⁶¹ *Ivi*, p. 72.

⁶² *Ivi*, p. 74.

⁶³ *Ivi*, p. 92.

scinde l'Io insindacabilmente, Deleuze stabilisce una connessione intima tra l' anteriorità del tempo rispetto ai suoi modi e l' anteriorità dell' Io penso rispetto alle categorie, per cui la temporalità di quest' ultimo è precisamente il tempo vuoto, anteriore ai suoi modi, mentre l' "io sono" ricade nei modi del tempo; se dunque l'io empirico si fenomenizza nel tempo, l'Io trascendentale si desostanzializza non appartenendo a nessun modo del tempo.

In merito a questo punto, Palazzo sottolinea che "il testo kantiano non autorizza" a pensare l'incrinatura temporale nella sua radicalità trascendentale, per cui il soggetto trascendentale finirebbe per dipendere dalla forma pura della temporalità: "La non sostanzialità del cogito kantiano indica un' inaccessibilità dell' Io trascendentale, ma ne mantiene la forma unitaria. In questo senso concordiamo con Cassinari quando afferma che "contrariamente a ciò che sostiene Deleuze il tempo [...] nella prospettiva kantiana non incrina l'io"⁶⁴. Critica corretta quella di Palazzo e ancor prima di Cassinari, che implicitamente ci permette di osservare ancora una volta in atto la metodologia deleuziana di interpretazione sperimentale dei classici: affinché si possa concepire *kantianamente* questa incrinatura trascendentale, occorrerebbe – e così si può credere che accada –, da parte di Deleuze, non tanto una radicalizzazione dell' analisi kantiana⁶⁵, quanto l'ennesima operazione di sottrazione in atto (n-1), dove ancora una volta ciò che si sottrae è l'unità, ossia l'unità dell'Io, che appunto per Kant non può invece essere incrinata dal tempo. Se si è del resto ormai compreso il senso della lettura deleuziana di Kant, a ribadirne ermeticamente il metodo, quello della macchinazione, che decentra e "minora" i concetti, è lo stesso Deleuze nella prima lezione, quando già nelle primissime battute afferma che nella filosofia di Kant si ha a che fare con "una sorta di macchina di pensiero"⁶⁶ – che al professore si rivelerà pronta per essere smembrata, riconfigurata, fatta funzionare altrimenti.

Forte delle conseguenze ricavate *ex machina* rispetto al testo kantiano, nella terza lezione Deleuze propone una relazione intima tra la temporalità e il sublime, "relazione che non è così evidente in Kant"⁶⁷. Riprende infatti la questione dell'incrinatura del soggetto, diviso dalla linea del

⁶⁴ S. Palazzo, *La catastrofe di Kronos*, cit., p. 27. cfr. F. Cassinari, *Dottrina delle facoltà, monismo ontologico e questione fondativa: Deleuze lettore di Kant*, "Fenomenologia e società" 2 (1993), pp. 97-111.

⁶⁵ Se è piuttosto comune vedervi una radicalizzazione, a partire dallo studio di Jean-Clet Martin (*Variations. La philosophie de Gilles Deleuze*, Payot, Paris 1990), le osservazioni qui riportate in merito alla lettura deleuziana ci inducono a rintracciarvi un' intenzione più "eterodossa", che concepiamo come macchinica e sottrattiva. La sottrazione dell' unità, invece di esprimere una radicalizzazione, sembra implicare piuttosto una eradicazione.

⁶⁶ G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione*, cit., p. 51.

⁶⁷ D. Cantone, *Cinema, tempo, soggetto. Il sublime kantiano secondo Deleuze*, cit., p. 14.

tempo, per ritrovare “al livello della facoltà dell’immaginazione qualcosa che avevamo già trovato al livello della facoltà del pensiero”⁶⁸. Così come di fronte alla liberazione dai cardini del tempo il pensiero si trova in un rapporto precisamente fondamentale con il proprio limite interno, anche l’immaginazione “è attraversata da un limite che le è proprio, [...] e il sublime si dà quando l’immaginazione, sgomenta, è posta in presenza del proprio limite”⁶⁹. Che l’immaginazione faccia esperienza del proprio limite è per Deleuze letteralmente una “catastrofe”, il sublime come catastrofe dell’immaginazione, catastrofe che è possibile scoprire solo addentrandosi, “come in un’esplorazione” che potremmo definire stratigrafica: “Sotto le misure e le loro unità ci sono dei ritmi che mi danno, in ogni caso, la comprensione estetica dell’unità di misura. Sotto la misura, c’è il ritmo. Ora, la catastrofe è lì. Con la sintesi si restava saldi sul suolo; scavando un po’, si è scoperto il fenomeno della comprensione estetica, e non ci si può più fermare”⁷⁰. Se la comprensione estetica è ciò che ci fa apprendere le parti di un oggetto e l’unità di misura necessaria per riconoscerlo, secondo un ritmo che tiene assieme intuizione, apprensione e riconoscimento, questo stesso ritmo, che è poi l’accordo tra cose da misurare e unità di misura, “è qualcosa che esce dal caos, e che forse può ritornare al caos”:

Cosa può succedere? [...] guardo qualcosa che mi dà la vertigine o che fa vacillare la mia immaginazione. Cos’è successo? Innanzitutto, [...] quel che accade supera ogni mia possibile unità di misura. [...] Ogni volta che ne trovo una viene distrutta. [...] Così non posso compiere la mia sintesi dell’apprensione. Quel che vedo è incommensurabile rispetto ad ogni unità di misura. Seconda catastrofe: nel panico, posso, a rigore, distinguere delle parti completamente eterogenee, ma quando arrivo alla successiva succede come se fossi colpito da una vertigine: dimentico la precedente. [...] Non posso più compiere né la sintesi dell’apprensione, né la sintesi della riproduzione.⁷¹

Prima di approdare al cinema, la minorazione del sublime kantiano, con questa enfasi sul ritmo, la sua incrinatura e l’emergenza del caos, farà allora tappa in *Mille piani*, intrecciandosi con la deterritorializzazione, il ritornello e il c(a)osmo (Angelucci)⁷². Veniamo invece al secondo libro sul cinema, *L’immagine-Tempo*, dove come anticipato Deleuze propone una propria declinazione del sublime, proseguendo parallelamente l’analisi del tempo in Kant e lo studio dei segni inaugurato con

⁶⁸ G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo*, cit., pp. 111-112.

⁶⁹ Ivi, p. 112.

⁷⁰ Ivi, p. 110.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Cfr. D. Angelucci, *Là fuori*, cit., p. 110.

Proust, nonché mostrando la possibilità, come nei due casi precedenti, di cogliere la presentazione diretta del tempo anche – o forse soprattutto – nelle immagini del cinema. Per apprezzare la valenza teoretica del libro è sicuramente utile riprendere la prefazione all'edizione inglese, in cui Deleuze esplicita la connessione essenziale tra la rivoluzione copernicana di Kant e l'immagine-tempo del cinema moderno, ritornando sulla frase dell'Amleto:

In filosofia si è verificata una rivoluzione nell'arco di vari secoli, dai greci a Kant: la subordinazione del tempo al movimento si è invertita, il tempo cessa di essere la misura del movimento normale, si manifesta sempre di più per se stesso [...]. Il tempo si scardina: [...] è il movimento a essere subordinato al tempo. È possibile che il cinema abbia rifatto per conto proprio [...] la stessa inversione [...]. L'immagine-movimento del cinema cosiddetto "classico", dopo la guerra, ha fatto posto a un'immagine-tempo diretta.⁷³

In estrema sintesi e unicamente per ciò che concerne lo sviluppo del discorso, se nell'immagine-movimento Deleuze vede il principio del cinema classico in quanto presentazione diretta del movimento attraverso il montaggio, quella che definisce l'immagine-tempo, che si origina dopo la seconda guerra mondiale e in risposta allo sgretolarsi del rapporto tra uomo e mondo, consiste in una presentazione diretta del tempo. Il neorealismo italiano studiato da Bazin, per il filosofo francese, esprime allora il cortocircuito del rapporto tra la situazione e l'azione e, di conseguenza, la sospensione del concatenamento razionale tra le immagini, mediante la comparsa di immagini "troppo grandi", "troppo forti", "troppo intense", che fanno vacillare la comprensione estetica, sospendono gli schemi senso-motori della percezione e smembrano l'unità di azione e reazione – la sintesi dell'immagine-azione – su cui si basa lo stesso concatenamento. Kantianamente, la comparsa di tali immagini corrisponde perciò allo shock dell'immaginazione nell'esperienza del sublime, dove ad essere interrotta o sospesa è l'organizzazione ordinaria delle facoltà e del riconoscimento, di fronte a quella che Deleuze descrive come "una situazione puramente ottica e sonora" in cui l'immagine "si presume faccia cogliere qualcosa d'intollerabile, d'insopportabile [...] che quindi eccede le nostre capacità senso-motorie"⁷⁴. Nel neorealismo, di conseguenza, il personaggio si fa spettatore delle immagini: "la situazione in cui si trova supera da ogni parte le sue capacità motorie e gli fa vedere e sentire quel che non può più essere teoricamente giustificato da una risposta o da

⁷³ G. Deleuze, *Prefazione all'edizione americana di Immagine-tempo*, in Id., *Due regimi di folli e altri scritti 1975-1995*, a cura di D. Borca, Einaudi, Torino 2010, p. 291.

⁷⁴ G. DELEUZE, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, cit., p. 29.

un'azione. Più che essere impegnato in un'azione, è consegnato ad una visione"⁷⁵. Se l'attore diviene un veggente, ciò che si dà a vedere, che si presenta, è il tempo. Come ben coglie Cantone, una volta sganciato dal movimento e liberato dall'azione, "il tempo cinematografico esce insomma dai suoi cardini, si libera dalla tirannia impostagli dal montaggio, rompe dal di dentro i meccanismi senso-motori"⁷⁶. In tal senso sembra lecito pensare che, nell'immagine-tempo, le "situazioni ottiche e sonore pure" restituiscano un'esperienza analoga al concetto di sublime che Deleuze macchiana con Kant, generando quello che ancora Cantone definisce un "sublime cinematografico attraverso il quale il cinema si propone di veicolare [...] un'esperienza del tempo priva di qualsiasi mediazione"⁷⁷.

Il sublime è ampiamente trattato da Deleuze già nel primo libro sul cinema, in cui l'immagine-movimento ha il compito di rappresentare l'irrappresentabile, ossia appunto il tempo in sé, o il tempo fuori dai suoi cardini, creando una sorta di immagine-limite del tempo. Il cinema dell'immagine-movimento che mostra il sublime, tuttavia, rimane ancora all'interno della rappresentazione cinematografica, offre solo una "presentazione indiretta di un'immagine-tempo in sé"⁷⁸ ed è in tal senso, per definizione, un cinema del sublime, mentre l'ipotesi che si profila con l'immagine-tempo è la sperimentazione di una rottura del sistema rappresentativo, che mostra perciò "un particolare *funzionamento* del cinema"⁷⁹ che è anche la possibilità di un particolare funzionamento del pensiero. La funzione teoretica di questo sublime cinematografico, in perfetta continuità con l'esperienza-apprendimento dei segni del *Proust*, è infatti quella di "rompere con tutte le 'immagini del pensiero' che caratterizzano il cinema dell'immagine-movimento e di proporre 'una ben diversa concezione del pensiero'"⁸⁰.

Per concludere, se sembra dunque lecito proporre l'immagine-tempo tra i concetti contemporanei eredi del sublime kantiano, occorre evidenziare che quest'ultimo, come nei testi analizzati in precedenza, è trasformato nei termini di un sublime minore, dal momento che l'estetica deleuziana del cinema sostituisce al soggetto trascendentale, così come al creatore e allo spettatore, "l'immagine ottica e sonora pura", dove l'occhio è già nelle immagini⁸¹. Al sublime, ancora una volta, viene cioè sottratta quell'unità soggettiva solo attraverso la quale, per Kant, può

⁷⁵ Ivi, p. 13.

⁷⁶ D. Cantone, *Cinema, tempo, soggetto. Il sublime kantiano secondo Deleuze*, cit., p. 133.

⁷⁷ Ivi, p. 15.

⁷⁸ Ivi, p. 124.

⁷⁹ Ivi, p. 133.

⁸⁰ Ivi, p. 15.

⁸¹ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Einaudi, Torino 2016, pp. 101-105.

essere colta la sublimità⁸². Tuttavia, non potrebbe darsi questo concetto minore di sublime senza la costruzione (o ricostruzione) preliminare della sua versione “maggiore”: come lo stesso Deleuze suggeriva, per quanto trasformato o deformato, è necessario che il nuovo concetto mostri chiaramente i tratti del suo primo progenitore, ossia che l'autore dica effettivamente quello che l'interprete gli fa dire; è questa la condizione per poter poi “passare attraverso ogni tipo di decentramenti, slittamenti, rotture, emissioni segrete che mi hanno procurato non poco piacere”⁸³.

⁸² Cfr. I. KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999, p. 81.

⁸³ G. Deleuze, *Pourparler*, cit., p. 15.

Un sublime minore. Nel segno di *Marcel Proust e i segni*

L'articolo intende tracciare un fil rouge all'interno delle diverse letture deleuziane di Kant e la proposta originale di Deleuze in merito alla genesi trascendentale del pensiero, con particolare riferimento al concetto del sublime, alle problematichità a cui vanno incontro tali letture e al processo di variazione che Deleuze vi imprime. Oltre ai saggi deleuziani su Kant, il cuore del testo è *Marcel Proust e i segni*, qui presentato sia come contrappunto concettuale a *La filosofia critica di Kant*, sia come testo strategico rispetto all'intero percorso di Deleuze. In questo confronto tra le analisi interpretative della temporalità e del sublime in Kant e la proposta estetica e teoretica generata a partire da *Marcel Proust e i segni*, emerge la problematichità del concetto di sublime, che viene affrontata facendo ricorso a un insieme eterogeneo di testi di bibliografia secondaria, dei quali si tenta una ricognizione funzionale all'emergere di una pista più vicina al lavoro di trasformazione concettuale attuato da Deleuze nei riguardi di Kant. Tale ricognizione conduce cioè a presentare l'ipotesi che prenda corpo, in Deleuze, una sorta di "sublime minore", come risultato non di una radicalizzazione del trascendentale kantiano e dell'Analitica del sublime, bensì di un'operazione più eterodossa et eterogenetica, che nel testo viene concepita "macchinica" e sottrattiva, dove solo la sottrazione dell'unità dell'anima e dell'uso logico delle facoltà permette di pensare la genesi dell'esperienza nei termini proposti dall'elaborazione deleuziana.

PAROLE CHIAVE: Sublime, Proust, Trascendentale, Temporalità, Macchinazione

A Minor Sublime. In the Sign of *Marcel Proust and the Signs*

The paper aims to trace a common thread within the various Deleuzian readings of Kant and Deleuze's original proposal regarding the transcendental genesis of thought, with particular reference to the concept of the sublime, the problematic nature of such readings and the process of variation that Deleuze imprints on them. In addition to the Deleuzian essays on Kant, the heart of the text is *Marcel Proust and the Signs*, presented here both as a conceptual counterpoint to *The Critical Philosophy of Kant*, and as a strategic text with respect to Deleuze's entire philosophical work. In this confrontation between the interpretative analyses of temporality and the sublime in Kant and the aesthetic and theoretical proposal generated from *Marcel Proust and the Signs*, the problematic nature of the concept of the sublime emerges, which is dealt with by having recourse to a heterogeneous set of texts from the secondary bibli-

ography, of which an attempt is made to recognize a functional track that is closer to the conceptual transformation work carried out by Deleuze in relation to Kant. This recognition leads thus to present the hypothesis that a sort of “minor sublime” takes shape in Deleuze, as the result not of a radicalisation of the Kantian transcendental and the *Analytics of the Sublime*, but rather of a more heterodox and heterogenetic operation, which in the text is conceived as “machinic” and subtractive, where only the subtraction of the unity of the soul and the logical use of the faculties allows us to think of the genesis of experience in the terms proposed by Deleuzian elaboration.

KEYWORDS: Sublime, Proust, Transcendental, Temporality, Machination