

# SCENARI **#20**

GIUGNO  
2024

Rivista di estetica e metafisica

## SCENARI

### **Direttori**

Petar Bojanić (University of Belgrade)  
Luca Taddio (Università degli Studi di Udine)

### **Vice-Direttore**

Stefano Marino (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)  
Marcello Ghilardi (Università degli Studi di Padova)

### **Redazione**

Valentina Antoniol (Università degli Studi di Bari Aldo Moro) / Marcello Barison (Libera Università di Bolzano) / Emma Lavinia Bon (Università del Piemonte Orientale) / Lorenza Bottacin Cantoni (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Silvia Capodivacca (Università degli Studi di Udine) / Andrea Colombo (Università di Rijeka) / Damiano Cantone (Sapienza Università di Roma) / Floriana Ferro (Università degli Studi di Udine) / Simone Furlani (Università degli Studi di Udine) / Alberto Giacomelli (Università degli Studi di Padova) / Sonia Maria Lisco (Libera Università di Bolzano) / Emanuela Magno (Università degli Studi di Padova) / Giovanni Mugnaini (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna) / Federica Negri (Iusue) / Chiara Pasqualin (Universität Koblenz-Landau) / Roberto Revello (Università degli Studi dell'Insubria) / Snežana Vesnić (Univerzitet u Beogradu) / Rolando Vitali (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna e Università di Jena)

### **Comitato scientifico**

Marcello Barison (Libera Università di Bolzano) / Felice Cimatti (Università della Calabria) / Emanuele Coccia (École des hautes études en sciences

sociales – Ehess) / Mario De Caro (Università degli Studi Roma Tre) / Massimo Donà (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Enrico Fongaro (Università Nazan di Nagoya, Giappone) / Giacomo Fronzi (Università del Salento) / Samir Gandesha (Simon Fraser University of Vancouver) / Johan F. Hartle (Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe) / Micaela Latini (Università degli Studi dell'Insubria) / Giovanni Leghissa (Università degli Studi di Torino) / Gianfranco Marrone (Università degli Studi di Palermo) / Roberto Masiero (Università Iuav di Venezia) / Andrea Mecacci (Università degli Studi di Firenze) / Nickolas Pappas (City University of New York) / Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari di Venezia) / Lars Rensmann (Rijksuniversiteit Groningen) / Vicente Sanfelix (Universitat de València) / Richard Shusterman (Florida Atlantic University) / Francesco Valagussa (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Vincenzo Vitiello (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Jean-Jacques Wunenburger (Université Jean Moulin Lyon 3)

### **Tutti i saggi scientifici vengono sottoposti a double-blind peer review**

“Scenari” è presente nell'elenco delle riviste scientifiche per le aree 11 e 14 e di Classe A per l'area 11 (Settore 11/C4 – Estetica e Filosofia del linguaggio) dell'Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR).

Risulta inoltre indicizzata in:

- Catalogo Italiano dei Periodici (ACNP)
- ERIH PLUS
- The Philosopher's Index

### **MIMESIS EDIZIONI** (Milano – Udine)

[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)

© 2024 – MIM EDIZIONI SRL  
Piazza Don Enrico Mapelli, 75  
20099 Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 21100089  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Isbn: 9791222313375  
ISSN print 2420-8914  
ISSN online 2785-3020

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 24 del 30 gennaio 2015.

Illustrazione di copertina di Renato Calligaro.

# Indice

- 7      **Movimento e tempo.**  
**L'immagine nel pensiero di Gilles Deleuze**  
Damiano Cantone e Andrea Colombo, *Introduzione*
- Segni**
- 13      Damiano Cantone, *Evitare il significante. Gilles Deleuze e il linguaggio dei segni*  
29      Paolo Vignola, *Un sublime minore. Nel segno di "Marcel Proust e i segni"*  
51      Claudio D'Aurizio, *L'expérimentation et la lutte. Le cours "Sur la peinture" de Deleuze*  
65      Charles Drożyński, *Hallucinations of an Interior*
- Immagini**
- 81      Andrea Colombo, *L'immagine, la copia e il simulacro: Deleuze e Platone*  
97      Daniela Angelucci, *Il rizoma e il cristallo. Deleuze da "Mille piani" a "Immagine-tempo", e ritorno*  
109      Paolo Godani, *Tratti e deserti. Deleuze e l'immagine-afezione*  
123      Diogo Nóbrega, *Figure. Image and democratic perversion in Deleuze's thought*  
145      Francesca Perotto, *Prima della piega. La sensibilità delle immagini tra Bergson e Whitehead*  
161      Sofia Remiddi, *Immagine dogmatica e immagine teatrale del pensiero*
- 175      Biografie autori



**Movimento e tempo.  
L'immagine nel pensiero di Gilles Deleuze.**

Damiano Cantone e Andrea Colombo



*Damiano Cantone, Andrea Colombo*

## **Introduzione**

Il concetto di immagine occupa una posizione centrale e complessa nel pensiero di Deleuze. Da una parte, segna una continuità con il pensiero di Henri Bergson, specialmente con *Materia e Memoria* e le celebri pagine dove, insieme al concetto di immagine, emerge anche quello poi ampiamente utilizzato da Deleuze di *virtuale*. Dall'altra, il concetto di immagine rappresenta uno strumento critico contro "l'immagine *del pensiero*" tradizionalmente presente in filosofia. Queste due dimensioni, che possiamo definire *teoretica* e *critica*, si manifestano chiaramente nel tentativo di Deleuze di concepire l'immagine al di fuori dei limiti di una rappresentazione psicologica o idealistica. L'immagine, per Deleuze, è una via per concettualizzare le logiche produttive del reale senza, tuttavia, fare riferimento alle categorie "cartesiane" di soggetto, identità, essenza o natura. Di conseguenza, l'immagine e l'immaginazione permettono di ripensare anche il ruolo della filosofia: i suoi limiti, i confini, gli scopi e i linguaggi di cui questa può servirsi.

Il concetto di immagine porta dunque con sé numerose possibilità: *in primis* quella di chiarire ulteriormente, con il suo approfondimento, i temi e le ricorrenze degli scritti di Deleuze nell'arco di tutta la sua produzione, contribuendo così al chiarimento storico-filosofico di questo pensatore di cui ancora molto va scritto e pensato. Può poi spingere a ri-articolare, ripensare e discutere il rapporto tra pensiero, mondo dei sensi e immaginazione, nonché le logiche che avvicinano la letteratura, l'arte e la filosofia. Infine, chiama in causa lo statuto della filosofia stessa, dal momento che l'immagine è quasi sempre immagine *di un pensiero*, e di un pensiero costantemente volto alla costruzione di mondi nuovi e possibili.

I saggi raccolti in questo numero cercano di esplorare queste tre dimensioni, scegliendo di volta in volta un punto di ingresso differente a partire dagli scritti o dai temi offerti da Deleuze. Proprio per questo abbiamo pensato di dividere i contributi in due macrosezioni, *segni* e *immagini*, in modo da rispettare il più possibile questi varchi d'accesso e i diversi temi che sono stati seguiti per raggiungere lo stesso tema: il pensiero di Deleuze e il suo rapporto con l'estetica, la filosofia del linguaggio

e la filosofia dell'arte, che si tratti di letteratura, pittura o cinema. Il gioco delle ricorrenze, che il prossimo anno vedrà il compimento del secolo della presenza di Deleuze in vita (e i trent'anni dalla morte) celebra i sessant'anni dall'uscita di *Marcel Proust e i segni* (1964) e bordeggia i quarant'anni dei due testi sul cinema, *L'immagine-movimento* (1983) e *L'immagine-tempo* (1985). Tuttavia, l'elemento significativo è proprio il fatto che questi testi rimangano un riferimento costante per chiunque voglia pensare il tema dell'immagine e del segno all'interno della filosofia contemporanea. Ovviamente all'elenco se ne possono aggiungere altri, da *Logica del Senso*, a *La piega*, a *Millepiani*, attraverso i quali i diversi autori e le diverse autrici ospiti di questo numero di *Scenari* hanno toccato sia il senso del linguaggio in Deleuze, sia il ruolo che la letteratura, l'architettura, il cinema e l'arte occupano nel suo progetto di costruire un pensiero della differenza. Abbiamo così individuato due sezioni: nella sezione "segni" si troveranno i lavori che hanno elaborato soprattutto la parte linguistica di Deleuze, introducendosi nei suoi legami con la filosofia del linguaggio, con la semiotica o con l'utilizzo delle parole e dei significanti. Il tema del segno infatti accompagna la riflessione di Deleuze fin dagli albori della sua produzione, in polemica con la tradizione strutturalista dominante in Francia e alla ricerca di una dimensione ontologica nella quale far rientrare anche il linguaggio. Nella seconda parte, invece, intitolata "immagini", i contributi raccolti indagano il significato e il ruolo dell'arte, del cinema o del termine stesso "immagine". Sappiamo che questo termine possiede almeno due sensi nel lavoro di Deleuze, come "immagine del pensiero", obbiettivo polemico di tutta la filosofia deleuziana, e come "pensiero-immagine", scommessa al contempo teoretica e ontologica che costruisce forse la vera sfida del suo pensiero.

Nel suo saggio, Damiano Cantone propone proprio un percorso dalla nozione di segno a quella di immagine partendo dal testo che Deleuze dedica a Spinoza, *Spinoza e il problema dell'espressione* (1968), per arrivare ai testi dedicati al cinema. In questo percorso che il filosofo francese compie per allontanarsi dalla linguistica a lui coeva, saranno proprio la linguistica di Hjelmslev e la "semiotica eretica" di Pasolini a fargli trovare la strada.

Paolo Vignola, invece, confrontando gli scritti su Proust e su Kant, ricerca in Deleuze la possibilità di un sublime alternativo a quello kantiano – un sublime "minore" – che incarna il senso stesso dell'empirismo trascendentale come immagine del pensiero e della filosofia, passando per il cinema e la letteratura.

Claudio D'Aurizio presenta ai lettori italiani l'operazione che da poco è cominciata in Francia e che, presto, arriverà anche in Italia, della prima edizione critica delle lezioni che Deleuze ha tenuto sulla pittura nel 1981. Questo permette di mettere in luce quanto i temi estetologici



occupino un ruolo fondamentale nel pensiero di Deleuze, non soltanto negli scritti ufficiali, ma anche nei corsi e ai margini della sua intensa attività di scrittura.

Charles Drożyński propone un'analisi originale del rapporto tra interiorità, pensiero della differenza e spazio, partendo dall'assunzione del pensiero deleuziano da parte di architetti e designer. In particolare, Drożyński prende in esame i lavori di Robert Gie per comprendere cosa e quanto Deleuze possa dire sullo spazio a chi, nello spazio, è tenuto a costruire e a operare. Lo scopo del saggio è quello di comprendere se Deleuze offra davvero un'ontologia delle relazioni spaziali, e con quali conseguenze.

Similmente, l'articolo di Nóbrega trascina i concetti di spazio e di Figura nella sfera politica, mostrando come Deleuze descriva le immagini come un quadro di forze in divenire e la democrazia, conseguentemente, come un'immagine del pensiero impossibile da concretizzare una volta e per tutte. Dal concetto di immagine è quindi possibile costruire parte dell'architettura del pensiero politico di Deleuze: un pensiero per alcuni versi in contraddizione, perché immanente e impossibile da universalizzare, per altri, invece, estremamente coerente e prolifico, in netto contrasto con una tradizione classica e moderna di individuo, società e sfera pubblica.

Paolo Godani, a sua volta, propone l'analisi di un concetto di cui Deleuze fa uso soprattutto a partire dagli scritti sul cinema, ovvero l'immagine-afezione, per ricostruire alcuni temi fondamentali di tutto il pensiero deleuziano, in particolar modo il concetto di evento. È così possibile mostrare, con rigore e precisione, tutta la centralità del tema dell'immagine.

Daniela Angelucci lavora a sua volta sui temi presentati da Deleuze nei suoi scritti sul cinema, mostrando come questi permettano di gettare nuova luce su alcuni concetti già elaborati in "Logica del senso" e in "Mille piani", in particolar modo il cristallo e il rizoma.

Andrea Colombo, invece, ricostruisce come, in Deleuze, il concetto di immagine convochi immediatamente il problema della fondazione della filosofia, sia come pensiero che come pratica. In particolare, il concetto di immagine chiama in causa la figura di Platone: colui che, a tratti, Deleuze dichiara di voler rovesciare, a tratti, più ambiguamente, di recuperare.

Infine, i saggi di Sofia Remiddi e Francesca Perotto studiano i tipi di immagini del pensiero presenti in Deleuze (immagine teatrale e immagine dogmatica), nonché come proprio a partire da questo concetto sia possibile tracciare dei parallelismi con alcuni altri grandi protagonisti del pensiero contemporaneo, in particolare Alfred North Whitehead.



**Segni**



Damiano Cantone

## Evitare il signficante.

### 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 incorporei"<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

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 carriera<sup>1</sup>, 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

<sup>1</sup> 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”<sup>2</sup>. 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”<sup>3</sup>. 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”<sup>4</sup>. 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”<sup>5</sup>. La stupidità è cioè da pensarsi come “una struttura di diritto del pensiero” e “una questione propriamente trascendentale”<sup>6</sup>, nel senso che, come

<sup>2</sup> G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, Einaudi, Torino 2002, p. 155.

<sup>3</sup> *ivi*, p. 132.

<sup>4</sup> *ivi*, p. 157.

<sup>5</sup> *ivi*, pp. 157-158.

<sup>6</sup> 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”<sup>7</sup>. 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”<sup>8</sup> 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.

<sup>7</sup> G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, cit., p. 161.

<sup>8</sup> 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”<sup>9</sup>, 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”<sup>10</sup>. 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”<sup>11</sup> e in tal senso “rivela uno *sfondo* che nelle altre due Critiche rimaneva celato”<sup>12</sup>. 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-

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

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

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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"<sup>13</sup>.

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"<sup>14</sup>. 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"<sup>15</sup>, 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"<sup>16</sup>, 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

<sup>13</sup> *ivi*, p. 34.

<sup>14</sup> *ivi*, p. 45.

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

<sup>16</sup> 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 Deleuze<sup>17</sup>. 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”<sup>18</sup> 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”<sup>19</sup>. 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”<sup>20</sup>. 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 letteratura<sup>21</sup>, la *Recherche* “ri-

<sup>17</sup> Ivi, p. 142.

<sup>18</sup> 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.

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

<sup>20</sup> Ivi, pp. 93-94.

<sup>21</sup> 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”<sup>22</sup>. 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”<sup>23</sup>. È lo stesso Proust a dichiarare anti-kantianamente che “le idee formate dall’intelligenza pura posseggono soltanto una verità logica, una verità possibile”<sup>24</sup>, 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”<sup>25</sup>. 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

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

<sup>23</sup> Ivi, p. 17.

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

<sup>25</sup> G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 88.

semiotici distinti e inconciliabili”<sup>26</sup>. In quella che a prima vista può sembrare “una gerarchia in stile neoplatonico”<sup>27</sup>, 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 condizione<sup>28</sup> 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”<sup>29</sup>, ma una pluralità di mondi porosi che “restano essenzialmente aperti e contingenti”<sup>30</sup>. 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”<sup>31</sup>.

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

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> A. Sauvagnargues, “Proust secondo Deleuze”, *cit.*, p. 13.

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> 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"<sup>32</sup>. 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 spinoziana". 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.

<sup>32</sup> 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 macchina<sup>33</sup>: essa “non implica un problema particolare di senso, ma di uso, proprio perché è produzione”<sup>34</sup>. 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 sperimentazione<sup>35</sup>. 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”<sup>36</sup>, 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”<sup>37</sup>.

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)<sup>38</sup>. È precisamente in questo equilibrio metastabile tra innovazione macchinica e

<sup>33</sup> Cfr. G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 135.

<sup>34</sup> *ivi*, p. 136.

<sup>35</sup> Cfr. A. Sauvagnargues, “Proust secondo Deleuze”, cit., p. 17.

<sup>36</sup> G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 136.

<sup>37</sup> *ivi*, p. 135.

<sup>38</sup> 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 trascendentale<sup>39</sup> 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'autore<sup>40</sup>. 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"<sup>41</sup>: 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"<sup>42</sup>. 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"<sup>43</sup>. 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"<sup>44</sup>.

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

<sup>40</sup> Cfr. G. Deleuze, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000, pp. 14-15.

<sup>41</sup> 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.

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

<sup>43</sup> D. Lapoujade, "Entretien", *Magazine Littéraire*, n. 406, p. 23.

<sup>44</sup> 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 coscienza<sup>45</sup> e all'immanenza di Spinoza che finisce per inglobare la sostanza<sup>46</sup>. 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)<sup>47</sup> 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)”<sup>48</sup>. 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”<sup>49</sup>.

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”<sup>50</sup>. 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

<sup>45</sup> 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)”.

<sup>46</sup> 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”.

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002, p. 89.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> 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 finalistiche<sup>51</sup>.

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”<sup>52</sup>. 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”<sup>53</sup>. 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”<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> 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.

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

<sup>53</sup> *ivi*, p. 42.

<sup>54</sup> 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"<sup>55</sup>. 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"<sup>56</sup> che a sua volta implica "un rovesciamento radicale della posizione filosofica del problema del tempo"<sup>57</sup>. 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"<sup>58</sup>.

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

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

<sup>56</sup> S. Palazzo, *La catastrofe di Kronos*, cit., p. 11.

<sup>57</sup> G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo*, cit., p. 75.

<sup>58</sup> *ivi*, p. 72.

il tempo, non più subordinato ai cardini del movimento o della natura, diviene “tempo in sé, tempo vuoto e puro”<sup>59</sup> in quanto letteralmente<sup>60</sup> 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”<sup>61</sup>.

Ora, a questa rivoluzione copernicana, che consiste nella liberazione del tempo dai cardini della natura e dalla misura del movimento, per Deleuze fa logicamente seguito<sup>62</sup> 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’<sup>63</sup>. 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

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Cfr. *ivi*, p. 73.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>63</sup> *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' inconoscibilità 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"<sup>64</sup>. 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 kantiana<sup>65</sup>, 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"<sup>66</sup> – 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"<sup>67</sup>. Riprende infatti la questione dell' incrinatura del soggetto, diviso dalla linea del

<sup>64</sup> 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.

<sup>65</sup> 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.

<sup>66</sup> G. Deleuze, *La passione dell' immaginazione*, cit., p. 51.

<sup>67</sup> 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”<sup>68</sup>. 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”<sup>69</sup>. 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”<sup>70</sup>. 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.<sup>71</sup>

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)<sup>72</sup>. 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

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

<sup>69</sup> Ivi, p. 112.

<sup>70</sup> Ivi, p. 110.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> 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.<sup>73</sup>

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-affezione – 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"<sup>74</sup>. 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 teoreticamente giustificato da una risposta o da

<sup>73</sup> 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.

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

un'azione. Più che essere impegnato in un'azione, è consegnato ad una visione"<sup>75</sup>. 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"<sup>76</sup>. 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 macchina 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"<sup>77</sup>.

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"<sup>78</sup> 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"<sup>79</sup> 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'"<sup>80</sup>.

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 immagini<sup>81</sup>. Al sublime, ancora una volta, viene cioè sottratta quell'unità soggettiva solo attraverso la quale, per Kant, può

<sup>75</sup> Ivi, p. 13.

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

<sup>77</sup> Ivi, p. 15.

<sup>78</sup> Ivi, p. 124.

<sup>79</sup> Ivi, p. 133.

<sup>80</sup> Ivi, p. 15.

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

essere colta la sublimità<sup>82</sup>. 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”<sup>83</sup>.

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

<sup>83</sup> 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 problematicità 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 problematicità 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

*Claudio D'Aurizio*

## **L'expérimentation et la lutte.**

### **Le cours *Sur la peinture* de Deleuze**

#### **1. Expérimentation**

Les lecteurs de Deleuze se sont souvent attardés sur les proximités thématiques et argumentatives entre ses textes et les cours qu'il a donnés dans les périodes immédiatement précédentes à la publication de ses livres (cf. par exemple Dosse, 2007). Les leçons deleuziennes ont constitué une sorte de laboratoire pour sa pensée, lui permettant d'éprouver la solidité d'un problème ou d'un concept, de les mettre à l'épreuve avant de les accueillir et de les inclure dans ses textes ou de les réélaborer et de les remanier (ou, dans certains cas, de les refuser), dans le processus de construction de ses livres. Mais justement, en raison de leur caractère provisoire, de laboratoire, les cours de Deleuze offrent une perspective d'approche et d'accès à certains des noyaux logiques et des structures conceptuelles portantes de la pensée deleuzienne différente de celle qui est déployée dans ses textes. En d'autres termes, bien qu'ils abordent des problèmes similaires, les cours les approchent et les saisissent sous une lumière différente, avec un rythme différent.

On a ainsi justement soutenu que ses cours ont représenté une véritable occasion d'*expérimentation* pour la construction des concepts et des questions placés tour à tour au centre des leçons. « On peut dire que ses cours lui permettaient d'expérimenter des suites logiques, celles de ses futurs chapitres, mais à une vitesse inversée [...]. Très lentement, par flux et reflux, il avançait, reculait [...]. Son cours était expérimentation au sens fort » (Astier, 2010).

En ce sens, les huit leçons données par Deleuze au printemps 1981, publiées sous le titre *Sur la peinture*, représentent une sorte de hapax au sein de sa production. En effet, elles partent d'un problème qui ne semble plus se reproduire, dans les mêmes termes, dans le reste de la production deleuzienne : la délimitation de ce que la peinture et l'acte de peindre peuvent apporter à la pratique de la pensée philosophique, et la spécificité de la contribution picturale à la philosophie en relation avec celle des autres pratiques artistiques qui peuplent le Dehors d'où procèdent les questions et les outils rencontrés par la pratique philosophique.

Il est vrai que le rôle joué par Francis Bacon dans ce cours est tout à

fait central. Il apparaît à divers moments cruciaux du cours, notamment en ce qui concerne l'analyse d'un concept fondamental comme celui de *diagramme* – le véritable élément génétique de l'œuvre, le chaos dont le peintre extrait le rythme et l'ordre du tableau. En ce sens, les leçons anticipent et présagent beaucoup des nœuds principaux que l'on retrouvera dans *Francis Bacon. Logique de la sensation* (publié la même année, quelques temps après). Mais, à bien y regarder, il n'est pas difficile de discerner également dans ce texte quelques intuitions qui seront largement développées dans des cours et des livres des années suivantes.

Parmi tous les exemples possibles, considérons les mots prononcés lors de la leçon du 12 mai 1981, lorsque Deleuze évoque « l'évolution du pli du vêtement » (Deleuze, 1981a, p. 218) pour illustrer l'une des différences représentatives fondamentales qui existent entre l'art égyptien et l'art grec en ce qui concerne le rapport entre la figure et le fond. Il est évident que Deleuze commence à percevoir dans « l'histoire du pli » (*ibid.*, p. 219) et dans le « pli au hasard dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle [...], pli-trait qui n'est plus du tout un pli-ligne » (*Ibidem*), des éléments d'un intérêt extraordinaire pour l'histoire de la peinture et de l'art (éléments qui seront notoirement repris et développés dans le texte de 1988 sur Leibniz et le Baroque), pour dresser une perspective esthétique capable de combiner les sollicitations de la méthode d'Alois Riegl, attentive à l'autonomie artistique et aux transformations de la *Kunstwollen* (cf. 1901 ; tr. fr. 2014), avec une construction des concepts invoqués tour à tour par le problème abordé.

Il est vrai qu'une grande partie de la bibliographie, des textes et des exemples picturaux utilisés par Deleuze pendant ses leçons figureront dans *Francis Bacon*, ou qu'ils résonnent avec des argumentations et des analyses présentes dans certaines de ses œuvres antérieures. Le cours semble notamment remanier et relancer les pages de *L'Anti-Œdipe* où se distinguent des références enthousiastes à la peinture de William Turner (cf. Deleuze, Guattari, 1972, p. 157) ; ainsi que de nombreux thèmes abordés dans *Mille Plateaux*, publié à peine l'année précédente (cf. Deleuze, Guattari, 1980) ; et encore, dans ce cours resonnent les pages de l'article sur Gérard Fromanger (cf. Deleuze, 1973). Plus généralement, parmi les nombreux exemples possibles, il suffit de considérer le constant dialogue avec Paul Cézanne, l'émergence du maniérisme en relation avec la peinture de Michel-Ange, les nombreuses références aux études de Riegl, de Wilhelm Worringer, d'Heinrich Wölfflin, d'Henri Maldiney, etc. Pourtant, il convient de souligner que la perspective à partir de laquelle Deleuze observe la pratique picturale au cours de ces leçons apparaît globalement plus mobile et fluide par rapport aux concepts qu'il emploie pour parcourir la logique de la peinture de Francis Bacon. Cela est vrai avant tout sur le plan thématique, compte tenu de l'ampleur du matériau théorique et pictural exploré par le cours et le livre de 1981.

Non seulement les œuvres et les noms des artistes mentionnés appartiennent à certains des moments les plus significatifs de l'histoire de l'art occidental, en passant justement par la peinture et la poétique de Léonard et de Michel-Ange, de Delacroix et de Cézanne, de Gauguin et de Van Gogh, de Klee et de Mondrian, de Pollock et de Morris Louis, de Kandinsky et de Bacon ; mais aussi, la recherche d'une logique de la peinture ne s'interdit aucune exploration, à travers une comparaison qui passe du bas-relief égyptien à la statuaire grecque, de la mosaïque byzantine à l'art gothique, pour arriver à la Renaissance et à la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle, jusqu'à l'expressionnisme et à la peinture abstraite contemporaine.

Cette traversée de la peinture est non seulement souvent abordée grâce aux œuvres de critiques et de théoriciens (parmi lesquels, en plus des noms déjà cités, figurent Henri Focillon et Paul Claudel, Michael Fried et Clement Greenberg), mais elle convoque également des perspectives de recherche apparemment très éloignées d'une confrontation esthétique avec la matière picturale. Ainsi, au cours des leçons émergent les recherches de Gilbert Simondon sur l'individuation pelliculaire des cristaux (1955) et la théorie des fractales de Benoît Mandelbrot (1975), les recherches de Gregory Bateson sur le langage des dauphins (1966 ; tr. fr. 1980) et l'*Essai sur l'origine des langues* (1781) de Jean-Jacques Rousseau.

En somme, fidèle à sa manière de pratiquer la philosophie, la pensée de Deleuze se déplace dans ces leçons le long des lignes de force théoriques qui jaillissent des *rencontres* suscitées par le problème abordé dans chaque leçon. À la manière d'un rhabdomante, ses leçons suivent les mouvements qui le conduisent vers le cœur d'une question, débordant d'un territoire à l'autre, à un rythme dicté par l'objet qu'il veut saisir : avançant, reculant, perdant et reprenant le fil d'Ariane offert par le *problème* de la définition de la peinture.

## 2. Définitions

Et c'est précisément sur le plan des *définitions* que se reflète clairement le caractère expérimental de ces cours lorsqu'on considère et compare attentivement les différents moments où Deleuze s'appuie sur une définition de la peinture, de l'acte de peindre ou de l'activité du peintre. Ces définitions jouent presque toujours un rôle stratégique dans le déploiement logique et méthodologique des leçons. Elles sont en effet utilisées pour résumer le développement d'un sujet, en fixant un point singulier dans le discours et en identifiant ainsi un point d'arrivée provisoire à partir duquel relancer l'analyse – parfois même de manière provocatrice, en examinant une définition généralisée appartenant au sens commun pour la tester, la mettre à l'épreuve et la reconfigurer à la lumière des catégo-

ries exigées par le problème abordé. Par conséquent, dans ces cours, il ne faut pas chercher, dans les plis du discours de Deleuze, une définition unique et univoque de ce qu'est la peinture, car au contraire ces leçons semblent accueillir autant de définitions que de points de vue adoptés pour aborder le problème de la peinture.

Ainsi, lors du premier cours (leçon du 31 mars), la définition de l'acte pictural est proposée en référence à un concept qui joue un rôle central dans le déroulement du cours, la *catastrophe*. Deleuze affirme en effet que la peinture est inséparable d'« une catastrophe » qui concerne « l'acte de peindre en lui-même, au point que l'acte de peindre ne pourrait pas être défini sinon » (Deleuze, 1981a, p. 21) et, un peu plus loin, qu'il existe, en relation à cette catastrophe, « une synthèse du temps proprement picturale », par laquelle l'acte pictural se définit lui-même (*ibid.*, p. 36).

Lors du troisième cours (leçon du 28 avril), en revanche, la définition de la peinture se développe en référence au type d'ensemble et de diagramme développé par les toiles de chaque artiste, envisageant un possible “dédoublement” selon que l'on tente une définition visuelle ou tactile de la peinture : « il y a deux manières de définir la peinture. Elles ont l'air équivalentes, mais ne le sont pas du tout. Vous pouvez dire : la peinture, c'est le système ligne-couleur ou dire : la peinture, c'est le système trait-tache » (*ibid.*, p. 102). Deleuze insistera surtout sur la seconde de ces solutions, montrant la relation de filiation qui existe entre l'idée de la peinture comme processus nécessitant un “chaos-germe” (*ibid.*, p. 46) et « la peinture comme réalité manuelle » (*ibid.*, p. 106).

Et encore, dans le cinquième cours (leçon du 12 mai), après avoir effectué une confrontation vigoureuse avec certaines des catégories esthétiques majeures de la modernité picturale, notamment celles de l'expressionnisme et de la peinture abstraite, il aboutira à une définition supplémentaire de la peinture qui apparaît comme la plus complète de toutes celles présentées dans le cours entier : « Peindre, c'est moduler la lumière ou la couleur – ou la lumière *et* la couleur – en fonction d'un signal-espace » (*ibid.*, p. 210). Le signal-espace, notion empruntée surtout du concept de *Kunstwollen* de Riegl, peut être défini comme la manière dont, dans chaque tableau et dans chaque époque, se disposent les relations entre les éléments composant l'espace de la figuration, le fond et la forme. « Un peintre », soutient-il, « n'a jamais peint que l'espace – et peut-être aussi le temps, l'espace-temps. Il n'a jamais peint que l'espace-temps » (*Ibidem*).

Deleuze est conscient que cette définition de la peinture n'est pas la seule possible et il l'affirme de manière très explicite :

Dans toutes les définitions infinies de la peinture depuis : c'est un ensemble de couleurs assemblées sur une surface plate, ou bien : c'est creuser la surface, ou bien : c'est ceci, cela, on a enfin le mérite d'en joindre une

de plus, ce qui, évidemment, n'est pas grand-chose. Mais on a au moins un problème précis : en quoi la lumière et la couleur sont-elles objets de modulation ? Qu'est-ce qu'une modulation sur surface plane de la lumière et de la couleur ? (*ibid.*, p. 182).

Comme le souligne la conclusion du passage, au-delà de toute précision, la mobilité et la pluralité des définitions qui émergent des cours répondent aux mouvements de pensée exigés par le problème, par l'objet. La *catastrophe* d'où Deleuze prend son départ – « on est tous frappés dans un musée par un certain nombre de tableaux qui peignent une catastrophe » (*ibid.*, p. 19) – révèle peu à peu la présence d'un *diagramme* sur la toile, dont les règles de fonctionnement, à leur tour, conduisent progressivement vers la notion de *modulation*. En somme, encore une fois, il ne s'agit pas de saisir la prétendue "essence" de l'acte de peindre, mais de construire le problème (ou les problèmes) soulevé par la peinture en suivant le rythme des logiques qu'il invoque et réclame. Au point que, soutient Deleuze, par rapport à la définition de la peinture comme modulation de lumière et de couleur, on ne peut même pas être sûr « qu'elle soit juste » ; et pourtant, « elle n'est pas plus fautive qu'une autre ; et c'est celle dont on a besoin puisqu'on l'a fabriquée à l'aide de tout ce qui précède » (*ibid.*, p. 208).

D'ailleurs, c'est le mouvement même de l'histoire de la peinture qui fonctionne selon une modalité similaire. C'est la peinture elle-même qui exige une approche expérimentale de ses techniques et de ses processus. Chaque fois qu'un peintre s'apprête à commencer son œuvre, en effet, il se trouve confronté à une série de problèmes qui concernent constitutivement son acte. Et chaque grand peintre aborde et résout les problèmes en suivant une voie différente, chacun invente sa propre solution, sur le plan technique, instrumental, théorique et méthodologique.

Le cas de la couleur est exemplaire. La peinture occidentale est entièrement traversée par le problème de la couleur, par la tâche de faire émerger les couleurs du fond sombre et terreux d'où elles proviennent. Sur ce point, Deleuze se réfère surtout à la « nature sombre dans couleurs » (*ibid.*, p. 229) dont parle Goethe dans la *Théorie des couleurs* (1810 ; tr. fr. 1973). Tous les peintres doivent, en effet, trouver le moyen de surmonter le risque du « terreux » dont parle Eugène Delacroix dans son *Journal* (cf. 1893), de la boue ou de la grisaille dans lesquelles ils risquent de retomber chaque fois qu'ils se mettent à peindre : « La peinture occidentale a été pénétrée par cette tâche : comment sortir du terreux ? Sans doute il a fallu chaque fois recommencer la même tentative. Prenez nos peintres occidentaux. C'est fascinant. C'est comme si chacun devait recommencer cette espèce de longue tentative » (Deleuze, 1981a, p. 278).

Le risque du terreux est, plus généralement, le risque de l'échec du tableau. En ce sens, chaque fois, le peintre a pour tâche de « passer par une

catastrophe manuelle » du « diagramme », qui se trouve sur la toile ou le mur sur lequel il travaille, pour réaliser « le fait pictural », c'est-à-dire « pour produire le troisième œil » (*ibid.*, p. 112). Produire un « troisième œil » – expression également inspirée par les recherches de Riegl, et plus précisément liée à l'idée rieglienne d'une « vision haptique » – signifie, en ce sens, produire une nouvelle modalité de perception, qui, tout en alludant à une sorte de « mystique » (cf. *ibid.*, pp. 121-122), est enracinée dans le « système nerveux » (*ibid.*, p. 251) du peintre et de l'observateur de la toile. Cela équivaut à soutenir que le processus et les moyens employés font appel à une perception nouvelle, différente (cf. Lapoujade, 2014, pp. 286-290). En effet, soutient Deleuze, la ressemblance que nous rencontrons dans les grandes œuvres picturales ne consiste pas du tout en la simple reproduction d'une figure, ce n'est pas du tout une opération de moulage. Le peintre crée le semblable à travers le dissemblable, « la peinture produit la ressemblance par des moyens non ressemblants » (Deleuze, 1981a, p. 170).

Ainsi, si « proposer une définition de la peinture » c'est quelque chose que « tout le monde a le droit de faire », c'est précisément parce que l'objet-peinture a « tellement de définitions possibles » que « chacun peut donner la sienne » (*ibid.*, p. 163), selon la perspective adoptée pour se confronter aux concepts que l'acte de peindre réclame.

### 3. Lutte

Cependant, le perspectivisme impliqué par la manière deleuzienne de poser le problème de la peinture n'est en aucun cas un relativisme qui rendrait soutenable n'importe quelle position et n'importe quelle définition. Au contraire, selon l'une de ses distinctions, le relativisme classique soutient la « relativité du vrai » et la « variation de la vérité d'après le sujet », tandis que le perspectivisme consiste plutôt en l'affirmation de la « vérité de la relativité » constituant un point de vue comme la « condition sous laquelle apparaît au sujet la vérité d'une variation » (Deleuze, 1988, pp. 27-30).

Par conséquent, en y regardant de plus près, comme nous avons eu l'occasion de le mentionner, pour réussir dans une construction du problème qui soit fidèle à l'objet d'analyse, qui ne dépasse pas la légalité des logiques qu'il invoque et requiert, il est également nécessaire de passer par d'autres définitions, parfois de les écarter et de lutter contre elles. Les jugements hâtifs ou les préjugés se sédimentent, pèsent sur les objets et les problèmes, les recouvrent de *clichés*. Deleuze démontre dans ses cours qu'il est alors du devoir d'un bon professeur de les expliquer, certes, mais aussi de montrer, d'indiquer, d'ouvrir des voies alternatives pour saisir et aborder les questions qui se posent à lui.



Deleuze démontre une attention et une fidélité extraordinaires envers son objet d'étude précisément sur ce point. En effet, la *lutte* qu'il mène contre le préjugé est tout à fait analogue, sinon spéculaire, à celle que chaque peintre mène contre les clichés qui peuplent la toile avant qu'il ne commence son travail. La lutte que la création artistique doit nécessairement et perpétuellement entreprendre contre les clichés qui peuplent le plan précédant les opérations des créateurs (notamment les artistes, mais, comme l'on sait, aussi les philosophes) est un thème qui revient souvent dans la production deleuzienne, surtout à partir des années quatre-vingt.

Par exemple, au moment où l'écrivain commence à composer son œuvre, il ne s'assoit pas du tout devant une page blanche. En fait, l'idée selon laquelle « l'écrivain se trouve devant une page blanche » est véritablement ruineuse « en littérature » car il s'agit d'un cliché « bête, mais bête à pleurer » (Deleuze, 1981a, p. 54). Lorsqu'il commence son œuvre, l'écrivain s'assoit devant une page où « il y a déjà plein de choses » (*ibid.*, p. 55). La page blanche que l'on voit « objectivement » devant l'écrivain possède en réalité une « fausse objectivité », une objectivité qui n'apparaît telle que pour un observateur extérieur au rapport écrivain-page ; au contraire, la page est « encombrée, tellement encombrée qu'il n'y a même plus de place pour y ajouter quoique ce soit si bien qu'écrire, ce sera fondamentalement gommer, supprimer » (*Ibidem*). De quoi est-elle encombrée ? Du « monde infini de la connerie », de tous les lieux communs, les préjugés, de toutes les bêtises, les opinions et les idées « toutes faites » qui engorgent le bon sens (*ibid.*, pp. 55-56).

La même chose se produit en peinture. La toile (ou tout autre support) devant le peintre n'est pas du tout une « surface blanche » : avant même que le peintre ne commence son œuvre, « la toile est déjà remplie » de tout le « pire », de tous les clichés possibles qui encombrant la peinture (*ibid.*, p. 57). Pour le peintre aussi, il est d'abord nécessaire de nettoyer, de débarrasser la toile des clichés qui le congestionnent. Passer par la catastrophe signifie alors aussi *lutter contre les clichés*, les détruire ou les dépasser par une instauration toujours nouvelle qui doit découler de la détermination des conditions dans lesquelles chaque acte pictural individuel se déploie. Cette lutte, en peinture, se configure avant tout comme une « lutte contre toute référence narrative et figurative » puisque « un tableau n'a rien à représenter et rien à raconter » (*ibid.*, p. 70) et parce que la peinture, comme nous l'avons vu, doit parvenir à produire la ressemblance par des moyens dissemblables.

Un exemple significatif pour Deleuze est celui de la pomme de Cézanne, examiné dans ses cours également à travers les analyses de David Herbert Lawrence, selon lesquelles toute « l'histoire de la première époque de Cézanne » coïncide avec une « lutte avec ses propres clichés » (Lawrence, 1929 ; tr. fr. 1969, pp. 253-254). À l'issue d'un combat d'environ

quarante ans, poursuit Lawrence, Cézanne parvient à peine à « connaître une pomme » (*ibid.*, p. 239), mais ce qui peut sembler un maigre résultat représente en réalité un accomplissement extraordinaire, au point que « la pomme de Cézanne est très importante, plus importante que l'Idée de Platon » (*Ibidem*). À travers la connaissance progressive de la pomme, Cézanne explore et lutte contre le cliché. Par exemple, dans le caractère « pommesque » qui distingue les portraits de sa femme : « la seule partie d'une femme qui échappe de nos jours au cliché tout fait et déjà connu est son côté pommesque [...]. C'est le caractère pommesque du portrait de l'épouse de Cézanne qui le fait si durablement intéressant : ce caractère pommesque qui donne l'impression qu'on connaît aussi l'autre côté, celui qu'on ne voit pas, la face cachée de la lune » (*ibid.*, p. 258).

La fidélité de Deleuze à son objet se reflète dans une lutte tout à fait analogue qu'il mène lui-même tout au long de son cours : tout comme l'écrivain et le peintre combattent les clichés, le philosophe se bat contre certains préjugés qui encombrant la compréhension de l'acte pictural et recouvrent l'approche au problème de la peinture, en *luttant* contre les lieux communs. Ou, du moins, il *expérimente* avec les catégories et les concepts en les pliant et en les repliant selon les nécessités et les mouvements logiques impliqués dans l'objet-peinture, en évaluant certaines interprétations déjà établies à la recherche de ce qui peut lui être utile dans la construction de ses propres concepts.

Parmi les différents passages des leçons que l'on peut mentionner à propos de la lutte contre les lieux communs, il vaut la peine de s'attarder sur deux affirmations concernant le monde grec classique, que Deleuze considère surtout lors des leçons finales. En s'appuyant sur le texte de Maldiney (cf. 1973, p. 197), en effet, Deleuze insiste sur le renversement d'un lieu commun qui – selon lui – se trouve souvent répété à propos de l'art grec de l'époque classique : celui selon lequel le monde grec serait « le monde de la lumière » (Deleuze, 1981a, p. 255). Cette affirmation associe indissolublement l'espace grec à la lumière, soutenant que c'est la libération de cette dernière qui détermine la compréhension générale de l'art développé dans la Grèce classique. L'exploration deleuzienne de l'espace artistique grec, réalisée après celle de l'espace égyptien, montre au contraire que la lumière n'est pas du tout libre et ne constitue pas l'élément principal de la production artistique des Grecs – surtout en ce qui concerne la sculpture – car elle est en réalité subordonnée « aux exigences de la forme » (*Ibidem*). Il est vrai que le monde des Grecs n'est plus le monde haptique des Égyptiens, mais il ne devient pas pour autant un monde détaché de toute référence tactile. Dans la mesure où « la lumière est au service de la forme », il s'agit d'« un monde tactile-optique » (*Ibidem*).

Ce lieu commun, par ailleurs, se reflète dans un autre, plus proprement philosophique, qui, à bien des égards, lui est proche : « de même, on défi-

nit parfois philosophiquement le monde grec comme étant le monde des essences » (*ibid.*, pp. 266-267). Seulement, poursuit-il, « ce n'est pas vrai » (*ibid.*, p. 267), il s'agit d'un préjugé, d'une interprétation très peu avisée de la philosophie grecque et surtout de celle de Platon. La conception d'un monde et d'une pensée reposant sur des essences statiques, individuelles, stables et immortelles ne lui appartient pas. Plutôt, elle caractérise le monde égyptien. En effet, ce sont les Égyptiens, comme le démontrent leurs bas-reliefs, leurs pyramides et le type d'espace auquel renvoient leurs formes artistiques, qui cherchent à extraire « l'essence éternelle » des individus pour l'éterniser, la fixer et ainsi la soustraire au devenir qui détermine le monde de l'apparence (*ibid.*, p. 214). Au contraire, dans le monde grec, l'essence n'est plus « essentielle » mais elle devient « organique », c'est-à-dire qu'elle est toujours saisie dans son processus d'incarnation « dans le flux des phénomènes » (*ibid.*, pp. 267-268).

Le passage du *Timée* où un vieux prêtre égyptien soutient que les Grecs ne sont que des enfants par rapport à son peuple (cf. Platon, éd. 2006, 22b) est interprété par Deleuze comme une confirmation du renversement de ce lieu commun : Platon lui-même reconnaît une différence inéluctable entre l'essence-essentielle égyptienne et l'essence-organique grecque. Il est vrai, poursuit Deleuze, que Platon semble parfois rendre hommage à une telle tradition de pensée. Mais il s'agit d'une tradition que Platon lui-même ne maîtrise pas :

Si je fais cette parenthèse philosophique, c'est pour ceux qui définissent le monde platonicien comme le monde des Idées avec un grand I, des Idées séparées. Ça ne tient pas debout une seconde. Il est bien vrai qu'il y a cet aspect chez Platon, les idées séparées du sensible, mais c'est un hommage à une vieille tradition qui lui échappe et dont il sait bien qu'elle lui échappe (*ibid.*, p. 268).

Ainsi, selon une intuition qui sera développée plus tard dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (cf. Deleuze, Guattari, 1991, pp. 8-16), c'est la naissance même de la philosophie qui signale, sur le plan conceptuel, la transformation, le passage de l'espace de pensée égyptien à l'espace grec. Si les Grecs ont inventé la philosophie, s'ils se sont appelés eux-mêmes *philo-sophes*, c'est-à-dire « amis de la sagesse » (*philos*, ami, et *sophia*, sagesse), c'est justement parce qu'ils transforment le rapport avec l'essence. Tandis que les Égyptiens possèdent la sagesse parce qu'ils atteignent une sphère d'essences stables, immuables et éternelles, les Grecs entretiennent avec la sagesse un rapport plus complexe, moins direct, ils vivent à l'intérieur d'un monde où les essences ne sont plus éternelles et immuables, soustraites au devenir, mais « organiques ». Ils sont *amis* de la sagesse, « avec toute la complexité de ce que peut bien vouloir dire *philos* en grec » (Deleuze, 1981a, p. 267). Pour cette raison,

suppose Deleuze, le prêtre égyptien sous-entend, dans le passage platonicien, une apostrophe similaire : « Vous autres Grecs [...] vous n'êtes plus des sages, vous êtes des philosophes. Vous n'atteignez plus aux essences stables et séparées, vous atteignez aux essences en tant qu'elles s'incarnent déjà dans le mouvement des phénomènes, dans le devenir, en tant que, d'une certaine manière, elles sont soumises au rythme du devenir » (*ibid.*, pp. 267-268).

En ce qui concerne les passages du cours qui montrent une expérimentation de concepts et de catégories, l'on peut considérer l'affirmation prononcée lors de la leçon du 5 mai, à propos de l'évaluation de l'espace pictural ouvert par la peinture de Pollock et, plus généralement, par l'expressionnisme abstrait américain. Tout en reconnaissant l'autorité des critiques qui ont été les premiers à saisir la portée de l'opération menée par ces artistes, Deleuze se déclare gêné quant aux résultats théoriques auxquels conduisent leurs théories parce que sa compréhension de l'expressionnisme abstrait aboutit à une conclusion radicalement opposée. Les « très belles choses » écrites par Greenberg et Fried (cf. Greenberg, 1961 ; tr. fr. 1988 ; Fried, 1965 ; tr. fr. 1976), en effet, aboutissent à la conclusion que chez les expressionnistes abstraits, on se trouve face à la « formation d'un espace optique pur », tandis qu'au contraire, Deleuze reconnaît chez des artistes comme Pollock et Morris Louis « une ligne purement manuelle » qui « se libère de toute subordination visuelle » (Deleuze, 1981a, p. 147). Il est vrai, poursuit Deleuze, que dans l'espace pictural de l'expressionnisme abstrait « tous les référents tactiles sont éliminés », mais non pas parce que l'espace est devenu optique, mais parce que *la lutte entre l'œil et la main* qui se produit dans la peinture de ces artistes a donné naissance à un espace purement manuel : « la main a conquis son indépendance par rapport à l'œil [...], maintenant c'est la main qui s'impose à l'œil comme une puissance étrangère que l'œil [...] a peine à suivre. Dès lors, les référents tactiles qui exprimaient la dépendance de la main à l'œil sont effectivement supprimés » (*ibid.*, p. 149).

De manière similaire, les mêmes catégories esthétiques employées par Deleuze pendant le cours (peinture abstraite, figurative, etc.) ne sont pas appréhendées en relation avec la figuration, mais elles sont reconfigurées, *modulées* à partir de l'introduction du concept de diagramme, des possibilités que ce dernier ouvre, de la relation avec le diagramme que chaque type de peinture exprime sur la toile : « peinture abstraite, peinture figurale, peinture expressionniste. On les a définies exclusivement par trois positions par rapport au diagramme. On ne les a pas du tout définies par rapport à la figuration qui était éliminée tout de suite. Ce sont trois positions diagrammatiques » (*ibid.*, p. 124). Et une reconfiguration similaire est proposée pour la compréhension de « l'analogie esthétique », c'est-à-dire cette analogie qui « ne se définit pas par la similitude puisqu'elle

produit la ressemblance par des moyens tout différents » (*ibid.*, p. 171 ; cf. *ibid.*, p. 196).

S'il est vrai que pour Deleuze la pensée est toujours un acte guerrier (cf. Lapoujade, 2014, p. 23), de même, ces leçons montrent clairement comment la peinture a représenté pour Deleuze un terrain de confrontation avec un problème, celui de l'acte pictural, qui fournit au philosophe une occasion précieuse : mener une lutte qui se réalise (même) à travers l'expérimentation et réaliser une expérimentation qui s'achève (même) à travers une lutte. Ainsi, l'on peut soutenir que le thème deleuzien de la *résistance* à travers la *création* (cf. par exemple Deleuze, 1987), qui recourt dans une partie de sa production successive, trouve dans ces pages l'un de ses plus importants noyaux génétiques à partir desquels il s'est enrichi et développé.

## Bibliographie

Astier, F.

2010 *Les cours enregistrés de Gilles Deleuze à l'université de Paris 8, 1979-1987 Une inscription de l'événement Mai 68*, dans "Appareil", vol. 4/2010.

Bateson, G.

1966 *Problems in Cetacean and Other Mammalian Communication*, dans K. Norris (éd.) *Whales, Dolphins, and Porpoises*, University of California Press, Berkeley 1966, pp. 569-579; tr. fr. *Problèmes de communication chez les cétacés et autres mammifères*, dans Id., *Vers une écologie de l'esprit*, tome II, éd. par F. Drosso, L. Lot et C. Cler, Seuil, Paris 1980, pp. 118-132.

Delacroix, E.

1893 *Journal. 1798-1863*, 2 tomes, Plon, Paris.

Deleuze, G.

1973 *Le froid et le chaud*, dans Id., *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, éd. par D. Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris 2002, pp. 344-350.

1981a *Sur la peinture. Cours mars-juin 1981*, éd. par D. Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris 2023.

1981b *Francis Bacon. Logique de la sensation*, [La Différence, Paris 1981] Seuil, Paris 2002.

1987 *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, dans Id. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, éd. par D. Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris 2003, pp. 291-302.

1988 *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris.

Deleuze, G., Guattari, F.

1972 *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris.

1980 *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris.

1991 *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, Paris.

- Dosse, F.  
2007 *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographies croisées*, La Découverte, Paris.
- Fried, M.  
1965 *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, Fogg Art Museum, Cambridge ; tr. fr. *Trois peintres américains*, dans "Peindre. Revue d'esthétique", n. 1, 1976, 10/18, pp. 247-337.
- Goethe, J. W.  
1810 *Zur Farbenlehre*, J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Tübingen ; tr. fr. *Traité des couleurs*, Éditions Triades, 1973
- Greenberg, C.  
1961 *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston ; tr. fr. *Art et culture*, Macula, Paris 1988.
- Lapoujade, D.  
2014 *Deleuze, les mouvements aberrants*, Les Éditions de Minuit, Paris 2014.
- Lawrence, D. H.  
1929 *Introduction to These Paintings*, dans Id., *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*, éd. par E. D. McDonald, William Heinemann, London 1936, pp. 551-84 ; tr. fr. *Introduction à ces peintures*, dans Id., *Éros et les chiens*, éd. par M. Marnat, Christian Bourgois, Paris 1969.
- Maldiney, H.  
1973 *Regard Parole Espace, L'Âge d'homme*, Paris.
- Mandelbrot, B.  
1975 *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*, Flammarion, Paris.
- Platon  
2006 *Timée*, dans Id., *Œuvres complètes*, éd. par L. Brisson et L.-A. Dorion, Flammarion, Paris 2008<sup>2</sup>.
- Riegl, A.  
1901 *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Oesterreich-Ungarn*, Druck und Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, Wien ; tr. fr. *L'Industrie d'artromaine tardive*, Macula, Paris 2014.
- Rousseau, J.-J.  
1781 *Essai sur l'origine des langues*, Gallimard, Paris 1990.
- Simondon, G.  
1955 *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Milon, Grenoble 2005.

**L'expérimentation et la lutte.  
Le cours *Sur la peinture* de Deleuze**

Il contributo intende proporre alcune riflessioni a partire dal testo delle lezioni *Sulla pittura* svolte da Deleuze nella primavera del 1981. La recente pubblicazione di questo corso permette di osservare da vicino alcuni aspetti del pensiero di Deleuze, soprattutto in riferimento ai concetti di “creazione” e di “resistenza”. L'articolo, infatti, vuole mostrare in che modo, attraverso un'indagine sulla pittura, Deleuze sviluppi un metodo di lettura e di problematizzazione che unisce indissolubilmente il tema della lotta con quello della sperimentazione. Tale intreccio può essere fruttuosamente indagato come uno dei nuclei teoretici a partire dai quali s'innesta la connessione, sia nella pratica artistica che in quella filosofica, tra la creazione e la resistenza, tema che sarà indagato più in profondità nella sua produzione filosofica successiva.

PAROLE CHIAVE: Arte; Deleuze; Sperimentazione; Pittura; Filosofia

**L'expérimentation et la lutte.  
Le cours *Sur la peinture* de Deleuze**

This paper aims to propose some insights starting from the text of the lectures *On painting* given by Deleuze in the spring of 1981. The recent publication of these lectures allows to observe some issues that closely concern Deleuze's thought, especially regarding his concepts of 'creation' and 'resistance'. The paper intends to show the way in which, through a reflection on painting, Deleuze develops a method of reading and problematising that inextricably unites the theme of struggle with the theme of experimentation. This intertwining could be seen as one of the theoretical nucleuses that gives birth to the connection between creation and resistance, both in art and philosophy, which will be more profoundly explored in his later philosophical production.

KEYWORDS: Art; Deleuze; Experimentation; Painting; Philosophy.





Charles Drożyński

## Hallucinations of an Interior

### Introduction

The significance of spatiality in convening a narrative of ontology is very much key in the philosophy of Giles Deleuze and Félix Guattari who fixate explicitly intensely on the space in-between objects to understand (not a fixed identity but rather) their place, as partial fragments in the production of an assemblage. This encounter, while operating in what can be at first glance understood as a Spinozean affect suggests a level of exclusion of all the characteristics of interactions that may be at play that do not explicitly contribute to the encounter in question. The interplay between an assumed relation where the attention is directed at the intensity of the meeting of the subject and the object has a specific architectural meaning and impacts on how architects think of connecting and organising spaces and definitions of basic concepts of ‘interior’ vs ‘exterior’. Yet in Deleuze’s and Guattari’s texts, even the ones that explicitly target an architectural audience they not once refer to or describe (in their detailed fashion) a formal architectural drawing – a device that architects use to discuss spatial relations which arguably offers a good level of analytical ways to understand and convene a spatial narrative through composition; they rather refer to paintings and sketchy diagrams they make themselves. One possible reading may be that this omission was due to the lack of poetry in a formal architectural document. I would argue that this is not the case given their adamant resentment of their writing being treated as a mere metaphor in *Dialogues II*<sup>1</sup>. Even while addressing matters specific to architecture in *The Fold: Leibniz and the Baroque* first published in 1988 and referring explicitly to Bernard Cache, Deleuze only refers to the general ways in which Cache conceptualises architecture<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> G. Deleuze, and C. Parnet, *Dialogues II*, p. 87.

<sup>2</sup> G. Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, p. 166 and p. 183.

My argument in this paper is that a possible reading of the images they include and those they omit is useful in reflecting on understanding their spatial ontology which holds metaphysics at heart. Specifically, the comparison between formal architectural drawings and the graphics they use can be understood as a lack of ability of the former to carry the qualities that are helpful to link together key texts by Deleuze and Guattari in which they convey a discussion about desire or a field of possibilities, one that is dynamic and offers a soft articulation of their concepts. In saying this I will discuss a conceptual abstraction of the formal architectural drawing convention and the values and limitations that it offers but at the same time I will compare it with a single mention of Robert Gie, an author of images that takes up very little space in *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* first published in 1972<sup>3</sup>. The significance of the moment in the text where Gie was mentioned is one that leads to the description of one of the most significant concepts in their writing – desire; and one, which I feel Deleuze and Guattari saw, conveys what the formal architectural drawings lack. This, I believe is the capacity to represent duration of time, intensity, and becoming of relations as well as a metaphysicality that is present in the generosity in which the image can be interpreted. I argue that the architectural drawing is much too specific of what it represents, controlled, and planned as well as redacted of the complex and dynamic qualities of change.

## Metaphysical Desire

In their discussion on relations in *Anti-Oedipus* Deleuze and Guattari convey a narrative of spatial problematics by initiating a discussion of desiring machines of which machinic qualities rely on the field of affect, that is, how each component of the machinic system in question will respond to the possibilities at hand<sup>4</sup>. An example might be the human body which is composed of organs that respond to the qualities of the context in different ways – the skin may raise the hairs when it is cold but the muscles will gently shiver and the frequency of the heartbeat will increase. All these fragments of the body will respond passively and independently and according to their biological programming that we will interpret as the uncomfortable feeling of being cold. In a similar way, according to Deleuze and Guattari, the assemblage of the fragments in any system that can be seen as what they describe as a desiring machine will recompose depending on the changes in the

<sup>3</sup> G. Deleuze, and F. Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, p. 17.

<sup>4</sup> Deleuze, and Guattari, *Anti-Oedipus*, p. 72.

intensity of the field as the fragments will globally not be aware of the quality of the change<sup>5</sup>. The hairs on the skin will relax before the heart-beat eases and before the heart catches up with the skin's impressions; the blood vessels will then tighten and expand to accommodate for the change in temperature.

The constantly changing qualities of the spatial composition of the field of possibilities of any given context will demand a similarly qualitative change in the interiority of the whole system as each of the component parts will respond not only to the conditions *outside* of it but also internally requesting a qualitative rearrangement of the internal workings. The division between the inside and the outside is in this case somewhat problematic to establish as a coherently definitive concept. Even a small introduction, change, or subtraction will require adaptation in quality which carries more complexity than a simplistic change in quantity of both inside and outside – an idea that Deleuze developed from his reading of Francis Bacon in *Francis Bacon: The Logic of Sensation* first published in 1981 and Henri Bergson in *Cinema 1: The Movement Image* first published in 1983<sup>6</sup>.

Thinking more broadly, one may assume that the concept of the field of possibilities, or as they more concisely refer to it as a field of affect is a development of Baruch Spinoza's conception of affectuality that they propose in *Anti-Oedipus*<sup>7</sup> where the whole environment, both outside and inside of what we can understand as a system is connected in a network of elements – all constituting a single living entity – or a machinic assemblage of parts; each with their programming falling into place passively and constituting a field of multiplous becomings. Spinoza discussed this idea in *Ethics, Demonstrated in Geometrical Order* written between 1661 and 1675 when he reflected on this ecology of parts<sup>8</sup>. Deleuze and Guattari propose that intensities in this nexus result in what they call desirous relations which are passive tendencies of parts to fall into place.

In their attempts to describe these relations, they discard the essentialist ties that follow an overburdened signification of meaning and references to stale ideas of essentialism to embrace new possibilities of encounter that constantly emerge<sup>9</sup>. At the same, time they suggest that the intensities in the field of affect should not be considered as ones that lead to the establishment of social coherence and this is because

<sup>5</sup> G. Deleuze, *Difference and Repetition*, pp. 5-6 and p. 14.

<sup>6</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, p. 34 and p. 90 and Giles Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image*, pp. 8-9 and p. 35.

<sup>7</sup> Deleuze, and Guattari, *Anti-Oedipus*, p. 188.

<sup>8</sup> B. Spinoza, *Ethics, Demonstrated in Geometrical Order*, prop. XII.

<sup>9</sup> Deleuze, and Guattari, *Anti-Oedipus*, p. 38.

desire, for Deleuze and Guattari, is a revolution as much as it has no agenda and in this way it can cause acts that are against the rational interest of the system of organisation (a machinic assemblage of parts)<sup>10</sup>. In this sense, it is too small for the globality of the system and appears molecular and fragmented. As such it is unlikely to be engulfed by attempts to engineer it or create an image of the whole appearing at times to be acting out erratic impulses. As such it is difficult to plan for as it does not comply with any structuring of intensities which we may want to subjugate it to.

Following Deleuze's and Guattari's critique of Immanuel Kant in *Anti-Oedipus* desire opposes shared value,<sup>11</sup> and in their pursuit of an understanding of desire, they point to Kant's fascination with hallucination, fantasies, illusions, and superstitions indicating the difficulties that flow from trying to understand and critique the real world that is composed of a multiplicity of these desiring machines that act within the field of affect or their possibility of chaos that is unlikely to come into being as a unified image. Deleuze and Guattari write:

[...] it is not by chance that Kant chooses superstitious beliefs, hallucinations, and fantasies as illustrations of this definition of desire: as Kant would have it, we are well aware that the real object can be produced only by an external causality and external mechanisms; nonetheless this knowledge does not prevent us from believing in the intrinsic power of desire to create its own object – if only in an unreal, hallucinatory, or delirious form – or form representing the causality as stemming from within desire itself. The reality of the object insofar as it is produced by desire, is thus psychic reality. [...] if desire produces, its product is real<sup>12</sup>

The reference here to the distinction of externality (and by extension internality) in determining the object links here with desire but only to point to a virtual level of psychic reality – or an aspect of reading of the object that it cannot touch in an explicit way. Qualities, as such flow not from the essential properties of the object itself but rather from its interaction with another in a desirous assemblage. At the same time Deleuze and Guattari point to its affirmed and real characteristics suggesting a continuity in the reading of what is physical and what is not but also a much more complex relation between what is virtual and what is real. While Kant, in Deleuze's and Guattari's eyes proposes the contextual capacities of reflecting, thinking, imagining, and feeling in

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>12</sup> Deleuze, and Guattari, *Anti-Oedipus*, p. 38.

his debate about the natural (determined) vs. moral (free) characteristics discussed in *The Critique of Judgement*<sup>13</sup> first published in 1790 he does stumble, making a series of assumptions, especially in one of the chapters, *The Analytic of the Sublime*, where the imagination is pushed to its limits leaving reason to take over.

This sentiment of dividing sensuality is not something that Deleuze and Guattari reflect on as right to accept. Rick Dolphijn suggests that this attitude was an extension of Deleuze's reading of Andre Breton's understanding of Lucian Freud's paintings where it is stipulated that there is no Freudian duality or one asserted by Kant and that physicality as much as mentality are equally as much part of the real world and responsive to the physical context. Dolphijn quotes Ferdinand Aquile who writes:

Breton, rejecting dualism, cannot go outside the world to find the nonlogical being to which he aspires. He must discover it in this very world, which forbids him to preserve the solidity and structure of the knowable world.<sup>14</sup>

In this way the assumptions raised by Kant in the *Analytic of the Sublime* are not right to accept however they were set out to find a possibility for a harmonious accord of the faculties that are not determined by external factors but are rather entirely internal. Or to put it differently, they are not recognised as faculties that are acts of recognition of the context in a normative sense nonetheless are similarly involuntary and transcendental (at least according to Kant) as more pragmatic faculties existing only in the mind of the beholder.

## Architecture

Architectural drawings or conventions with which they are produced follow the same logic – what is voluntary and intentional follows within the same limitations of all senses and ability to cast judgment on what they can recognise. The aesthetics of the architectural drawing or the spatial composition thereof would fall in line with the precarious paradigms set out by Kant. At the same time as a merely representational exercise, the production of the architectural drawing must include an assumption of the field of affect or an intensity of possibilities that are yet to be including the morphogenesis of any system that the drawing will come into contact – in other words, the drawing is merely a representation of pos-

<sup>13</sup> I. Kant, *Critique of Judgment*, pp. 160-161 and pp. 222-226.

<sup>14</sup> In R. Dolphijn, R. Braidotti (ed.), *Deleuze and Guattari and Fascism*, p. 256.

sibilities. That is, the architect's work is expressed most concisely in a series of documents and drawings that are rarely intended to cease their development at the exercise architects complete. The drawings show not only how the architect envisioned life in the space they designed but also how to build it to foster events happening in and around the network of spaces proposed. This is still subject to change after the drawing is made and further still after the building is erected. The documents stand as a depiction of what will or might happen on site and in this sense, architectural drawings always stand as an initiation of a becoming of social relations. At times the result is a continual enactment of inhabitation in the built environment and at others a reflection on political, economic, or social matters (paper-architecture). Whatever the reason, the exercise always has an impact on convening of real relations in space if not via actual hard surfaces of a building it will inspire or disrupt the habitual way we may consider how we think of meeting one another. In this sense the work of the architect, the spatial problematics that they are dealing with works with invisible impulses that actors interacting with it are pushed and pulled by. They are metaphysical sentiments of imminent emotions, timely reflections, and continual judgments which, although resulting from and impacting on the physical context, have no visible or measurable place in the actual world and hence only take a virtual form and are often not represented on paper. As such the metaphysics of spatial relations is discarded as irrelevant in any commercial exchange that includes the architect's work. The viability of the functionality of the architectural design would then stand on precarious grounds representing a pre-envisioned affect or desire while resenting any hallucinations of superstitions and aiming to foster it but at the same time accepting that it cannot be pre-envisioned. This leads to a conceptual difficulty in communicating the complex networks at play in the proposed spatial relations without a proper indication of the intensities leading to the reading of interiority and exteriority – a feature of the architectural drawing that software designers use as a foundation stone to come up with computer-aided design technology which offers a possibility to extend the architectural drawing with events indicated by lines and its exteriority that is not included in the drawing that extends at infinitum. Such programs are used readily in the discipline and following the Capitalist economy, each architectural output is standardised so that the impression from its reading can be accurate, repetitive, and marketable. In this sense, it can be considered to be a finite output and can stand the judgment of valuation on the free market of commodities and ideas. Following the same track of reasoning, architectural offices aim at consolidating the repetitiveness of social practices so that a sense of unity in a relation on paper between a drawn room that envelopes one (social practice) and an adjacent one that

envelopes another in spatial terms can be argued. This argumentation is the source of the valuation and judgment of the functionality of the architectural design expressed in a drawing. In doing so the architectural drawing becomes redacted of the generosity that is necessary to attain a new way of seeing space and becomes a repetitive exercise of assuming social conventions that may guide design.<sup>15</sup>

Pointing to a complex relationality between the actual and the virtual when writing on Architecture in *The Fold*<sup>16</sup> Deleuze convened a narrative of a 'fold' which he describes as a function that creates a relation that can be understood as one between that which is immanent and that which can only be perceived via implicit sensations. A simplification of this concept in physical terms can apply to the frame of a door – linking events in one room to events in an adjacent one, a frame of a window – linking a specific place with a far view that can only be seen but not touched, or any object or sentiment that makes one think, feel or imagine a situation or an idea. The 'fold' can, in this case, link the real with the virtual or, to put it differently, can start engaging with the metaphysical aspect of perception including hallucinations and superstitions. This is clarified by a diagram Deleuze drew of the *Baroque house*<sup>17</sup> where the bottom is explicitly connected to the outside via a door, steps, and windows placed symmetrically on either side of the central axis, and is perfectly rational; while the first floor dissolves in a nebulous cloud and is cut from its context suggesting darkness in the interior. In aid to understanding the 'fold', Deleuze provides us with a detailed description of the *Burial of Count Orgaz* by El Greco<sup>18</sup> (but not the painting itself), that showcases events that happen in the world when his body is being carefully placed in soil and the same event depicted in heaven when the Count is greeted at his journey into the afterlife<sup>19</sup>. The painting shows the same space and event but two completely different situations at play. In this sense the function of the 'fold'

<sup>15</sup> This way of thinking of the architectural composition is problematic as it assumes specific roles and events happening in each room of the composition. In a similar way, Deleuze and Guattari convene the narrative of Judge Daniel Paul Schreber – a person who was suffering from schizophrenia – jumping between the perceived desire of being a man and a transvestite always stuck in this polarity but not a state in-between and fulfilling what he assumed to comply with normative social conventions or what Judge Schreber was reported describing as the influence of divine rays that govern the world. In doing so, Judge Schreber is restricted from the free morphogenesis between states – a true affect, a potential of possibilities that may be passive and perhaps more natural or comfortable for them which could stipulate a state between sexes.

<sup>16</sup> Deleuze, *The Fold*, p. 5.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> El Greco, *The Burial of the Count of Orgaz*

can link the physical with that which is metaphysical or that which is contextual and which is, in a way, mental or spiritual devaluing its transcendental aspect. The enactment of desire in this sense can reach beyond the boundaries between what is at hand or what engages in senses that are practically capable of recognition and can touch or become an intensity of an affect only for one of the component parts. In doing so the desiring machine would have to recompose itself led by that one fragment in its metaphysical or hallucinatory intensity.

### **An image of a Desiring Machine**

While it is possible to read Deleuze's desire or affect as changing or developing in the time between the publication of *Anti-Oedipus* and *The Fold*, even very early on Deleuze and Guattari hint at the significance of Hallucination in the context of the desiring machine, as they write:

But the opposition between attraction and repulsion persists. It would seem that a genuine reconciliation of the two can take place only on the level of a new machine, functioning as "the return of the repressed." There are a number of proofs that such a reconciliation does or can exist. With no further details being provided, we are told of Robert Gie, the very talented designer of paranoiac electrical machines: "Since he was unable to free himself of these currents that were tormenting him, he gives every appearance of having finally joined forces with them, taking passionate pride in portraying them in their total victory, in their triumph."<sup>20</sup>

This callout to Robert Gie is not developed further and rather turns in the text to a discussion about Judge Sreiber but a closer examination of Gie and his work shows an illustration of 'the currents' potentially indicating how close they may be to the flows of desire in Deleuze and Guattari's texts. Deleuze and Guattari did not spend time elaborating on the art itself however implicitly describe the flows that they depict and rather, in their usual fashion allowed us to venture to find the images<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Deleuze, and Guattari, *Anti-Oedipus* p.17

<sup>21</sup> When reading the texts that were authored by Gilles Deleuze and Felix Guattari the significance of images is highlighted in the way they describe them but do not present them to the reader in their books – This may be a way of reading their texts – to draw from them the elements that they found most profound and necessary to convene the narrative they intend but also to position the reader to seek the images out on their own. At the time of the publication of their books access to images was much less abundant than now and to a certain degree this lack of access disconnected the reader's ability to engage with their writing to the extent that we have access today. While in the past the reader would have been most likely familiar with a number of images and cases they describe in meticu-



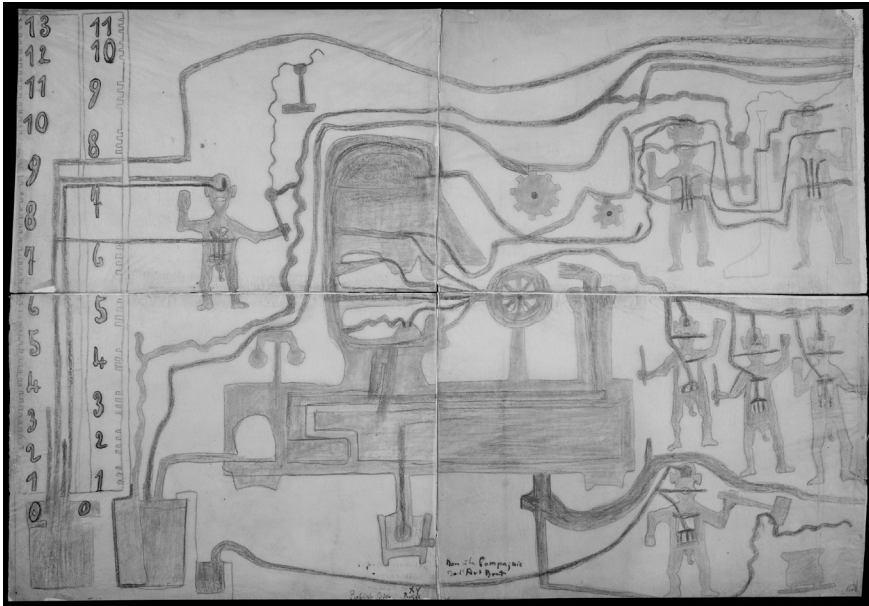


Image by Robert Gie. *Distribution d'effluves aces machine centrale et tableau métrique*, ca. 1916 mine de plomb et crayon de couleur sur papier calque 48x69cm; photo: Arnaud Conne, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne Collection de l'Art Brut, Lausanne, no inv. cab-A419

Gie's renderings are made on walls, cardboard cutouts, and any loose pieces of paper he had at hand and are arguably very spatial in what they represent<sup>22</sup>. They were made when he was awkwardly diagnosed with persecution mania with hallucinations at Rosegg Hospital showing what looks like flows between machinic representations of people and a focus on the abdomen and the face.

The renderings appear to bear similarities to Deleuzo-Guattarian desire. The actors in the renderings usually show several personas that are not represented with a predefined identity that would prepare for a social interaction nor are they even a whole assemblage of the body – they are disfigured in a way that they are shown to be composed of machinic and functioning elements and in an affectual way those elements/organs link with not only one another but their context as well. At times these

lous detail it might have placed them in a position to understand and appreciate Deleuze and Guattari's philosophy to a partial degree – introducing a level of fluidity in the way they not only present the world but allow the reader to understand their philosophy.

<sup>22</sup> A. Rogers, *Hallucinated bodies: art and its alphabets in psychosis*, p. 22.

links are metaphysical and float effortlessly and at others, they flow like liquid and fill receptacles. They are depictions of spatial conditions and relational functions linking not personas but rather their fragments – it is a rearranging of organs and placing them in a new constellation. More so than not they are interpretive and unclear – they do not lead to a concise presentation of reality like rigorously drawn architectural plans would but at the same time, undoubtedly, judging by their repetitiveness indicate the sensations that Gie was going through internally. In this way, the precision of depicting events here loses its coherence and more than what is necessary takes place or can be recognised in the rendering – an abundance of spatial possibilities and potentials is written into the representational exercise – these moments where the rendering ceases to be clear and becomes incomplete is what I would argue more embrative of Deleuzo-Guattarian desire – a passive force that needs not be too precisely preplanned and logical but can meander in a more real and comfortable way. In a sense, either Gie's imagination or the limitations of the medium he was using to represent his art caused a rupture between the internal workings of the situation he represented indicating an assumed interior. This may be read as a plateau of coherence he recognised in the chaotic assemblage of possibilities or a hallucinatory interiority where the inclusion of some of the partial elements automatically excluded other fragments that may be imminently at play. It could be the case that the illustration shows the perceptible rearrangement of the system showcased by an intensity of the event while the whole imagery of the real at the same time comes across as static.

## Concluding Remarks

Robert Gie's renderings offer a different way to understand relations and being embrative of a perpetual state of being included in a machine whose whole function is a becoming of the real. In its 2-dimensional and primitive depiction, Gie showcased a dynamic set of figures in movement that softly suggests durations of time and intensity of a situation. The illustrations resonate with the logic of Francis Bacon's triptychs which denoted a new quality of representing 3-dimensional space through angular reflections stimulating a new reading – that of uncoordinated sensations and that of a continual, non-linear, and at times erratic transmutability of the body that is a desiring machine. I would argue that it is these moments of lack of control of signifying meaning that are so emblematic or casually stand as the foundations of Gie's art which explore the generosity of potential for the new liberties to show us all the complexities of the affectuality where we constantly

negotiate our position in a way where we avoid being coopted into an overburdened system of signification. At the same time, this metaphysical state of becoming relations in space is equally as responsive and impactful on its context as architectural drawings which may represent imagined events and impact on what will be built on site, and eventually actual events which occur. While standing as a becoming of social relations they do not explicitly or to the same degree as images chosen by Deleuze and Guattari showcase becoming and the metaphysical yet passive qualities of their depiction of desire. This includes sensations that were represented in Robert Gie's spatial renderings that he likely experienced, but also more normative ones such as: remembering spaces, reflecting on interacting with a form of an object, imagining a space, or feeling unactualised desire to connect with people and things. These sentiments suggest that beyond the inclusive interiorities that we may perceive there can be other ways of interacting with a place and showcasing that we can perceive or even inhabit a space or inspire an interpretation of one without being necessarily present in it or engage from its exteriority. These sensations inform how we interact with the world. I would stipulate that formal architectural drawings lack this capacity.

A comparison between the two shows that Deleuze and Guattari's metaphysics embedded in a concept of interiority is multiplous and generous as it is problematic but at the same time has the necessary features to be represented in a visual format. Beyond the precision of the architectural drawing, it also offers an ability to add to the architectural composition with more and more context, representing the outside in the same way as it showcases the inside. In this sense, there is no conclusion to the architectural composition which in theory can stand as an extension of its exteriority. This is not the case or partially not in Robert Gie's renderings which represent a scene – an event that is mostly self-contained and where flows touch people that are present and rarely reach out to its exterior.

Robert Gie represented flows between machinic representations of people – the frequency of their intensities increased in the interiorities of receptacles or bodies of the personas suggesting what may be considered as a much too close or multiplous engagement between parts for perception. The use of Gie in Deleuze and Guattari's writing and the implicit indication of his art might be read as a sign showcasing the significance of their imagery to the core features of desire. Assuming a naivety of thinking that the enclosure of a room or any system may restrict relations between the space on one side of a wall or barrier and the other it might open our understanding of inclusion into an event and even concepts of what is 'interior'. Perhaps in the limitation of the interpretive method which we may want to apply to the representation of intensities or inte-

riority in the field of affect lies not only the problematic structuring of our image of unity but also the complex intricacy of the concepts of assemblage in a field of affect.

If, as Deleuze suggests in his volume on Hume, entitled *Empiricism and Subjectivity: An Essay on Hume's Theory of Human Nature* first published in 1953, interiority (understood as an intellectual capacity) is a matter of selection from the exterior<sup>23</sup> then perhaps it can create intensities or changes within the field of affect at the initial moment of the rearrangement of a system when it needs to recompose and adapt to a new constellation, pointing to the significance of becoming and suggesting that it is only a transient feature of metaphysical consequences in the actual world. This reading might stipulate a friction between the multiplous becomings that restricts them from flowing from and into one another; a possibility that might answer this issue could be the Deleuzo-Guattarian reading of microfascism where they propose it as the variability of the speed of affectual combinations. The differences in the speed of becoming here in the field might be problematic and restrict intensities from producing together and might prove to be helpful in a possible interpretation of interiority.

## References

- Cache, B.  
1995 *Earth Moves: The Furnishing of Territories*, MIT Press, London.
- Deleuze, G., Guattari, F.  
2017 *Anti-Oedipus*, Bloomsbury, London.
- Deleuze, G.  
2001 *Empiricism and Subjectivity: An Essay on Hume's Theory of Human Nature*, Columbia University Press, London.  
2004 *Difference and Repetition*, Mansell Publishing, London.  
2006 *The Fold: Leibniz and the Baroque*, Continuum, London.  
2006 *Dialogues II*, Continuum, London.  
2013 *Cinema 1: The Movement Image*, Bloomsbury Academic, London.  
2017 *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, Bloomsbury Academic, London.
- Dolphijn, R., Braidotti, R. (eds.)  
2022 *Deleuze and Guattari and Fascism (Deleuze Connections)*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Gie, R.  
1916 *Untitled | Lead pencil and blue coloured pencil on tracing paper 48 x 69 cm*, Museum Van de Geest.

<sup>23</sup> Deleuze G., *Empiricism and Subjectivity: An Essay on Hume's Theory of Human Nature*

El Greco.

1586 The Burial of the Count of Orgaz, Iglesia de Santo Tomé, Toledo.

Kant, I.

1987 *Critique of Judgment*, Hackett Publishing Company, Cambridge.

Rogers, A.

2016 *Hallucinated bodies: art and its alphabets in psychosis*, Routledge, London.

Spinoza, B.

2015 *Ethics, Demonstrated in Geometrical Order*, CreateSpace Independent Publishing Platform, London.

### Hallucinations of an Interior

The work of Deleuze and Guattari is often presented in terms of spatial ontology as it explores relationality between fragments that constitute the real. As such, it is readily accepted as a theoretical framework for architects and geographers who use this approach to develop their consecutive fields. Similarly to these disciplines, the work of the duo is permeated with imagery that help in representing concepts they are exploring in a soft and non-abrasive way. While recognising the capacity of imagery in representing spatial concepts they curiously avoid architectural drawings but venture into a different kind of illustrations always describing them or presenting their own way of producing adequate diagrams. In one instance, the imagery that they described in a crucial moment of focussing on a key concept for the pair showcases a metaphysical reading of the world – one that likely stands at the border between the virtual and the actual. These are the renderings of Robert Gie. A reading of the comparison between his renderings and the architectural drawing convention which is lacking in the texts of Deleuze and Guattari, can help reconcile the concepts in the texts which discuss desire and problematic ideas of interiority.

KEYWORDS: Deleuze, Guattari, Metaphysics, Gie, Architecture

### Hallucinations of an Interior

Il lavoro di Deleuze e Guattari è spesso presentato in termini di un'ontologia spaziale poiché esplora la relazionalità tra i frammenti che costituiscono il reale. Di conseguenza, è facilmente assunto come quadro teorico per architetti e geografi che utilizzano questo approccio per sviluppare i loro rispettivi campi. Analogamente a queste discipline, il lavoro

ro del duo è permeato di immagini che aiutano a rappresentare i concetti che stanno esplorando in un modo morbido e non abrasivo. Pur riconoscendo la capacità delle immagini di rappresentare dei concetti spaziali, evitano curiosamente i disegni architettonici, avventurandosi piuttosto in un diverso tipo di illustrazioni, sempre descrivendole o presentando la loro capacità di produrre dei diagrammi adeguati. In un'occasione, le immagini che hanno descritto in un momento cruciale offrono una lettura metafisica del mondo – una che probabilmente si trova al confine tra il virtuale e l'attuale. Questi sono i rendering di Robert Gie. Una lettura del confronto tra i suoi rendering e la convenzione del disegno architettonico, che manca nei testi di Deleuze e Guattari, può aiutare a riconciliare i concetti nei testi che discutono del desiderio e delle idee problematiche legate all'interiorità.

PAROLE CHIAVE: Deleuze, Guattari, Metafisica, Gie, Architettura.

**Immagini**





Andrea Colombo

## L'immagine, la copia e il simulacro: Deleuze e Platone

### 1. Pensare un piano

L'immagine, in Deleuze, evoca immediatamente la questione del fondamento o dell'inizio della filosofia. Non è un concetto (oggetto della filosofia) e non è nemmeno un pensato (oggetto della mente), ma, come si vedrà, è qualcosa che concerne entrambi questi elementi, che li *provoca*, senza però poter mai del tutto venire sussunto o risolto in loro. Pena la fine del pensiero e della filosofia.

Nell'ultimo testo scritto con Felix Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, la questione viene affrontata in maniera diretta, rivelando alcune variazioni significative rispetto ai lavori precedenti. Anche in queste pagine i due autori fanno infatti uso di una terminologia, "immagine del pensiero", che Deleuze in realtà mobilita sin dai suoi primissimi scritti: la troviamo già in *Nietzsche e la filosofia*, nel 1962, in *Marcel Proust e i segni*, 1964, in *Differenza e Ripetizione*, 1968, e in *Logica del Senso*, 1969. Questo testimonia di come il termine *immagine*, per Deleuze, abbia sempre significato qualcosa di fondamentale su cui ritornare costantemente e in cui vi è in gioco qualcosa di più ampio rispetto a un problema di natura estetica (è quasi sempre "un'immagine *del pensiero*", appunto), sebbene – come vedremo – questo non significhi che Deleuze abbia mantenuto nel corso degli anni lo stesso approccio rispetto alla questione che il termine incarna.

Per comprendere immediatamente il significato di questa parola, che in realtà si trova perlopiù in coppia con un complemento di specificazione, riprendiamo i primi due capitoli della prima sezione di *Che cos'è la filosofia?*, intitolati: *Che cos'è un concetto?* e *Il piano di immanenza*. È, infatti, in queste pagine dove Deleuze e Guattari chiariscono cosa significhi per loro *immagine*, e, contestualmente, che cosa significhi pensare e fare filosofia.

Innanzitutto il concetto viene definito come l'oggetto proprio della filosofia, ovvero come lo strumento che distingue questa pratica da ogni altra attività intellettuale, sia questa scienza, arte, cinema, etc. In secondo

luogo, Deleuze e Guattari chiariscono come i concetti non esistano in natura, non sono cioè qualcosa che il filosofo semplicemente scopre o trova intorno o dentro di sé, e che, anzi, la pretesa che una certa filosofia ha avuto per secoli di considerare i propri concetti come degli universali rappresenta una grave lacuna dell'indagine filosofica stessa, dal momento che equivale a una disattenzione rispetto alla metodologia con cui è possibile esercitare la filosofia in quanto pratica del pensiero. I concetti sono dunque *artefatti filosofici*: creazioni del filosofo. In terza battuta, i due pensatori sottolineano come non esista un concetto unico, ma ne esistano molti, e che il filosofo è sia i) chi crea un concetto ii) sia chi crea relazioni fra i concetti che costruisce o eredita. Un concetto è quindi uno strumento di natura *artificiale e relazionale*, un "tutto frammentario che non si adatta ad altri concetti perché i contorni non coincidono" (Deleuze, Guattari 1991, p. 5). Già questa descrizione dei concetti (che, per ragioni di semplicità, potremmo dire essere le "teorie filosofiche") come creazioni relazionali e non coincidenti tra di loro, offre un ottimo punto di ingresso nel pensiero di Deleuze, in particolar modo nella sua idea di realtà in divenire costituita da zone problematiche (ogni filosofo risponde a un problema che gli si presenta, e per cui crea i concetti), nonché nella sua concezione di pensiero come movimento perpetuo e mai stabile. Tuttavia, non è questa la tesi più radicale che viene presentata in *Che cos'è la filosofia?*.

Nel secondo capitolo della prima sezione del libro, Deleuze e Guattari introducono un altro elemento, ovvero *il piano di immanenza*, specificando immediatamente come: i) la filosofia, oltre ai concetti, ha anche bisogno di un piano; ii) i concetti e il piano non coincidono, non devono essere confusi; iii) il piano non è, quindi, né un concetto né la somma di tutti i concetti creati da un filosofo, ma qualcosa di ulteriore.

Che cos'è, dunque, un piano? È rispondendo a questa domanda che si raggiunge uno dei temi più importanti di tutto il pensiero di Deleuze, che non soltanto può venire utilizzato come lente interpretativa per rileggere tutta la sua opera, ma che ci porta anche alla questione da cui stiamo muovendo, ovvero *l'immagine*.

Deleuze e Guattari, per rispondere appunto a questa domanda, scelgono inizialmente un vocabolario piuttosto suggestivo e indiretto: se il concetto è un'onda, il piano sarebbe il mare; se i concetti sono delle tribù, il piano corrisponderebbe alla steppa in cui queste abitano, etc. Al netto delle metafore, però, a emergere sono soprattutto due caratteristiche: i) il piano è qualcosa che va *istituito*, e che, quindi, possiede a sua volta una natura in qualche modo artificiale, sebbene distinta da quella dei concetti; ii) il piano è lo sfondo che dona senso ai concetti stessi, senza il quale l'operazione della filosofia non avrebbe né direzione né coerenza. I due autori sembrano quindi voler sostenere come la filosofia, in quali-

tà di pratica di creazione, *collage* e variazione di concetti, abbia sempre un'origine non-concettuale (il piano) che non potrà mai risolversi in un concetto e che, conseguentemente, rappresenta una tensione asintotica insanabile e, proprio per questo, fornitrice di senso. Il primo punto, però, resta altamente problematico e, come vedremo, sarà proprio rispetto alla natura del piano (se sia artificiale o meno, creabile *ex novo* o meno) che è possibile rileggere il pensiero di Deleuze e seguirne alcune variazioni fondamentali.

Nel momento in cui Deleuze e Guattari scendono più in profondità nella loro descrizione di che cosa sia un piano, ecco che utilizzano, per descriverlo, una terminologia più precisa: “Il piano di immanenza non è un concetto, né pensato né pensabile, ma l'*immagine del pensiero*, l'immagine che esso si dà di che cosa significhi pensare” (Deleuze, Guattari 1991, p. 27). E, poche righe dopo, aggiungono: “ciò che il pensiero rivendica di diritto, ciò che seleziona, è il movimento infinito o il movimento dell'infinito, che costituisce l'*immagine del pensiero*”. Il termine immagine, dunque, sembra voler significare due cose: i) il piano, ovvero quell'elemento pre-filosofico che è al cuore della filosofia e che permette la costruzione dei suoi concetti, senza però poter venire assimilato a questi; ii) un movimento infinito, ovvero non delimitato e non pre-ordinato, che corrisponde al vero diritto del pensiero. Sommando questi due elementi si potrebbe quindi già supporre che Deleuze voglia sostenere come i concetti provengano e siano resi possibili da un movimento infinito, il quale corrisponde alla natura più propria e originale del pensiero. La filosofia, quindi, partirebbe da questa realtà cangiante e pre-filosofica che rende tuttavia possibile la sua attività, ovvero la costruzione concettuale. Esiste, di conseguenza, un legame tra infinito e concetti, e tra diritto del pensiero e filosofia. Questa, in effetti, sembra essere proprio la tesi di Deleuze e Guattari, che dopo questa prima descrizione di che cosa sia un piano e di cosa lo distingua dai concetti, propongono una storia della filosofia proprio a partire da questa idea dell'esistenza di un piano radicalmente pre-filosofico.

Qualcosa di fondamentale, secondo Deleuze e Guattari, ha infatti avuto luogo in Grecia intorno al VIII secolo a.C.: “un numero di elementi si è riunito e cristallizzato intorno a qualcosa che si è dimostrato essere un evento veramente significativo” (de Beistegui 2007, p. 24). Nel contesto della *polis* greca è emerso qualcosa di straordinario rispetto al panorama geopolitico e culturale circostante: a differenza delle società gerarchiche del Medio-Oriente, la città-stato greca inventa un modello composto da individui uguali tra di loro (*homoioi*). Come Miguel de Beistegui ha riassunto, “ebbe luogo” in Grecia, secondo Deleuze e Guattari, “qualcosa che assomiglia a un fenomeno di appiattimento, sociale e politico: tutti gli uomini (sebbene in modo molto selezionato) apparivano allo stesso

livello” (de Beistegui 2007, *ivi*). Poi, citando apertamente Jean-Pierre Vernant, Deleuze e Guattari aggiungono che in Grecia, oltre al livello politico, si sono concatenate altre rivoluzioni fondamentali (Deleuze, Guattari 1991, p. 33): i) un pensiero svincolato dalla religione; ii) l’idea di un ordine cosmico basato su un’unica legge immanente a tutte le cose, su “qualcosa che assomiglia a una regola distributiva (*nomos*) che imponeva un ordine egalarario su tutti gli elementi che costituivano la natura” (de Beistegui 2007, p. 24).

In Grecia è stato dunque possibile concepire un’amicizia intesa come rapporto tra eguali (armonia tra gli elementi del cosmo, tra gli dèi o tra gli individui) e, coerentemente con questa visione, è stato possibile anche concepire un puro piano di immanenza. In questo contesto, la filosofia abbandona i piani di trascendenza della tradizione arcaica e il filosofo si distacca così dalla figura del saggio, dello sciamano o del poeta. L’immanenza diviene il tratto distintivo della filosofia, che si differenzia dalla mitologia, dalla religione e dalla cosmologia, sebbene tenda a essere spesso contaminata dalla trascendenza, trasformandosi in una ontoteologia. Secondo Deleuze e Guattari, infatti, la filosofia nasce come pensiero dell’immanenza, restaurazione di un’infinita velocità del pensiero che, come tale, è perpetuamente in trasformazione e non può venire irrigidita in categorie stabili, e che pure si scontra contro un’altra perpetua tendenza del pensiero a rallentare e a fermarsi. La filosofia, quindi, deve sempre lottare contro l’affermazione contraria all’immanenza, ovvero la trascendenza, ed è tanto più fedele a se stessa quanto più è radicale nel suo riarticolare e riaprire il piano di immanenza e la velocità infinita, ovvero l’immagine del pensiero. Come ha scritto Éric Alliez, “la storia filosofia è l’ipertesto dove l’affermazione dell’immanenza e l’illusione della trascendenza si confrontano incessantemente” (Alliez 1993, p. 12)<sup>24</sup>. Tuttavia, sorgono già a questo punto alcuni problemi: se l’immagine del pensiero è la natura più intima del pensiero stesso, la tendenza alla trascendenza, invece, da dove deriva? Può esserci un comportamento *non naturale* del pensiero?

La pregnanza di queste domande aumenta quando Deleuze e Guattari aggiungono come, nonostante la filosofia sia indubbiamente nata in Grecia, non abbia nulla di greco.

Perché la filosofia nasce in Grecia e in quel determinato momento? [...] La geografia non si limita a fornire una materia e dei luoghi variabili alla forma storica; non è soltanto fisica umana, ma anche mentale, come il paesaggio. Essa strappa la storia al culto della necessità per far valere l’irriducibilità della contingenza. La strappa al culto delle origini per affermare la potenza di un

<sup>24</sup> Traduzione mia.

«ambiente» (ciò che la filosofia trova presso i Greci, diceva Nietzsche, non è un'origine, ma un clima, un ambiente, un'atmosfera: il filosofo cessa di essere una cometa...) [...] La storia della filosofia in Grecia non deve nascondere il fatto che i Greci, ogni volta, devono prima di tutto diventare filosofi, così come i filosofi devono diventare Greci. Il «divenire» non appartiene alla storia; a tutt'oggi la storia designa soltanto l'insieme delle condizioni, per quanto recenti, a cui ci si deve sottrarre per divenire, ossia per creare qualcosa di nuovo (Deleuze, Guattari 1991, p. 88).

Oltre a sottolineare, qualche capitolo prima, come la filosofia non fosse nata nelle *polis*, ma sui bordi e ai margini della cultura greca, ovvero nelle colonie, e perlopiù da stranieri e barbari, Deleuze e Guattari smaterializzano ulteriormente l'identificazione tra grecità e filosofia descrivendo quest'ultima non come una forma di cultura, quanto, appunto, come la scoperta della proprietà del pensiero di orizzontalizzare ogni ente; ovvero di aprire un piano di immanenza. Il punto è molto delicato, perché, da un lato, così facendo Deleuze mobilita un concetto già ampiamente utilizzato sin dagli anni sessanta, ovvero quello di *evento*, dando alla Grecia lo statuto di un'occasione contingente, assoluta e singolare: un ambiente che emerge nella storia, ma che non è appiattibile o ridicibile alle condizioni materiali rappresentate da quest'ultima. Dall'altro, allo stesso tempo, Deleuze e Guattari hanno però già sottolineato come l'immanenza non sia semplicemente un'idea o un concetto, ma l'*immagine del pensiero*: ovvero la natura più propria e pura del pensiero stesso. Un piano pre-filosofico.

Si comincia così a profilare una questione radicale: se ogni evento è unico e irripetibile, come può esserlo anche la scoperta del diritto stesso del pensiero? Posto che l'immanenza, come chiariscono i due autori, è velocità e movimento infiniti, ovvero continua variazione, può essere stata scopertamente unicamente *a partire da un dato momento*? Come avrebbe pensato il pensiero prima di scoprire la propria immagine con la filosofia?

Questo punto è affrontato da Deleuze e Guattari nel secondo capitolo di *Che cos'è la filosofia?*, in un modo che – a nostro parere – lascia tuttavia ancora aperta la questione e che ci porta sempre di più a constatare una difficoltà interna all'impianto discorsivo e filosofico di Deleuze. I due pensatori, infatti, dopo aver distinto piano e concetti, e avere descritto la nascita della filosofia come la scoperta della capacità di aprire il piano di immanenza, ovvero di infinitizzare il presente (finito per definizione) restituendo parte della velocità perduta al piano dell'attuale, tornano a ribadire come la sfida dell'immanenza si debba sempre scontrare con un desiderio istintivo di trascendenza. «Le illusioni circondano il piano. Non sono controsensi astratti, né solamente pressioni dell'esterno, ma miraggi del pensiero». Ma come si spiegano? Deleuze e Guattari ne

danno una descrizione quasi fisica: “È anche necessario, almeno in parte, che le illusioni si innalzino dal piano stesso, come i vapori di uno stagno, come le esalazioni presocratiche che si sprigionano dalla trasformazione degli elementi sempre operanti sul piano” (Deleuze, Guattari 1991, p. 39). In altre parole, il pensiero è sia immanenza che illusione di trascendenza: è immagine di un movimento infinito, da cui sorge però (nello scontro con la materia?) una nuvola di spettri in cui è sempre tentato di smarrirsi e di dimenticarsi.

Quest’immagine del pensiero e dei suoi rischi interni non sembra lasciare spazio a un vero e proprio divenire, ma rischia di trasformarsi in un’immagine statica: ci sarà *sempre* un’immanenza che non verrà raggiunta e un’illusione proiettata su questa *dal pensiero stesso*, come un’ombra. Non è quindi possibile un’immanenza assoluta e radicale, nonostante questa sia non soltanto il piano da cui parte la filosofia, ma anche la natura più profonda del pensiero? Ci sarà sempre anche il rischio di trascenderla e di perderla? Questa domanda colpisce al cuore il pensiero di Deleuze, che, com’è oramai noto, è colui che più di ogni altro, nel Novecento, ha preso sul serio il progetto di riformulare le categorie di differenza e di relazione (cfr. Godani 2009). In *Che cos’è la filosofia?* la risposta che viene data è ambigua e si articola in due punti: da un lato nel chiarire la relazione che la filosofia ha con il suo passato, in particolar modo greco, essendo la filosofia – cioè l’apertura dell’immanenza, ovvero la “scoperta” della natura del pensiero – nata in un certo momento e in un certo luogo e con certi pensatori, *non prima*; dall’altro, nell’approfondire qual è il rapporto tra l’immanenza stessa e la filosofia. Propongo due passaggi di *Che cos’è la filosofia?* in cui questi due punti vengono affrontati:

La filosofia moderna si riterritorializza sulla Grecia come forma del proprio passato. I filosofi tedeschi in particolare hanno avuto con la Grecia un rapporto personale, considerandosi appunto l’inverso dei Greci, il loro contrario, l’inverso simmetrico: i Greci mantenevano il piano di immanenza che costruivano nell’entusiasmo e nell’ebbrezza, ma dovevano impegnarsi a trovare i concetti con cui riempirlo per non ricadere nelle figure dell’Oriente; mentre noi abbiamo dei concetti, crediamo di averli dopo tanti secoli di pensiero occidentale, ma non sappiamo dove metterli, poiché ci manca un vero piano, captati come siamo dalla trascendenza cristiana. [...] *Noi, oggi, abbiamo i concetti, mentre i Greci non li avevano ancora; ma avevano il piano, che non noi abbiamo più. Per questo i Greci di Platone «contemplano» il concetto come qualcosa che è ancora molto lontano e al di sopra*, mentre noi abbiamo il concetto, ce l’abbiamo nello spirito in maniera innata (Deleuze, Guattari 1991, pp. 94-95).

Forse è il gesto supremo della filosofia: non tanto pensare IL piano di immanenza, quanto mostrare che esso è là, non pensato in ogni piano, pen-

sarlo come il fuori e il dentro del pensiero, il fuori non esterno o il dentro non interno. *Ciò che non può essere pensato, e che tuttavia deve essere pensato, fu pensato una volta* (Deleuze, Guattari 1991, p. 48).

Ne emerge quindi un'immagine articolata e complessa: da un lato, il piano di immanenza era più immediatamente intuibile nel pensiero greco, dall'altro, tuttavia, noi oggi avremmo gli strumenti (i concetti) migliori per spalancarlo e costruirlo costantemente. Il piano di immanenza stesso, poi, Deleuze e Guattari sembrano volerlo concepire come un limite irraggiungibile: una continua sfida dentro cui il pensiero si muove, al punto che è possibile distinguere tra IL piano di immanenza e i diversi piani che i filosofi instaurano prima di costruire i loro concetti. In *Che cos'è la filosofia?* alla filosofia viene in definitiva conferito lo statuto di una pratica in continuo cominciamento, che non solo deve costruire i propri concetti ma anche il proprio inizio, ovvero il piano; e, allo stesso tempo, ai Greci viene riconosciuto un legame più immediato con un ambiente di immanenza assoluta. Come ora cercheremo di mostrare e come, in parte, è già stato notato, questa posizione di Deleuze sembrerebbe contraddire o quantomeno modificare le tesi sostenute proprio a riguardo negli anni sessanta, in particolar modo in *Differenza e Ripetizione* e *Logica del Senso*. La figura che ci permette di cogliere questo cambiamento nei confronti dell'inizio della filosofia è proprio Platone: colui "contro cui" Deleuze si scaglia nel tentativo di fondare un *pensiero senza immagini*; cosa che, in *Che cos'è la filosofia?*, non sembra più essere possibile.

## 2. Una fondazione senza fondamento

In un testo del 1967, poi inserito come appendice a *Logica del Senso* nel 1969, Deleuze si confronta direttamente con Platone. In queste pagine densissime, inizialmente pubblicate come articolo autonomo sulla *Revue de Métaphysique et de Morale* con il titolo di "Rovesciare il platonismo", Deleuze chiarisce sin da subito che, con Nietzsche, il rovesciamento del platonismo diventa "il compito della filosofia dell'avvenire" (Deleuze 1969, p. 223). Si deve infatti risalire a Platone per trovare quella distinzione tra idea-archetipo, da un lato, e copia o simulacro, dall'altra, che poi è entrata in vari modi nella filosofia e che ha sempre fatto del pensiero, del *logos* o del concetto, un giustificativo dell'esperienza, come se questa di per sé non fosse in grado di sussistere. Una distinzione che, in realtà, non è unica, ma duplice: prima tra idea e copia; successivamente tra copia e simulacro (o *phantasma*).

Rivolgersi a Platone come al pensatore della semplice distinzione tra il mondo dell'essenza e quello dell'apparenza, tuttavia, è secondo Deleuze

un errore di superficialità, in quanto la distinzione tra essere e apparenza è di secondo ordine e assume il proprio senso *unicamente* se installata nella triangolazione idee-copie-simulacri, in cui le copie e i simulacri iniziano una vera e propria guerra fra loro spinti da un *criterio selettivo interno* basato sulla rispettiva somiglianza alle idee. Se i Greci sono coloro che hanno pensato l'immanenza e gli amici, i Greci sono anche coloro che – conseguentemente – hanno concepito più di ogni altra cultura la nozione di rivale: Platone arriva a distinguere tra copia e simulacro sulla base di una selezione tra pretendenti posti tutti *sullo stesso piano*. Le copie, però, sono quei pretendenti che godono di un rapporto interno, di tipo noologico e etico, con le idee, mentre i simulacri “sono destituiti di valore in quanto non sopportano la prova della copia né l'esigenza del modello” (Deleuze 1968, 341). Ma ciò che differenzia nella pratica le copie dai simulacri è la tendenza *interna* che si esprime nella scelta di proseguire nel rapporto con l'archetipo aderendo sempre più a questo (come vedremo), o di ribellarsi e mantenere la propria singolarità svincolata. Ovviamente le copie (che Deleuze definisce “apollinee”, restando nel solco nietzschiano) si contraddistinguono per il primo tipo di aderenza al modello, mentre i *phantasmata* dionisiaci per la decisione di opporre un rifiuto alla richiesta di sottomissione dettata dalle idee. Ciò che importa, però, a Deleuze è riconoscere in Platone l'origine della possibilità per il pensiero di sussumere il differente, ovvero il simulacro, all'identico, ma, soprattutto, di sottolineare la natura *morale* di tale possibilità: e proprio in *Differenza e Ripetizione*, di pochi anni successivo all'articolo del 1967, troviamo una lettura genealogica e dettagliata di questo atto fondativo compiuto da Platone, che porta con sé la possibilità di un'altra filosofia, questa volta non dell'identico o del simile, ma dell'avvenire e della differenza. Rovesciare il platonismo significa, dunque, rovesciare l'inizio della filosofia stessa.

In seguito, il mondo della rappresentazione potrà più o meno dimenticare la sua origine morale, i suoi presupposti etici, anche se questi continueranno ad agire nella distinzione dell'originario e del derivato, dell'originale e del successivo, del fondamento e del fondato, che anima le gerarchie di una teologia rappresentativa prolungando la complementarietà del modello e della copia (Deleuze 1968, p. 341).

Anche il principio di rappresentazione, base di buona parte della tradizione moderna e idealistica, viene ricondotto da Deleuze nel solco della fondazione platonica come mondo delle copie e lotta ai simulacri, nonché viene abbinato a una specifica struttura morale che “culmina nella posizione di un soggetto pensante identico, come principio d'identità per il concetto in generale” (Deleuze 1968, p. 341). Questo



allineamento specifico tra teoresi e pratica, tra rappresentazione e soggettività, dà vita a quattro illusioni fondamentali: i) dare per eliminata la differenza; ii) subordinare la differenza alla somiglianza; iii) confondere il negativo con il differente; iv) subordinare la differenza all'analogia del giudizio. Come si può notare, nel rovesciamento del platonismo, e sotto il nome tutelare di Platone, Deleuze inserisce quasi tutta la storia della filosofia, raccogliendo in un unico gesto Cartesio, Kant, Hegel e Husserl. A differenza di *Che cos'è la filosofia?* non ci sono piani differenti, e non ci sono diverse strutture pre-filosofiche che spingono il pensiero: la storia della filosofia sembra contrassegnata dallo stesso rifiuto rispetto alla nozione di differenza, che negli anni Sessanta prende la forma in Deleuze del *simulacro*. Da un lato sembrerebbe dunque esserci l'immanenza e dall'altro il rifiuto di quest'ultima all'interno della filosofia, in una lotta che porta a distinguere tra una filosofia della differenza e una filosofia dell'identico. Tra una filosofia dei simulacri, che ora vedremo, e una delle copie. Negli anni sessanta, le sfumature che vengono presentate in *Che cos'è la filosofia?*, (ovvero che ogni tendenza all'immanenza si accompagna con l'effusione di spettri, che ogni filosofo spalanca un piano, e che l'immanenza è l'immagine del pensiero) non sembrano ancora venire prese in considerazione.

L'analisi di Deleuze entra poi più nel dettaglio nella descrizione dello scontro tra le copie e i simulacri, descrivendo una tripla rete di fondazioni che cercheremo di esporre perché corrispondono al controcanto deleuziano al *Timeo* di Platone (Andreani 2007, p. 58; Lapoujade 2014, p. 53). Il primo meccanismo fondativo – e Deleuze è chiarissimo nel definire ogni fondazione come un atto di determinazione – riguarda il fondamento stesso: la prima fondazione è attuata dal fondamento in quanto tale. Ma se il fondamento in questione è il primo, è autosufficiente, è bastevole a se stesso, la sua opera fondatrice avrà effetto soprattutto su ciò che verrà dopo di lui. In questo modo si distinguono il *fondamento autonomo* (**F**) e il *fondato di secondo ordine* (**f**), che è allacciato ad **F** proprio in virtù del fatto che ciò che **F** fonda è – in realtà – la pretesa di **f** di ottenere qualcosa (**Q**) che solo lui possiede. **Q** non è altro che una qualità di **F** che **f** desidera ottenere; e più **f** risulterà ben fondato, più possiederà **Q**. Ma **Q** – ad un'analisi più accorta – si scopre non essere altro che la *differenza*: ciò che separa **F** da **f** e ciò che spinge, allo stesso tempo, **f** verso **F**. La brama di ottenere **Q**, che è differenza, non agisce però esteriormente ad **f**, bensì ne modifica l'interiorità: «l'operazione di fondare rende il pretendente simile al fondamento, gli conferisce dal didentro la somiglianza, e in tal modo, sotto questa condizione, gli dà la qualità da partecipare, l'oggetto a cui pretendere» (Deleuze 1968, p. 350). Chi più assomiglia a **F**, tra gli **f** fondati in second'ordine, più possiede **Q**.

Ha così inizio una lotta genetica, di selezione pura, nell'insieme di **f** che spartisce gli *f ben fondati*, i possessori in diverso grado – ma in un grado positivo – di **Q** (li chiameremo **fq** o *copie*); e gli *f mal fondati*, mal posti, che non bramano **Q** e non si spingono fino ad **F**; in altre parole: i *simulacri* ( $\Psi$ ). La lotta tra **fq** e  $\Psi$  permette di arrivare al secondo grado di fondazione: **F** non ha più bisogno di fondare tramite la propria identità, dal momento che questa è oramai divenuta direzione interiore e primaria degli **fq**, e nemmeno tramite la somiglianza, dato che la lotta tra **fq** e  $\Psi$  ha fatto sì non solo che le copie prevalessero, ma che queste fossero simili il più possibile le une alle altre, avendo la stessa matrice in comune (**Q**). Pertanto, la seconda fondazione riguarda la pretesa di **fq** – dei fondamenti ben fatti, degli **f** aventi in sé il più possibile la **Q** del principio primo – di estendersi all'infinito.

L'identico esprime ora una pretesa che deve a sua volta essere fondata, dato che l'oggetto della pretesa non è più la differenza come qualità, ma ciò che di troppo grande e di troppo piccolo è nella differenza, l'eccesso e il difetto, cioè l'infinito. Ciò che deve essere fondato è la pretesa della rappresentazione di conquistare l'infinito, per non dovere la figlia che a se stesso e impadronirsi del cuore della differenza. Non più l'immagine si sforza di conquistare la differenza così come sembrava originariamente compresa nell'identico, ma viceversa l'identità si sforza di conquistare ciò che non comprendeva della differenza (Deleuze 1968, p. 350).

**F** utilizza dunque gli **fq** – selezionati per somiglianza fra tutti gli **f** possibili sul piano iniziale di immanenza – per colmare lo iato di differenza (**Q**) tra sé e gli **fq** stessi: la differenza viene dunque sussunta e assorbita dagli **fq** che cercano di colmare gli spazi dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo dando origine al principio di ragion sufficiente; il quale non è l'identico, ma il modo con cui **F** colma **Q** estendendo all'infinito ciò che più gli somiglia: gli **fq**, le copie. Ciò è possibile proprio grazie alla natura selezionata degli **fq** stessi, i quali – simili il più possibile ad **F** – si pongono come centri identici, monotematici, conservatori. Il vuoto viene dimenticato e riempito: **Q** viene limitata e fatta scomparire proprio da ciò che lei stessa ha prodotto (gli **fq** sono infatti definiti dal proprio pretendere e assorbire **Q** – la differenza – di **F**).

Le due fondazioni danno origine ad una terza, l'ultima e definitiva, che va oltre il movimento che sino ad ora è passato da **F** fino alla lotta tra gli **fq** e gli  $\Psi$ ; che ha visto la vittoria degli **fq** simili ad **F** e, dunque, del regno della rappresentazione in cui la **Q** originaria è stata occultata e assorbita; e, infine, che ha seguito l'espansione degli **fq** verso gli infiniti – maggiore e minore – del mondo così creato.

I due significati del fondamento confluiscono tuttavia in un terzo. Fondare, in effetti, equivale sempre a piegare, curvare e ricurvare – a organiz-

zare l'ordine delle stagioni, degli anni e dei giorni. L'oggetto della pretesa (la qualità, la differenza) si trova posto in un cerchio, e archi di cerchio si distinguono nella misura in cui il fondamento stabilisce nel divenire qualitativo stasi, istanti e arresti compresi tra i due termini del più e del meno. I pretendenti sono distribuiti intorno al cerchio mobile, ricevendo ciascuno la parte corrispondente al merito della propria vita, una vita assimilata qui a uno stretto presente che fa valere la sua pretesa su una porzione di cerchio, che la "contrae" traendone una perdita o un guadagno nell'ordine del più o del meno secondo la propria progressione o regressione nella gerarchia delle immagini (un altro presente, un'altra vita contrae un'altra porzione) (Deleuze 1968, p. 351).

**Q** – la Differenza – viene posta in un cerchio, la cui circonferenza è ritagliata in "archi di cerchio" distinti in base a come il fondamento "stabilisce nel divenire qualitativo stasi, istanti e arresti compresi tra i due termini del più e del meno". Ci troviamo di fronte a una delle prime analisi trascendentali della singolarità in Gilles Deleuze. Gli "archi di cerchio" corrispondono alle singolarità – alle conformazioni individuali (non per forza descrivibili come soggetti o come coscienze: non sono degli io o dei nomi propri, quanto delle strutture di addensamento di forza, di limiti di intensità) descritte proprio da ciò che il fondamento **F** ha deciso all'origine. Ma cos'avrebbe stabilito **F**? Semplicemente, l'assegnazione di **Q**, cioè della differenza. **F** ha posto **Q** di fronte a degli **f**, i quali hanno poi scelto se bramare interiormente **Q** e – quindi – di tramutarsi in **fq** (le copie), oppure se opporsi al richiamo della somiglianza e continuare a prodursi nel dissimile e nel singolare ( $\Psi$ : i simulacri).

Eppure, abbiamo notato all'inizio dell'analisi sui tre ordini di fondazione come alla base del sistema platonico, e della distinzione tra **fq** e  $\Psi$ , ci fosse una scelta. Quindi **F** non ha posto **Q** già negli **f**, ma come possibilità di scelta, ovvero come principio di selezione: ovvero come differenziazione di differenza. Ciò che determina una singolarità ( $\Psi$ ), dunque, è la risposta che si dà, autonomamente, alla possibilità di differenza; ma essendo la differenza dispensatrice di intensità e di qualità, ovvero di potenzialità e non di oggettività estrinseche, la scelta degli **f** determina la loro propria natura. Non quindi una scelta esteriore, ma sempre interiore – fondativa e strutturale – avviene nei riguardi di **Q**. Sia le copie che i simulacri hanno interiorizzato **Q**, ma in due modi distinti: le copie appiattendola all'identico (assomigliando a **F**), i simulacri accettando **Q** in quanto **Q**, ovvero la differenza nel suo differenziarsi puro.

Platone, dunque, non incarna semplicemente un'esclusione della differenza, ma una decisione presa rispetto al rapporto che il pensiero deve intrattenere con questa. Rovesciare il platonismo significherebbe riabilitare una scelta possibile, e, in *Differenza e Ripetizione*, questo equivale al tentativo di fondare un *pensiero senza immagini* (Deleuze 1968, p. 217): un

pensiero senza modelli, direttamente creatore, e in opposizione a un pensiero dell'identico e delle copie. Non si tratta soltanto di uscire dal pensiero di Platone, quindi, ma di diffidare di ogni forma di fondamento (Gambaro 2019, p. 301), dal momento che fondare porterebbe con sé sempre uno iato tra **F** (il fondamento stesso) e **f** (le cose fondate), in cui il pensiero può cedere all'istinto di chiudere questo spazio, ovvero di assorbire la differenza (**Q**) e occultare il piano da cui il fondamento stesso inizialmente proviene e su cui agisce. Come scrive chiaramente Deleuze, “fondare, è sempre fondare la rappresentazione” (Deleuze 1997, p. 351), ovvero il camuffamento dell'immanenza. Platone, quindi, e il platonismo da lui derivato, rappresentano l'intrinseca tendenza della filosofia a fondare principi e a costruire sistemi: cosa che, nel Deleuze degli anni sessanta, risulta essere il sintomo per eccellenza di una *scelta* di assecondare l'istinto alla trascendenza, cioè l'immobilismo, di una parte del pensiero (le *anime belle*).

### 3. L'immagine di un'immanenza assoluta

Questa posizione espressa in modo chiaro e rigoroso in *Differenza e Ripetizione* e *Logica del Senso* non sembra, però, venire più sostenuta in termini così radicali anche in *Che cos'è la filosofia?*. Come abbiamo già avuto modo di vedere, la nozione di immagine, invece che essere unicamente l'immagine di un modello o il rischio di ricadere in un archetipo, è il piano pre-filosofico senza cui la filosofia non potrebbe nemmeno iniziare. C'è stato quindi un cambiamento, nei trent'anni che intercorrono dalla pubblicazione di *Differenza e Ripetizione* e quella di *Che cos'è la filosofia?*, che ha portato Deleuze a rivalutare il tema del fondamento e dell'inizio della filosofia. Il punto è già stato osservato, sebbene con risultati e opinioni differenti. Per Daniel W. Smith, ad esempio, il rovesciamento del platonismo di Deleuze “recupera quasi ogni aspetto del progetto platonico, concependolo ora però dal punto di vista del simulacro” (Smith 2012, p. 16). Lapoujade, invece, sottolinea come non vi sia “né rovescio né sconvolgimento, ma *rivolgimento*, come quando si passa sul lato inverso di una piega. Senza dubbio l'ambizione iniziale, ereditata da Nietzsche, è quella di voler rovesciare il platonismo. Ma rovesciare significa in realtà creare un doppio che lo rivolge, piuttosto che un'opposizione che lo rovescia” (Lapoujade 2020, p. 304). Miguel de Beistegui, però, sembra offrire la spiegazione più convincente:

In *Che cos'è la filosofia?*, Deleuze e Guattari la designano [l'immagine] indifferentemente sia come piano (*plan*), sia come immagine. Da questo punto di vista, *Che cos'è la filosofia?* sembra marcare un cambiamento rispetto a un aspetto fondamentale di *Differenza e Ripetizione*, nella misura in cui Deleuze e Guattari sostengono ora che la filosofia – inclusa la loro – non riesce mai a

scrollarsi di dosso o determinare completamente la sua immagine: un pensiero puramente privo di immagini non è altro che un'illusione, o forse un'idea regolatrice del pensiero (de Beistegui 2007, p. 22).

La conclusione del brano tratto dal libro di de Beistegui ci sembra fondamentale: Deleuze, dagli anni sessanta fino a *Che cos'è la filosofia?*, affronta un rigoroso approfondimento del concetto di immanenza, allargandolo non soltanto a un certo modo di pensare in contrapposizione a un altro (copie *vs* simulacri; filosofia dell'identico *vs* filosofia della differenza), ma a *tutto* il pensiero e a *tutta* la realtà. Il puro rovesciamento del platonismo rischia di riproporre un'immagine limitata o dicotomica delle possibilità della filosofia: restituire invece a ogni filosofo, Platone incluso, la responsabilità dell'istituzione di un piano e di una creazione di concetti, fa sì che la filosofia non possa essere fondata una volta e per tutte, ma debba sempre venire iniziata. In questo mondo la logica del fondamento o del non-fondamento (che rischia, a sua volta, di fungere da nuovo fondamento negativo) viene superata: ogni filosofo taglia il piano di immanenza con un suo piano, dando espressione ma non esaurimento alla velocità infinita del pensiero. Deleuze mantiene dunque il nome di immagine per indicare la natura del pensiero, l'apertura dell'immanenza, nonostante la connotazione negativa che questa parola ha avuto in *Differenza e Ripetizione* e *Logica del Senso*, perché è creando, istituendo, che il movimento infinito del pensiero viene espresso e la tendenza alla trascendenza combattuta.

Un pensiero senza immagine significherebbe, dunque, un pensiero che non ha un fuori da cui provenire e da cui iniziare, ovvero un pensiero fatto da un filosofo senza un'esperienza. La continua costruzione di immagini, invece, non soltanto è espressione di una continua variazione del pensiero, e quindi l'eliminazione definitiva dell'idea di *verità*, ma è anche garanzia per evitare un fondamento che pre-determini ogni possibile concetto una volta e per tutte. La filosofia comincia ogni volta, esattamente perché il pensiero, il piano pre-filosofico, è ad ogni istante un evento: *un'immagine costruibile*.

## Bibliografia

Alliez, É.

1993 *La signature du monde*, Les Éditions du Cerf, Paris.

Andreani, M.

2004 *Chōra: il terzo genere nella cosmologia del Timeo Platonico*, in "Annali di studi religiosi", 5, pp. 245-257.

2007 *Il terzo incluso. Filosofia della differenza e rovesciamento del platonismo*, Editori Riuniti, Roma.

Bordini, P.

2008 *Deleuze, Platone e la storia della filosofia antica*, in “Rivista di Storia della Filosofia”, 63, 3, pp. 391- 414.

Colombo, A.

2022 *Reconstructing a conceptual history of the virtual: from Bergson to Deleuze and Lévy*, in “La Filosofia Futura”, 19, pp. 55-68.

De Beistegui, M.

2007 *L'immagine di quel pensiero. Deleuze filosofo dell'immanenza*, Mimesis, Milano.

Deleuze, G.

1962 *Nietzsche et la philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris; trad. it. *Nietzsche e la filosofia*, Einaudi, Torino, 2002;

1964 *Marcel Proust et le signes*, Presses Universitaires de France, Paris; trad. it. *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino, 1967;

1968 *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris; trad. it. *Differenza e Ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano, 1997;

1969 *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris; trad.it. *Logica del Senso*, Feltrinelli, Milano;

Deleuze, G., Guattari, F.

1991 *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions de Minuit, Paris; trad. it. *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino, 1996;

Descombes, V.

1971 *Le platonisme*, Presses Universitaires de France, Paris;

Gambaro, G.

2019 *Il simulacro del pensiero. La filosofia di Gilles Deleuze e il rovesciamento del platonismo*, in “Scenari”, 10, pp. 283-302.

Godani, P.,

2009 *Deleuze*, Carocci, Roma;

Lapoujade, D.

2014 *Deleuze. Les mouvements aberrants*, Éditions de Minuit, Paris; trad. it. *Deleuze. I movimenti aberranti*, Mimesis, Milano, 2020;

Smith, W. D.

2012 *Essays on Deleuze*, Edinburgh University Press, Edinburgh;

Vernant, J-P.

1962 *Les origines de la pensée Grecque*, Presses Universitaires de France, Paris; trad. it. *Le origini del pensiero Greco*, Feltrinelli, Milano, 2007.

## L'immagine, la copia e il simulacro: Deleuze e Platone

Il presente saggio esamina l'evoluzione del pensiero di Gilles Deleuze, mettendo a confronto le opere *Differenza e Ripetizione* e *Che cos'è la filosofia?*. Originariamente, Deleuze propone una filosofia basata sulla differenza e sulla ripetizione, distaccandosi dalla trascendenza platonica per abbracciare una visione immanente e differenziata del pensiero. Tuttavia, nel corso di tre decenni, si osserva un cambiamento significativo nel suo approccio alla filosofia. Nell'opera *Che cos'è la filosofia?*, scritta con Félix Guattari, il concetto di "immagine" assume una duplice identità di piano e costruzione, segnalando una rivisitazione della filosofia che non può disfarsi completamente delle sue immagini pre-filosofiche. Questo saggio sostiene che Deleuze, estendendo il suo studio sull'immanenza, non cerca più un semplice rovesciamento del platonismo e un abbandono del fondamento, ma una continua ri-creazione del pensiero che supera le dicotomie tradizionali, invitando ogni filosofo a ridefinire continuamente i concetti di partenza della filosofia.

PAROLE CHIAVE: Deleuze, Platone, immagine, immanenza, piano.

## The Image, the Copy, and the Simulacrum: Deleuze and Plato

This essay explores the evolution of Gilles Deleuze's thought by comparing his works "Difference and Repetition" and "What is Philosophy?". Initially, Deleuze advocates for a philosophy grounded in difference and repetition, moving away from Platonic transcendence towards a more immanent and differentiated view of thought. However, over three decades, a significant shift in his philosophical approach is observed. In "What is Philosophy?", co-authored with Félix Guattari, the concept of "image" takes on a dual identity as both plane and construction, indicating a reevaluation of philosophy that cannot completely shed its pre-philosophical images. This paper argues that Deleuze, extending his investigation into immanence, no longer seeks a mere reversal of Platonism but a continual re-creation of thought that transcends traditional dichotomies, urging every philosopher to perpetually redefine the foundational concepts of philosophy.

KEYWORDS: Deleuze, Plato, image, immanence, plane.





Daniela Angelucci

## Il rizoma e il cristallo.

### Deleuze da *Mille piani* a *Immagine-tempo*, e ritorno

Sono passati ormai più di quaranta anni da quando Gilles Deleuze ha pubblicato il primo volume dei suoi due testi sul cinema, cioè *Immagine-movimento. Cinema 1* (1983). Oggi si può osservare con facilità l'influenza che questo dittico ha avuto negli studi sul cinema, ma si può forse anche affermare con più nettezza che si tratta soprattutto della presentazione di una ontologia. Attraverso una classificazione allo stesso tempo rigorosa e paradossale delle immagini cinematografiche, Deleuze descrive l'essere come divenire, cioè le modalità di produzione del reale che aveva proposto nel decennio precedente nei suoi lavori con Félix Guattari e prima ancora, da solo, nei suoi scritti degli anni Sessanta. Le pagine che seguono vogliono esplicitare in particolare il legame tra i due libri sul cinema e il volume immediatamente precedente, quel libro-*monstre* che è *Mille piani* (1980) – secondo volume dopo l'*Anti-Edipo* (1972) del progetto scritto a quattro mani dal titolo complessivo *Capitalismo e schizofrenia* –, un libro-macchina, plurale, stratificato, pullulante di concetti e di sperimentazioni. E vogliono farlo evidenziando il nesso tra il lavoro sull'immagine cinematografica e la figura del rizoma, termine mutuato dalla botanica e reinventato dai due autori per descrivere il movimento dell'essere e del pensiero in una teoria dell'immanenza, prescindendo dunque da qualunque criterio trascendente. In queste pagine, al fine di portare in primo piano la natura ontologica dei testi sul cinema, i numerosi riferimenti filmici rimarranno sottotraccia, sebbene sempre presenti e operanti nel pensiero di chi scrive.

### Il commento numero zero a Bergson

Ancora prima del lavoro sulle diverse tipologie delle immagini cinematografiche, elaborato in *Immagine-movimento* ma anche in *Immagine-tempo. Cinema 2* (1985) attraverso i commenti alla filosofia di Bergson, è l'idea bergsoniana di immagine che Deleuze assume completamente a permettere la ripresa di una ontologia non sostanzialista, minoritaria

nella storia del pensiero occidentale. Si potrebbe dire quindi che prima dei quattro commenti alla filosofia di Bergson che danno il titolo ai capitoli dei libri cinematografici di Deleuze è individuabile sottotraccia una premessa teorica non del tutto esplicitata, una sorta di commento numero zero che precede i quattro commenti dichiarati. Potremmo definirlo, prendendo in prestito le parole con cui Deleuze nomina la possibilità di presupporre un'origine del movimento in *Differenza e ripetizione* (1968), un "precursore oscuro", un fondamento non fondativo ma gravido di conseguenze. È la nozione di immagine la causa in comune tra Deleuze e Bergson, che produce una sorta di indiscernibilità dei punti di vista tra i due (un discorso libero indiretto, una enunciazione collettiva), consentendo a Deleuze un commento filosofico al tempo stesso puntuale e spregiudicato e la stesura di un libro così stratificato e ricco.

Ma di quale idea di immagine stiamo parlando? In *Materia e memoria* (1896) Bergson definisce come insieme di immagini la materia nella sua realtà e nel suo fluire, così come viene intesa dal senso comune, restio ad accettare sia l'ipotesi del realismo ingenuo sia l'ipotesi dell'idealismo severo. L'immagine significa una cosa la cui esistenza non è totalmente indipendente da chi la percepisce (la res dei realisti), ma anche un oggetto che esiste in sé, al di là del fatto di essere percepito (la rappresentazione degli idealisti). Prima di ogni filosofare, di ogni realismo o idealismo, si parla allora di immagine, "una certa esistenza che è di più di ciò che l'idealista chiama una rappresentazione, ma meno di ciò che il realista chiama una cosa – un'esistenza situata a metà strada tra la 'cosa' e la 'rappresentazione'"<sup>1</sup>, come scriveva Bergson nella *Pre-fazione* alla settima edizione del libro.

Nei volumi sul cinema di Deleuze la materia è quindi fatta di immagini intese come entità né solide né evanescenti, concrete ma in continua trasformazione. Il piano dell'essere e nello stesso tempo il piano cinematografico sono entrambi caratterizzati da un divenire così costitutivo da indurre Deleuze a inserire nel titolo un trattino tra i due termini, immagine e movimento. Non immagini in movimento, ma immagine-movimento, non essere in divenire ma un essere che è divenire. È solo a partire da questa vicinanza sostanziale che è possibile per Deleuze prendere le mosse da Bergson e, paradossalmente, dalla sua critica nei confronti del cinema, definito nell'ultimo capitolo dell'*Evoluzione creatrice* come un esempio tipico del falso movimento. Scriveva Bergson: "Questo è l'artificio del cinema e anche quello della nostra conoscenza. Invece di accostarci all'intimo divenire delle cose, ce ne poniamo all'esterno per poi ricomporre il loro divenire in maniera artificiosa". Siamo nel 1907, ed è

<sup>1</sup> H. Bergson, *Materia e memoria*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 5.

una delle prime volte che il cinema viene inserito in un testo di filosofia così importante, di un autore consacrato, ma è inserito come esempio che illustra un modo scorretto di descrivere il tempo. Deleuze riprende queste pagine usando Bergson contro Bergson, per affermare invece il bergsonismo profondo dell'arte cinematografica, in quanto immagine cui il movimento – inteso non come attributo di una sostanza fissa ma come costitutiva imprevedibilità – appartiene già da sempre. Il cinema non è infatti una somma di sezioni immobili ricomposte a posteriori con l'aggiunta del movimento, in quanto la mobilità appartiene già alla sua unità più piccola, al piano-sequenza. Il piano cinematografico è quindi per Deleuze una sezione di quel divenire che nel pensiero di Bergson prende il nome di *durée*, una durata che esperisce un continuo cambiamento qualitativo.

Seguendo ancora il percorso di *Materia e memoria*, nei due volumi sul cinema quella “certa esistenza” della materia pensata come insieme di immagini viene declinata nelle sue varie tipologie: la percezione nel suo legame causa-effetto con l'azione, l'affezione come espressione degli affetti nel momento in cui la risposta allo stimolo percettivo si fa esitante. Se Bergson aveva mostrato queste tipologie di immagine sul piano attuale della sua ontologia, Deleuze le riprende e le descrive anche come variazioni interne al cinema classico, evidenziandone la frequenza e la diffusione nei differenti generi, stili, epoche cinematografiche. Della triade percezione-azione-affezione, usata a volte dai lettori di Deleuze anche cercandone un'applicazione troppo meccanica alle produzioni di questo o quel regista, la caratteristica che interessa dal punto di vista teorico è che si tratta di un'ulteriore figura che consente l'abbandono del dualismo soggetto-oggetto. La percezione, l'azione, l'affezione non sono attività di un soggetto esterno al mondo, ma fanno parte dell'immagine stessa in cui il soggetto si muove, anzi di cui il soggetto è parte, sia quando Bergson e Deleuze parlano della percezione naturale sia quando Deleuze descrive l'“essere insieme” dei personaggi e della cinepresa, delle immagini e dello sguardo.

Si tratta di superare il soggettivo e l'oggettivo verso una Forma pura che si erge come visione autonoma del contenuto. Non ci troviamo più davanti a immagini soggettive o oggettive; siamo presi in una correlazione tra un'immagine percezione e una coscienza-cinepresa che la trasforma...<sup>2</sup>

La triade percezione-azione-affezione – che non è davvero una triade, e non ha nulla di dialettico – da subito comincia a proliferare, a moltiplicarsi generando figure quali l'immagine-pulsione, riflessione, relazione, in una tassonomia irregolare e ipertrofica. Fino al punto in cui l'immagine-

<sup>2</sup> G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1985, p. 94.

movimento, che descrive i rapporti nel piano dell'attualità e nello stesso tempo la narrazione del cinema classico, si dissolve, si disfa nell'immagine mentale che prelude al passaggio dall'attualità alla virtualità, dalla materia alla memoria bergsoniana, ovvero all'immagine-tempo protagonista del secondo volume. Il terzo e il quarto commento a Bergson, elaborati in *Immagine-tempo*, analizzeranno il senso profondo di questa presentazione del tempo in sé, sganciato dall'azione e dalla narrazione, e delle sue due dimensioni del passato e del presente, nei film della modernità. Qui la trama del film passa in secondo piano, i legami narrativi tra una scena e l'altra si allentano, e Deleuze vede in questa circostanza la possibilità dell'emersione di una immagine diversa, che mostra il tempo in sé, svincolato dall'azione. Se il tempo non appare più attraverso il racconto del film classico, che si svolgeva appunto sul piano dell'azione, dell'attualità, della materia bergsoniana, ciò che il cinema moderno ci mostra è piuttosto la virtualità, quella dimensione che nel testo di Bergson veniva definita la memoria pura, ontologica.

### Un'interiorità inorganica

Il passaggio dal piano dell'attualità e della narrazione lineare, classica, al piano della virtualità e della narrazione moderna, in cui si allentano i rapporti causa-effetto, viene sviluppato attraverso la figura del "riconoscimento attento" proposta da Bergson per descrivere la percezione naturale: quando perdiamo l'automatismo della risposta che lega nell'abitudine il nesso causa-effetto nell'azione il riconoscimento da automatico diviene attento, cosicché ci insediamo – saltiamo, scrive Bergson – nella dimensione della memoria pura. La ricerca di quel ricordo che ci sfugge, di quella reazione che non troviamo più meccanicamente come un semplice prolungamento dell'azione, ci permette, o forse ci costringe a passare dal piano della nostra attualità, del presente, al piano della virtualità, del passato, della memoria.

Al cuore di questo passaggio c'è un punto di scambio e indiscernibilità tra le due dimensioni ontologicamente differenti della materia presente e della memoria del passato, che viene "impersonato" nel libro di Deleuze dal personaggio concettuale del cristallo. La materia cristallina dalla forma poliedrica, con le sue rifrazioni, mostra infatti lo scambio continuo, il punto di indiscernibilità in cui si attua una circuitazione, una "ricerca reciproca, cieca e brancolante, della materia e dello spirito"<sup>3</sup>. Qui attuale e virtuale instaurano un continuo scambio,

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 90.

cosicché i due momenti, sebbene distinti e differenti tra loro, non sono distinguibili, poiché trovano la loro esistenza e definizione soltanto nel reciproco presupporre, nell'essere relativi l'uno all'altro: una virtualità è tale solo in rapporto, in opposizione all'attualità di cui si costituisce come virtuale, e viceversa.

Tale indiscernibilità non risulta da un'impressione soggettiva, psicologica (si tratterebbe in questo caso semplicemente di indistinzione, frutto di confusione, di un errore), ma è «un'illusione oggettiva» dell'immagine, poiché la duplicità le pertiene per natura. La sfida, qui, è quella di cogliere la natura dello slancio che permette il passaggio alla virtualità nella sua irriducibile diversità ontologica dall'attuale: non si tratta certo di un processo intellettuale, o psicologico, quanto di uno smarcamento, una sospensione dell'abituale, che fa uscire il tempo «*out of joint*», come diceva Amleto, fuori dai cardini. D'altra parte, questo sganciamento dall'attualità non è mai totale, se è vero che tra le due dimensioni c'è una continua circuitazione, che sono contemporaneamente indiscernibili.

Nella genesi e nella struttura dell'immagine cristallo c'è inoltre in bella vista un'affermazione radicale e tutt'altro che ovvia: quella dell'esistenza della virtualità in sé, grazie alla quale Deleuze può smentire le letture della durata bergsoniana come vita interiore, come stato psicologico. Se il tempo si sdoppia continuamente in presente e passato, se ogni momento della vita ha in sé, contemporaneamente, i due elementi della percezione e del ricordo, che il cristallo esibisce "in persona" nella sua costitutiva doppiezza, la virtualità – che è quanto dire il ricordo puro, il passato, la memoria, lo spirito – esiste *fuori* dalla soggettività e dalla coscienza, *nel* tempo. È invece la coscienza che, ricordando, si installa nel virtuale, si muove nel tempo, il quale, dunque, non è all'interno del soggetto, ma si configura come forma di interiorità in cui il soggetto *abita* e da cui non può uscire. In questo senso, l'idea del cristallo, in quanto minerale, inorganico, rimarca efficacemente la sovrapersonalità, l'a-soggettività del tempo deleuziano, la messa in questione dell'identità individuale e il rifiuto di una temporalità come vissuto psicologico e interiore.

Il secondo volume prosegue con la descrizione delle variazioni possibili di questa visione del tempo in sé che il cinema moderno permette, cioè il passato che si conserva mostrandosi nelle profondità di campo, il presente che si mostra quasi estatico e compossibile ad altri presenti, nella poetica di alcuni autori, così come l'eventualità sempre dietro l'angolo del passaggio e della metamorfosi da una dimensione all'altra. Anche qui, l'insieme delle immagini cinematografiche racconta della connessione tra elementi eterogenei e molteplici che popolano il piano orizzontale dell'essere, così come Deleuze aveva scritto, con Guattari, pochi anni prima.

## Una exteriorità vegetale

L'introduzione di *Mille Piani*, dal titolo *Rizoma* – unico piano del libro che i due autori consigliano di leggere per primo, liberando invece tutti gli altri da un ordine di lettura prestabilito (pubblicato da solo nel 1976 e poi inserito all'inizio del volume del 1980) – propone quello che potremmo chiamare un sistema non sistematico, ovvero un insieme aperto costituito da una infinità di connessioni incrociate. Tale sistema descrive la configurazione del reale, che in una filosofia anti-dualista è costituito da un unico piano dell'essere e del pensiero, ma descrive anche il libro stesso che i due autori stanno scrivendo. Il primo capoverso, molto conosciuto e citato, alludendo alla scrittura a quattro mani del progetto afferma che questa ha come obiettivo non tanto, o non soltanto, non dire più Io, bensì arrivare al punto in cui dire Io o non dire Io non ha alcuna importanza. Moltiplicarsi e nello stesso tempo rendersi impercettibili, essere in tanti ma anche essere irricognoscibili, non essere nessuno.

Infatti, in primo luogo, un libro è un concatenamento (*agencement*), termine chiave che nel pensiero di Deleuze e Guattari indica una unione di elementi tra loro eterogenei, successione di termini differenti che si costruisce nel suo farsi, senza elementi preesistenti al suo divenire<sup>4</sup>. È questa relazione l'unità minima del reale, non la parola, il concetto o l'idea, e in quanto unità minima del reale essa è esterna ai suoi termini ed esiste come tale. Il concatenamento non è legame per filiazione, ma per alleanza, non è subordinazione ma congiunzione, non è una eredità ma un incontro contro-natura, un contagio, addirittura un'epidemia. Data l'eterogeneità degli elementi che *l'agencement* unisce – una differenza per natura, scrive a volte Deleuze in altri testi – l'indiscernibilità tra i due termini della relazione non significa una fusione e non descrive un rapporto sereno. L'incontro di cui si parla è piuttosto uno scontro, una cattura.

Il libro in quanto concatenamento, o meglio insieme di concatenamenti così come il linguaggio, il pensiero, l'essere, non è dunque attribuibile a nessuno, se non si vuole trascurare il lavoro delle sue “materie diversamente formate” e “l'esteriorità delle relazioni”<sup>5</sup> che lo compongono. Operatore decisivo in un pensiero che descrive l'essere in modo orizzontale, immanente, come superficie in movimento che non prevede un altro piano oltre a se stessa, il concatenamento è infatti macchinico, molteplice

<sup>4</sup> Se nelle traduzioni italiane il termine *agencement* è reso con concatenamento, è in uso anche la parola assemblaggio, dall'inglese *assemblage*. Sul concetto e le sue riprese nella ricezione anglofona, cfr. Ian Buchanan, *Assemblage theory and its Discontents*, in “Deleuze and Guattari Studies”, 9, 2015, pp. 382-392.

<sup>5</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelveccchi, Roma 2014 p. 48.

ce, composto di linee differenti. Le linee di cui il concatenamento è formato tracciano, o meglio instaurano una relazione che è sempre primaria rispetto ai suoi termini, inaspettata, in divenire.

Così come le modalità di relazione tra le immagini del cinema classico e di quello moderno costituiranno differenti tipologie di narrazione nei due volumi sul cinema (i rapporti causa-effetto tra una scena e l'altra del cinema classico, i rapporti allentati nel cinema moderno), anche in questo libro le linee presentate sono di differenti tipi, come scriveranno i due autori nel piano dedicato a *Micropolitica e segmentarietà*. Ci sono le linee molari o segmentarie, tagliate in diversi punti, che per esempio descrivono il corso della vita umana in una successione spezzata, rigida, fatta di elementi separati: “la famiglia, poi la scuola, poi l'esercito, poi la fabbrica, poi la pensione”<sup>6</sup>. Poi ci sono le linee molecolari o fluide, che agiscono all'interno delle linee segmentarie, fluidificandole e imponendo loro una turbolenza: qui i due autori citano Gabriel Tarde – “bisognerebbe sapere quali contadini e in quali regioni, hanno cominciato a non salutare più i proprietari del vicinato”<sup>7</sup> – per seguire il dipanarsi dei micromovimenti di una linea molecolare che racconti la storia di un paese, con l'inizio della dittatura, con la nascita della resistenza e poi della repubblica. Ci sono infine le linee di fuga, che anziché disfare dall'interno la linea segmentaria, come fa la linea molecolare, ne procurano l'esplosione, la deflagrazione, come per esempio il Maggio '68, destituzione delle opposizioni binarie, uscita da un territorio chiuso. Ogni linea presenta i suoi rischi: non c'è solo il rischio di rigidità e chiusura della linea segmentaria, ma anche la minaccia del dissolvimento della linea di fuga, che può prendere il largo rischiando di non trovare una nuova connessione, o il pericolo dell'anima bella, cioè dell'accontentarsi dei piccoli cambiamenti, un pericolo sempre possibile nella linea molecolare.

Questa rete irregolare, senza centri, fatta di linee che instaurano concatenamenti inaspettati, in connessione con altri concatenamenti, produzione di nuove realtà in continua metamorfosi, è il rizoma, cioè un sistema a-centrato che “fa” il molteplice, non aggiungendo nuove dimensioni, ma facendo pullulare di differenze l'unico piano di immanenza, per arrivare infine alla equivalenza, alla “formula magica”, monismo= pluralismo. Il rizoma si oppone quindi al libro-radice, al libro-albero, che imita il mondo e lo rappresenta secondo una logica binaria, ma anche a quello che i due chiamano il libro-radice, ovvero la falsa molteplicità di quella letteratura che nega l'unitarietà solo fintamente, continuando però a presupporla. Ma entrambi questi modi di scrittura, e di pensiero, ripropongono un principio identitario, che il rizoma

<sup>6</sup> G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, Ombre corte, Verona 2019, p. 137.

<sup>7</sup> Deleuze, Guattari, *Mille piani*, cit., p. 313.

vuole superare: “l’albero o la radice ispirano un’immagine triste del pensiero che imita il molteplice a partire da una unità superiore, di centro o di segmento. [...] I sistemi arborescenti sono sistemi gerarchici che comportano centri di significanza e di soggettivazione”<sup>8</sup>. Il rizoma invece non riproduce ma connette, è concatenamento con il fuori, non è filiazione ma alleanza.

Come la classificazione delle immagini cinematografiche nel dittico sul cinema è e vuole essere una classificazione tutt’altro che rigorosa – d’altra parte, lo stesso Deleuze dirà nell’intervista *Il cervello è lo schermo* (1986) che la classificazione sono mobili, rimaneggiabili, retroattive, fatte di alcune caselle vuote e altre sovraffollate<sup>9</sup> –, così i caratteri del rizoma elencati nelle prime pagine di *Mille piani* sono esplicitamente annunciati come “approssimativi”. I principi del rizoma sono la connessione e eterogeneità: “qualsiasi punto del rizoma può essere connesso a qualsiasi altro e deve esserlo”<sup>10</sup>; la molteplicità, fatta di connessioni in cui nessun punto è il centro, il perno, in cui piuttosto “non ci sono che linee”; la rottura asignificante, che implica la possibilità della rottura in ogni punto, ma non separazioni che istituiscano separazioni o significati; la cartografia e decalcomania, contro l’idea che vi sia una profondità, una struttura invariante, al cui posto troviamo invece una carta che “ha molteplici entrate, contrariamente al calco che torna sempre allo ‘stesso’”<sup>11</sup>.

## Immanenza e depotenziamento del soggetto

L’invenzione del rizoma, non inorganico come il cristallo, ma vegetale – dunque altrettanto inumano, come gli infiniti concatenamenti macchinici che lo costituiscono – precede di pochi anni l’ontologia delle immagini cinematografiche, ulteriore tentativo di immaginare un piano dell’essere unico ma molteplice, in continuo movimento. Quali sono i tratti, mobili, non rigorosi, ma anche stranamente precisi, che le due descrizioni condividono? La risposta a questa domanda è importante non tanto per la ricostruzione del percorso della filosofia deleuziana, quanto per evidenziare l’urgenza che anima un pensiero di questo tipo, e anche la necessità di una sua ripresa. Provo quindi a superare il luogo comune della filosofia come di una attività che fa domande senza dare risposte, per proporre due aspetti dell’alleanza tra *Mille piani* e *Cinema 1 e 2*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>9</sup> G. Deleuze, *Il cervello è lo schermo*, in *Che cos’è l’atto di creazione?*, Cronopio, Napoli 2010, p. 31.

<sup>10</sup> Deleuze, Guattari, *Mille piani*, cit., p. 51.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 57.



In primo luogo, protagonista di entrambi i progetti è l'essere come piano immanente e in divenire, un piano che non prevede criteri trascendenti né sostanze fisse. Per arrivare a cogliere questa dimensione senza snaturarla il pensiero deve evitare il dualismo di ogni sistema rappresentativo, poiché se essere ed enti coesistono su uno stesso piano, il modo per cogliere questa coesistenza non può essere quello di un soggetto separato dalla vita, che si erge al di sopra di essa. In questo senso il piano dell'essere (e del pensiero, dato che non c'è dualismo) non è un programma, che organizza gli enti secondo un'essenza presupposta, ma un piano di composizione che si fa via via. L'essere come divenire e il pensiero come produzione di novità si caratterizzano come movimenti di superficie, linee e connessioni intrecciate che si configurano come radici sotterranee diffuse in modo reticolare ed orizzontale.

Tutto questo emerge certamente nel concetto di rizoma mutuato dalla botanica, ma ritorna pochi anni dopo da un'altra prospettiva nei due volumi sul cinema. In particolare, ciò che si può cogliere in *Immagine-movimento* e *Immagine-tempo* è il costruttivismo di un pensiero dell'immanenza, poiché le immagini si producono, si susseguono in un divenire continuo, sono sempre in via di composizione. La sostanza qui non si identifica con la cosa, ma appunto con quella "certa esistenza a metà strada tra la cosa e la sua rappresentazione" che è l'immagine presa a prestito da Bergson, qualcosa che emerge come un event, dall'incontro tra elementi eterogenei, nel tracciarsi e nell'instaurarsi delle linee e dei concatenamenti. Anche l'uso del trattino nei titoli dei due libri sul cinema evidenzia la priorità della relazione, dello scambio, che in *Mille piani* veniva proposto per esempio attraverso la figura del filo d'erba, che nasce sempre dal centro dello stelo. Si tratta di saper "muoversi tra le cose, instaurare una logica dell'E', rovesciare l'ontologia, destituire il fondamento, annullare inizio e fine"<sup>12</sup>. Se il rizoma è la configurazione di un sistema fatto di linee e connessioni che concregono, il cristallo è un altro modo per descrivere il concatenamento come incontro di due dimensioni ontologicamente differenti, che addirittura si rendono indistinguibili nel punto più stretto dello scambio.

Sebbene l'univocità del piano di immanenza abbia indotto qualche interprete, in particolare Alain Badiou, a parlare di un monismo deleuziano, addirittura di un platonismo<sup>13</sup>, il piano descritto attraverso il rizo-

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>13</sup> Secondo Badiou l'esistenza di un passato che si conserva in sé determina nel pensiero deleuziano una «detemporalizzazione del tempo» che lo renderebbe un seguace involontario di Platone. Questo tempo che passa ma che è eterno come memoria ontologica e virtuale diverrebbe allora la verità stessa, che Deleuze sostituisce alla idea di verità

ma e i rapporti tra le immagini cinematografiche si configura piuttosto come popolato da molteplicità, attraversato da forze dissimili, differenze di intensità, di qualità, che Deleuze si diverte a classificare, a raccontare, arrivando però sempre alla conclusione che l'una si può metamorfizzare nell'altra, perché appunto non si tratta di una ontologia sostanzialista. Ognuna di queste tipologie – l'immagine classica e quella moderna, la linea molare, molecolare, di fuga – prevede diverse tendenze e capacità così come diversi rischi, ed il giudizio di valore sulla loro riuscita non dipende da alcun criterio prestabilito, ma è piuttosto relativo alla loro funzione, è una sorta di pragmatica.

In secondo luogo, in entrambi i progetti, il soggetto appare depotenziato nella sua centralità, diviene esito di relazioni, eventi, incontri su cui non ha un completo potere, essendo soltanto un movimento di soggettivazione che risulta dall'incontro con altre forze. Se l'obiettivo di disfare l'io sembra più esplicito nei due volumi sulla schizoanalisi – una sorta di psicoanalisi liberante che vuole assecondare la produzione del desiderio – la proposta dei due testi sul cinema relativa al superamento del binomio soggetto-oggetto è per certi versi ancora più radicale. Tanto che l'estetica cinematografica descritta da Deleuze, forse unica da questo punto di vista nel panorama delle trattazioni teoriche sul cinema, non è un'estetica dello spettatore né del creatore, e la nozione di sguardo tipica delle estetiche cinematografiche, che reintrodurrebbe una distanza rappresentativa contro cui il filosofo combatte, viene abbandonata e sostituita da quella di un occhio che è "già nelle cose".

Il tema del concatenamento e della enunciazione collettiva, che in *Capitalismo e schizofrenia* indicava l'inassegnabilità del discorso, rifluisce nei due volumi sul cinema nella questione della inquadratura soggettiva libera indiretta. Qui Deleuze riprende la nozione da Pasolini, che nel suo scritto *Cinema di poesia* (1965), a proposito dello stile di Godard, Antonioni e Bertolucci, parlava della possibilità nel cinema di una contaminazione tra il punto di vista oggettivo e quello soggettivo a causa di un'immersione, di un'adesione affettiva dell'autore rispetto alle vicende dei suoi personaggi. Secondo Pasolini tale visione è in grado di liberare possibilità artistiche represses nella for-

intesa come categoria normativa e astratta. Credo però che il differenziarsi attraverso la relazione è per Deleuze molto più che una modalità della memoria, ma è, per l'appunto, la sua struttura cioè la memoria stessa. Il fatto che la virtualità pura sia concepita come in continua comunicazione, in una incessante relazione con l'attuale, con cui realizza uno scambio che implica una trasformazione qualitativa, ci dice che la memoria è eterna, poiché non smette di esistere, ma non immobile, poiché continua a cambiare. Cfr. A. Badiou, *Deleuze. «Il clamore dell'essere»*, Torino, Einaudi, 2004, cfr. il capitolo *Il tempo e la verità*, pp. 62-76.

ma narrativa tradizionale e realizza la natura costitutivamente poetica del cinema, la sua finalità onirica, barbarica, visionaria. Il modello era il discorso libero indiretto in letteratura, composto di quelle parti del testo letterario che, pur non essendo tra virgolette, mantengono il punto di vista e la tonalità propria dei personaggi protagonisti della narrazione. Si tratta quindi di un discorso in terza persona che mantiene però i caratteri della prima persona, producendo una “indecidibilità” tra i due punti di vista.

Nel cinema il concatenamento collettivo si manifesta attraverso una nuova modalità di racconto inteso come inedito rapporto di indiscernibilità tra soggetto e oggetto, laddove per inquadratura oggettiva si intende ciò che la macchina da presa vede (e dunque in un certo senso il punto di vista dell'autore) e per soggettiva ciò che vede il personaggio. Anche in questo senso il cinema moderno rende impossibile ogni identificazione certa e distinta dei due punti di vista, poiché la macchina da presa adotta una visione interiore che simula i modi e i punti di vista dei personaggi in una relazione mimetica e affettiva, cosicché oggettiva e soggettiva di mescolano e si contaminano, divenendo indistinguibili. Parlare a proprio nome attraverso il nome di qualcun altro, ovvero intercedere, ponendosi in un doppio concatenamento, sono operazioni che mirano a un operare linguistico, letterario, cinematografico, filosofico in grado di sottrarsi all'autorialità e al dogmatismo, a sfilare l'io dal suo ruolo centrale. Questo anti-soggettivismo si fa anti-umanismo, mettendo in primo piano le relazioni di esteriorità tra le cose, additando la velocità dei movimenti macchinici di produzione del reale, e le figure del rizoma e del cristallo, vegetale e minerale, si richiamano reciprocamente nel partecipare a questa operazione liberatoria.

**Il rizoma e il cristallo.  
Deleuze da *Mille piani* a *Immagine-tempo*, e ritorno**

L'articolo vuole esplicitare il legame tra i due libri sul cinema di Deleuze e il volume immediatamente precedente, *Mille piani* (1980), secondo volume dopo l'*Anti-Edipo* (1972) del progetto scritto a quattro mani con Guattari, dal titolo complessivo *Capitalismo e schizofrenia*. Si evidenzierà in particolare il nesso tra la figura del rizoma, termine mutuato dalla botanica e reinventato dai due autori per descrivere il movimento dell'essere e del pensiero in una teoria dell'immanenza, e quella del cristallo, punto di indiscernibilità tra la materia e la memoria nei libri sul cinema. Il compito che le due figure condividono è quello di proporre una filosofia dell'immanenza, anti-sostanzialista e anti-umanista.

PAROLE CHIAVE: Deleuze e Guattari, immagine, immanenza, rizoma, cristallo

**Il rizoma e il cristallo.  
Deleuze da *Mille piani* a *Immagine-tempo*, e ritorno**

The article aims to make explicit the link between Deleuze's two books on cinema and the immediately preceding volume, *A Thousand Plateaus* (1980), the second volume after *Anti-Edipus* (1972) of the project written four-handedly with Guattari, with the overall title *Capitalism and Schizophrenia*. The connection between the figure of the rhizome, a term borrowed from botany and reinvented by the two authors to describe the movement of being in a theory of immanence, and that of the crystal, i.e. the point of indiscernibility between matter and memory in books on cinema, will be particularly highlighted. The task the two figures share is to propose a philosophy of immanence, anti-substantialist and anti-humanist.

KEYWORDS: Deleuze and Guattari, image, immanence, rhizome, crystal

Paolo Godani

Tratti e deserti.

Deleuze e l'immagine-affezione

Io non riesco a guardare a lungo il mare, sennò quello che succede a terra non mi interessa più.

Giuliana in *Deserto rosso*

## 1. L'evento tra essenza e accidente

Il pensiero di Deleuze nel suo intero sviluppo, da *Logica del senso* a *Che cos'è la filosofia?*, esprime l'esigenza di sostituire la tradizionale logica dell'essenza con una logica dell'evento. Una tale esigenza, tuttavia, non coincide affatto con quella, apparentemente analoga, che porta una parte consistente della cultura contemporanea a esprimersi in favore di un pensiero dell'esistenza e della contingenza. Nonostante Deleuze stesso abbia dichiarato che Sartre è stato il suo maestro, il deleuzismo non è un esistenzialismo, né un empirismo.

Lo si evince con chiarezza da uno dei luoghi tipici di *Logica del senso*, nel quale l'evento viene distinto tanto dall'essenza quanto dall'accidente. Gli eventi – spiega Deleuze – hanno una costituzione ideale, ma non nel senso che si eleverebbero al di sopra della loro precaria realizzazione concreta, nel senso cioè in cui Novalis, per esempio, distingueva un protestantesimo ideale e un imperfetto luteranesimo reale. L'evento, piuttosto, è ideale in quanto è d'altra natura rispetto alla sua effettuazione spaziotemporale in uno stato di cose. E lo è perché non si riduce a un insieme di individui in relazione tra loro in uno spazio e in un tempo determinati, cioè appunto a uno stato di cose, ma è una costellazione di singolarità che sorvolano tanto l'estensione concreta quanto il tempo cronologico. Ma se l'evento si distingue in tal modo dal contingente o dall'accidentale, esso nondimeno non si identifica con ciò che la tradizione chiama «essenza». Sta in questa differenza il compito di un pensiero che indenda «rovesciare il platonismo», dato che una tale formula implica, precisamente, l'esigenza di «destituire le essenze per sostituire ad esse gli eventi come lanci di singolarità. Una duplice lotta – conclude Deleuze – ha per ogget-

to di impedire ogni confusione dogmatica con l'essenza, ma anche ogni confusione empirista dell'evento con l'accidente» (Deleuze 2014, p. 69).

Per tentare di comprendere in maniera non troppo vaga e astratta questa posizione, bisognerà innanzitutto chiarire in che cosa un evento si distingue da uno stato di cose. Quest'ultimo è descritto, per esempio, da proposizioni del tipo: «oggi il vento muove con violenza le fronde degli alberi davanti alla mia finestra», oppure, «alle otto di stamani la metropolitana per il centro era stracolma di gente». Uno stato di cose è un fatto del mondo, un accadimento, perfettamente individuato dalla sua collocazione nell'ordine dello spazio e del tempo, un fatto che consiste delle relazioni tra oggetti essi stessi spazio-temporalmente individuati. In un certo senso, l'evento corrispondente agli stati di cose descritti dalle nostre due proposizioni è identico a quegli stessi stati di cose, dato che le sue singolarità costitutive sono un vento, delle fronde, una finestra, oppure una certa ora del giorno, una metropolitana, della folla. Ma la differenza tra stato di cose ed evento consiste appunto nel fatto che gli elementi costitutivi di quest'ultimo non sono individui, ma tratti (cfr. Godani 2020), cioè entità generiche, benché singolari: non il vento che sta soffiando attualmente, ma un certo vento; non questi alberi, ma degli alberi; non le otto di stamani, ma una certa ora del giorno; non i passeggeri che questa mattina riempivano la metropolitana, ma dei passeggeri. Come si comprende, non si tratta di due situazioni diverse, ma della stessa situazione, compresa in due modi differenti. Dalla parte dello stato di cose, abbiamo la descrizione referenziale di un accadimento, dalla parte dell'evento abbiamo invece la descrizione del senso di quell'accadimento. E mentre l'accadimento è per definizione qualcosa che si esaurisce nel fatto di esserci, il suo senso invece lo sorvola, *sempre pronto a ripetersi, a incarnarsi in altri individui con altre coordinate spazio-temporali*. Per questo Deleuze dice che l'evento è qualcosa di ideale. D'altra parte, questo evento ideale, benché, per il suo carattere generico, somigli a un'idea o a un'essenza, non si confonde con queste ultime. Ancora *Che cos'è la filosofia?* dirà che «il concetto dice l'evento, non l'essenza o la cosa. È un evento puro, un'ecceità, un'entità» (Deleuze-Guattari 2002, p. 20). *Un vento* che scuote le fronde di un albero è un evento che non si confonde con il concetto di vento, perché, pur essendo generico, è fatto di singolarità: non è il vento in generale, la cui essenza, poniamo, sta nel soffiare più o meno intensamente, ma è *un certo* vento, *un certo* modo di muovere l'aria, che entra in relazione con altre singolarità (certe fronde, un certo tipo d'albero), per costituire una costellazione. Prendiamo un esempio ulteriore: la pioggia che si può vedere nel film *Regen* di Joris Yvens non è né l'essenza della pioggia o «il concetto di pioggia, [né] lo stato di un tempo e di un luogo piovosi. È piuttosto un insieme di singolarità che presenta la pioggia così com'è in sé, pura potenza o qualità che coniuga

senza astrazione tutte le piogge possibili, e compone il corrispondente spazio qualsiasi. È la pioggia come affetto, e niente si oppone maggiormente a un'idea astratta o generale, pur non essendo attualizzata in uno stato di cose individuale» (Deleuze 2016, p. 138). In breve, potremmo dire che un evento si distingue da un'idea generale o da un'essenza, perché, diversamente da queste ultime, non deriva da una partizione che categorizza le cose e gli accadimenti secondo l'ordine logico del genere e della differenza specifica, bensì deriva da un'organizzazione di singolarità. Ma dovremmo dire questo senza perdere di vista che un evento si distingue da un accadimento concreto, perché le sue componenti non sono individui, né spazi e tempi individuati, bensì appunto singolarità o tratti *singolari* e spazi e tempi *qualsiasi*, cioè pienamente determinati nelle loro caratteristiche qualitative, ma non concretamente individuati. Potremmo dire, ancora più semplicemente, che le componenti di un evento sono delle qualità in uno spazio-tempo qualsiasi.

## 2. Entità e qualità

In *Cinema 1*, in effetti, Deleuze sembra voler identificare l'evento con la pura qualità e associare quest'ultima all'affetto. È un'operazione complessa, che vale la pena di illustrare con qualche precisione.

Seguendo la partizione che troviamo nel secondo commentario a Bergson (cfr. Deleuze 2016, cap. IV), diremo che la nostra esperienza si costituisce di tre tipi di oggetti: i corpi, a cui nel linguaggio corrispondono i sostantivi; le qualità, che trovano negli aggettivi i loro correlati linguistici; le azioni, che sono espresse dai verbi. Sono le tre modalità in cui si presenta l'immagine-movimento: immagine-percezione, immagine-afezione, immagine-azione. L'immagine-percezione emerge dal momento in cui la totalità delle immagini che costituiscono l'universo (secondo l'impostazione bergsoniana del primo capitolo di *Materia e memoria*: cfr. Bergson 1996) si ripiegano e si raccolgono attorno a quell'immagine privilegiata che è il mio corpo. Così la totalità delle immagini che interagiscono all'infinito le une con le altre, formando l'universo-immagine, diviene l'immagine dell'universo prospettata da una di quelle immagini: il mio corpo. A ciò si aggiunga, tuttavia, che questo ripiegamento dell'universo-immagine avviene in ragione del fatto che il mio corpo seleziona, nella totalità delle immagini, quelle che gli interessano in ragione delle sue esigenze pragmatiche, lasciando cadere le altre che non gli sono utili. Così l'universo-immagine non solo si raccoglie attorno al corpo, ma si impoverisce, lasciando emergere, per contro, una serie di immagini preferenziali, che prenderanno il nome di percezioni. Queste ultime si distingueranno dalle immagini costitutive dell'universo non

per il fatto di essere immagini, giacché anche quelle che costituiscono l'universo lo sono, ma per il solo fatto di essere immagini *selezionate*: «la cosa è l'immagine così come è in sé, così come essa si rapporta a tutte le altre immagini di cui subisce integralmente l'azione e sulle quali reagisce immediatamente. Ma la percezione della cosa è la stessa immagine rapportata a un'altra immagine particolare che la inquadra, e che ne trattiene un'azione parziale e vi reagisce solo mediatamente. [...] Noi percepiamo la cosa, meno ciò che non ci interessa rispetto ai nostri bisogni» (Deleuze 2016, p. 81). Questa è l'immagine-percezione, prima varietà dell'immagine-movimento in generale.

La seconda varietà dell'immagine-movimento è l'immagine-azione, che deriva strettamente dall'immagine-percezione, perché implica la selezione delle immagini, aggiungendovi una reazione appropriata. Nel contesto dell'immagine-movimento, ogni immagine agisce e reagisce nei confronti di ogni altra, ma dal momento in cui quell'immagine peculiare che è il mio corpo seleziona alcune immagini privilegiate, il mio corpo si costituirà come un centro d'azione che reagirà soltanto all'effetto di quelle immagini privilegiate.

Ma perché un'azione abbia luogo, è necessaria una condizione ulteriore, che andrà a determinare la terza varietà dell'immagine-movimento: l'immagine-afezione. Questa – spiega Deleuze – «sorge nel centro d'indeterminazione, cioè nel soggetto, tra una percezione per certi versi conturbante e un'azione esitante» (Deleuze 2016, p. 83). Accade cioè che una percezione, un'immagine selezionata, agisca sul corpo in maniera tale che questo, anziché reagire immediatamente con un'azione, si limita ad assorbire l'immagine, producendone una sorta di correlativo soggettivo. Ciò che risulta da questa risposta bloccata, da questa azione inibita, è l'estrazione di una qualità pura dell'immagine. Della pioggia, per esempio, non ci colpirà il fatto che stia piovendo qui e ora e che dunque dovremmo aprire l'ombrello, bensì ci colpirà la qualità della pioggia come tale. Lungi dal reagire al fatto della pioggia, ci rapportiamo ad essa come mere superfici di registrazione, solo ora capaci di cogliere l'accadimento nella sua natura di evento: «nell'afezione il movimento [...] diventa movimento di espressione, cioè qualità, semplice tendenza che agita un elemento immobile» (Deleuze 2016, p. 84). È qui che nasce un'esperienza propriamente estetica del mondo: quando l'azione è sospesa e quando le cose ci colpiscono per come sono in loro stesse, quando cioè le cose utilizzano il nostro corpo, ridotto a specchio del mondo, per esprimere il loro senso ideale.

La qualità dell'immagine-afezione, così come ne parla *L'immagine-movimento*, non è altro che la singolarità costitutiva dell'evento, di cui parlava *Logica del senso*. E infatti Deleuze è rigoroso nel distinguerla dagli elementi che compongono uno stato di cose o un accadimento spazio-



temporale: «in uno stato di cose che li attualizzano, la qualità diventa il 'quale' di un oggetto, la potenza diventa azione e passione, l'affetto diventa sensazione, sentimento, emozione o anche pulsione in una persona, il volto diventa carattere o maschera della persona» (Deleuze 2016, p. 122).

Ma nel primo libro sul cinema c'è un elemento ulteriore che caratterizza la qualità (o l'evento), e cioè il fatto che essa si presenta immancabilmente in un primo piano. Questo non significa che le qualità siano sempre e solo espressioni di un volto (secondo il diffuso pregiudizio per cui il primo piano inquadrerebbe sempre e solo un volto), ma significa che le qualità, per esprimersi come tali, devono sempre essere estratte, isolate e fissate in un primo piano. E questo non perché l'oggetto di un primo piano sia un oggetto parziale: se così fosse, esso non avrebbe una natura diversa da quella dello stato di cose, ma sarebbe omogeneo ad esso, rimandando semplicemente alle parti dell'oggetto che non vengono mostrate. «Il primo piano – come spiega Deleuze (citando Balázs 2002) – non strappa affatto il suo oggetto a un insieme di cui farebbe parte, di cui sarebbe una parte; ma, in modo del tutto diverso, *lo astrae da ogni coordinata spazio-temporale*, cioè lo eleva allo stato di Entità» (Deleuze 2016, p. 120).

Soffermiamoci un momento sul modo in cui Deleuze descrive la qualità espressa da un primo piano: che cosa significa che è una Entità? Significa, innanzitutto, che ci troviamo di fronte a un oggetto che non è un individuo, situato all'interno di uno stato di cose con le sue coordinate spazio-temporali, che non è, per esempio, questo coltello lucente situato sul tavolo della mia cucina, ma che è una certa qualità estratta da quell'oggetto, isolata dallo stato di cose e fissata in un primo piano: «gli Stoici mostravano che le cose stesse erano foriere di eventi ideali che non si confondevano esattamente con le loro proprietà, le loro azioni e reazioni: il tagliante di un coltello...» (Deleuze 2016, p. 121).

In secondo luogo, che la qualità o l'evento ideale sia una Entità significa che la sua natura è indifferente all'esistenza effettiva, ed è dunque una pura potenzialità o un puro possibile. Ma su questo bisogna essere precisi, perché si rischia di reintrodurre la contingenza dove non è il caso. Quando Deleuze dice che la qualità è un possibile, non intende sostenere che essa sia un oggetto non necessario, che può esserci come non esserci, ma intende dire che essa è indifferente all'esserci e al non-esserci, in quanto la sua caratura ontologica, per così dire, non è quella dell'esistenza o della non-esistenza, bensì quella della sussistenza. Per chiarire questo punto delicato, è utile rifarsi a quanto ricorda Deleuze a proposito dello statuto dell'essenza nel pensiero di Avicenna: l'essenza propriamente detta non è né universale (come si presenta quando l'intelletto la pensa in generale), né particolare (come si presenta nelle cose individuali nelle quali essa si incarna), ma è neutra, indifferente all'universale e al particolare; e in questo senso essa non esiste né nell'intelletto né fuori di esso, cioè nelle cose

particolari, ma sussiste in sé, indipendentemente tanto dalle cose particolari, quanto dal pensiero che da esse astrae la nozione universale (cfr. Deleuze 2014, p. 48). L'Entità ha le stesse caratteristiche dell'essenza di Avicenna, ma in più, per come Deleuze la delinea in *Cinema 1*, essa è un oggetto proprio della sensibilità e dell'affettività.

Questa ulteriore caratteristica dell'Entità rimanda a quanto Charles Sanders Peirce dice della *Firstness* (cfr. Peirce 1978): «Peirce non tace il fatto che la primitività sia difficile da definire, essendo più sentita che concepita: essa implica il nuovo nell'esperienza, il fresco, il fugace e pur tuttavia l'eterno. Peirce, come vedremo, adduce esempi molto strani, che tuttavia potrebbero ridursi a questo: si tratta di qualità o potenze considerate di per sé, senza riferimento a nient'altro, indipendentemente da ogni questione relativa alla loro attualizzazione. È ciò che è così com'è, per se stesso e in se stesso» (Deleuze 2016, pp. 122-123). Gli esempi di Primitività forniti da Peirce non sono poi così strani: il valore del magenta, l'odore dell'essenza di rosa, il fischio di una locomotiva, il sapore del chinino. Si tratta in ogni caso di qualità sensibili espresse come tali, cioè colte indipendentemente dall'oggetto a cui pure sono associate e dalle situazioni nelle quali pure si presentano. È un punto decisivo per concepire l'Entità nella sua differenza dall'essenza intesa come universale astratto. Mentre l'essenza di una cosa è la sua categorizzazione in un ordine logico, l'Entità è la singolarità sensibile che, quando si attualizza, va a comporre l'esserci materiale di una certa cosa. Se la si considera in sé, indipendentemente dalla sua attualizzazione, la qualità come singolarità sensibile è una Entità che sorvola la cosa e può ripetersi in altri luoghi, altri tempi, altri oggetti individuali. È per questo che essa ha a che fare con quelle qualità o «essenze» che Proust identifica nei suoi esercizi di memoria involontaria.

Ma restiamo ancora un momento sul carattere fugace e pur tuttavia eterno dell'Entità. Questa si distingue dall'essenza (benché per altri versi le due abbiano parecchi elementi in comune) anche per il fatto di conservare almeno una parte della fugacità dello stato di cose da cui viene estratta. Si dirà dell'Entità ciò che si può dire dell'affetto, e cioè che, pur essendo indipendente da uno spazio-tempo determinato, «viene nondimeno creato in una storia che lo produce come l'espresso e l'espressione di uno spazio o di un tempo, di un'epoca o di un ambiente (per questo l'affetto è il 'nuovo', e nuovi affetti non cessano di essere creati, particolarmente da parte dell'opera d'arte)» (Deleuze 2016, p. 123). È questa la ragione per cui non è possibile pensare la qualità e l'affetto, in quanto Entità, entro un ordine generale di diritto completo (come è invece il caso dell'essenza), dato che essi emergono sempre come determinazioni sussistenti di una storia. Il che non esclude, naturalmente, che le Entità, le qualità, gli affetti, possano ripetersi in epoche, ambienti e storie diffe-

renti, e anzi, la loro stessa identificazione deriva spesso proprio dal contrasto innescato dall'incontro tra due epoche o tra due contesti differenti, come accade appunto in Proust.

### 3. Proust e le essenze

Che cosa succede in un episodio di memoria involontaria tanto banale quanto quello della *madeleine*? Ma soprattutto, qual è la ragione della gioia profonda che si prova nella reminiscenza? Ciò che accade è molto semplice: in due diversi momenti del tempo, si prova la medesima sensazione, o meglio si identifica una qualità sensibile che è la stessa in due momenti diversi. E la gioia che ne deriva non è certo causata dal semplice ripetersi di una stessa sensazione, ma dal percepire che se una certa sensazione si ripete, allora la sua natura non è quella di un oggetto individuale, sottoposto alla ferrea legge dello svanire delle cose nel tempo. Ciò che il Narratore scopre nelle reminiscenze è che la trama del mondo non è fatta di oggetti effimeri, che escono dal nulla per farvi ritorno qualche tempo dopo, bensì di entità, di qualità che sorvolano il fluire del tempo e in esso si ripetono formando una costellazione di «essenze» (termine con cui, in Proust, si deve intendere non un concetto universale, ma una singolarità sensibile e sussistente). E la nostra stessa vita, dunque, non sarà una collezione di istanti colmi di sensazioni fugaci, senza essere, al contempo, una costellazione di essenze che, in qualche modo, contagiano la vita della loro eternità.

Leggendo Proust, Deleuze è portato a sottovalutare l'esperienza della memoria involontaria, in considerazione del fatto che i suoi segni sono meramente materiali, laddove gli unici segni spirituali sarebbero quelli dell'arte. Eppure non può non riconoscere la portata che il Narratore della *Recherche* attribuisce a quelle esperienze sensibili e memoriali: sono per lui nientemeno che la rivelazione capace di dare un senso al suo desiderio di scrivere, nonché la sostanza metafisica che costituirà il tessuto del romanzo. E questo non nonostante i segni della memoria involontaria siano sensibili, ma proprio perché lo sono, cioè proprio perché le essenze si manifestano non nell'ordine del pensiero, ma sul terreno dell'esperienza sensibile, mostrando così di non essere mere astrazioni.

Parlando dei segni dell'arte in Proust, la prima cosa che Deleuze mette in luce è il loro carattere «spirituale». La piccola frase di Vinteuil, come i gesti della Berma o i tratti pittorici di Elstir, esistono certo in funzione dei materiali nei quali si esprimono, ma ognuno è nondimeno una «entità che è solo spirituale» (Deleuze 2001, p. 40). Ma il punto è che anche i segni sensibili manifestano il loro aspetto «spirituale». Ciò che l'opera d'arte compiuta intende mostrare al lettore è ciò che il Narratore ha

scoperto attraverso le esperienze minimali della reminiscenza, e cioè che la vita non è fatta di oggetti effimeri, ma di essenze eterne. Solo che tale rivelazione è già essa stessa il primo scriversi dell'opera d'arte, perché le essenze si rivelano soltanto a un'osservazione estetica e metafisica delle cose. Chi è impigliato nell'intreccio dell'esistenza, della società e della storia, chi vive di mondanità, per esempio, è come prigioniero di una realtà che non gli lascia vedere attraverso le cose per scorgerne le essenze comuni. Solo una vita distratta, e in questo già artistica, conferisce scarso rilievo agli individui e agli accadimenti (quelli a cui tutti, per ragioni pragmatiche, si interessano in maniera esclusiva), essendo invece attratta da quanto individui e accadimenti hanno in comune tra loro, da quanto attraverso gli individui e gli accadimenti si ripete manifestando la propria sussistenza extra-temporale.

Ha perfettamente ragione Deleuze a spiegare che un'essenza è una differenza in sé, sottintendendo, con ciò, che è un tratto singolare. E a spiegare che una differenza in sé non può che ripetersi. Ma è vero solo da un punto di vista estrinseco che «la sensazione comune non interviene che per ricordare qualcosa d'altro» (Deleuze 2001, p. 59). Se è indubbio che nel romanzo l'episodio della *madeleine* consente a Proust di far risorgere la vita di Combray, questo non toglie nulla alla rilevanza dell'esperienza in sé, anche se sarà solo nel *Tempo ritrovato* (cfr. Proust 1993) che il senso di quell'esperienza verrà in chiara luce. Vale pienamente anche per le qualità sensibili la formula proustiana che giustamente Deleuze ripete come un mantra: «reali senza essere attuali, ideali senza essere astratti» (Deleuze 2001, p. 60). Tutte le essenze (nel senso proustiano del termine) sono reali, e tuttavia non attuali, perché non sono individuate dallo spazio e dal tempo che occupano in uno stato di cose, ma lo sorvolano, manifestando una consistenza o una sussistenza che le rende persino più reali di quegli stessi stati di cose nei quali occorrono e si ripetono. E tutte le essenze sono ideali, benché non astratte, perché pur non identificandosi con uno stato di cose materiale e concreto non ne risultano alla maniera di nozioni generali, che esistono soltanto nell'intelletto, bensì sussistono negli stati di cose come l'immagine di un volto sottratta al tempo, come l'aspetto eterno di ogni cosa.

In questo senso, le essenze proustiane sono entità, qualità e affetti. Entità, perché sono appunto loro stesse, indipendentemente dagli individui nei quali si incarnano e indipendentemente dalle determinazioni spazio-temporali a cui si associano contingentemente. Qualità, perché conservano il loro legame con l'esperienza sensibile, anche quando manifestano il proprio carattere ideale. Affetti, infine, perché le essenze emergono sempre da un vissuto di affezioni, perché si rivelano sempre come determinazioni di una certa esperienza di noi stessi e del mondo. È questo che fa la singolarità di un'opera d'arte.

#### 4. Lo spazio qualsiasi: il deserto

Ci resta ancora da considerare la questione dello spazio qualsiasi, cioè del correlativo estensivo delle qualità e delle entità, che è anche l'elemento genetico dell'immagine-affezione.

Gli oggetti che costituiscono uno stato di cose ci colpiscono per talune loro qualità a cui possiamo reagire in maniera appropriata, dando luogo a un'azione. Ma a ognuna di queste qualità possiamo relazionarci anche in un altro modo: quando sentiamo il valore che una qualità ha in sé, tendiamo a isolarla e a farci assorbire da essa. Il nostro affetto, in tal caso, è una sorta di primo piano, perché l'essere della qualità, la qualità come entità a sé stante, riempie l'intero quadro, occupa tutto il nostro spazio affettivo: non vediamo più, per esempio, che il giallo di un girasole e nient'altro. Ma una qualità di questo genere resta pur sempre intrecciata allo stato di cose e agli oggetti da cui la preleviamo. Tanto che la contemplazione di una qualità, il suo primo piano, di norma non dura che pochi istanti, prima di tornare entro l'intreccio delle cose. La qualità selezionata, separata e fissata in se stessa, torna nel campo delle relazioni costitutive di uno stato di cose, cioè nello spazio e nel tempo di ciò che accade. Ma anche lo spazio e il tempo possono venire sottoposti al medesimo trattamento che consente l'emergere di una qualità in primo piano. In *Mille piani* e in *Che cos'è la filosofia?* un tale blocco di spazio-tempo viene chiamato anche *heccéité*, per indicare un modo di individuazione che non sia quello di una cosa o di un soggetto: per esempio la peculiare individuazione che definisce una stagione, un'ora del giorno, una località, oppure la costellazione costituita da un grado di calore e da un'intensità di colore. Il termine ha poco a che fare con l'analogo della tradizione scotista, tanto che in una nota gli autori fanno la seguente osservazione: «succede di scrivere *'eccéité'*, derivando la parola da *ecce*, 'ecco'. È un errore, dal momento che Duns Scoto crea la parola e il concetto a partire da *Haec*, 'questa cosa'. Ma è un errore fecondo, perché suggerisce un modo di individuazione che non si confonde appunto con quello di una cosa o di un soggetto» (Deleuze-Guattari 2017, p. 729, nota) E *L'immagine-movimento* spiega che, «benché il primo piano estraiga il volto (o il suo equivalente) da ogni coordinata spazio-temporale, può portar via con sé uno spazio-tempo che gli è proprio, un lembo di visione, cielo, paesaggio o fondale» (Deleuze 2016, p. 135). Potremmo dire che se il primo piano implica le qualità come tratti di visività (anche quando non è un volto ad essere posto in primo piano), lo spazio qualsiasi è costituito da tratti di paesaggio (al limite, anche quando è lo stesso volto a farsi paesaggio, come nell'episodio in cui il Narratore della *Recherche* incontra le fanciulle in fiore senza distinguere, almeno inizialmente, i tratti dei loro volti dai tratti del paesaggio marino: cfr. Proust 1983). Ma in quanto anche

uno spazio qualsiasi deve, per definizione, essere separato da qualsivoglia funzione pragmatica (deve essere *estratto* da uno stato di cose), tende a presentarsi come uno spazio sconnesso oppure deserto e amorfo.

Deleuze valorizza soprattutto la costruzione di spazi sconnessi e lo fa attraverso l'esempio di Bresson. Lo spazio affettivo non è soltanto lo spazio circostante che il volto contagia con la propria passione, ma è uno spazio autonomo che contribuisce, insieme al volto, a produrre un'atmosfera spirituale. Nel caso del *Processo a Giovanna d'Arco*, per esempio, si tratta di costruire pezzo per pezzo le stazioni di una *via crucis*, facendo valere *non* la visione d'insieme di un ambiente di volta in volta determinato (la camera di Giovanna, la sala del tribunale, la cella), ma lo spazio frammentato «secondo raccordi che ne restituiscono una realtà ogni volta chiusa, ma chiusa all'infinito» (Deleuze 2016, p. 136). È la costruzione di uno spazio «di valore tattile, [...] in cui la mano finisce per assumere la funzione di-rettoria [...], detronizzando il volto» (Deleuze 2016, pp. 135-136).

Ma forse è ancora più importante la costruzione di spazi qualsiasi come spazi deserti, per i quali possiamo prendere l'esempio di Michelangelo Antonioni. Citando Pascal Bonitzer, Deleuze spiega che la ricerca di Antonioni, almeno dall'*Avventura* in avanti, mira a dissolvere i personaggi, a eclissare il loro volto in favore del non-figurativo, sino all'estremo del piano vuoto o disabitato, del deserto (come accade con i volti che si dissolvono nella nebbia della banchina in *Deserto rosso*). E ancora sulla scia di Bonitzer, Deleuze mette a confronto il percorso di Bergman con quello di Antonioni: «Bergman oltrepassava l'immagine-azione in direzione dell'istanza affettiva del primo piano o del volto che egli confrontava col vuoto. Ma, con Antonioni, il volto scompare insieme al personaggio e all'azione, e l'istanza affettiva è quella dello spazio qualsiasi che Antonioni spinge a sua volta sino al vuoto» (Deleuze 2016, pp. 148-149; cfr. Bonitzer 1982).

Come ricorda Pascal Auger (scritto Augé per errore, anche nell'ultima traduzione italiana dell'*Immagine-movimento*), giovane cineasta e uditore delle lezioni che Deleuze tenne sul cinema a Vincennes nei primi anni Ottanta (cfr. Auger 2011), la nozione di spazio qualsiasi derivava, in origine, da una trasposizione allo spazio dell'idea degli istanti qualsiasi su cui si fonda il cinema in generale (nella sua distinzione dalla pittura che valorizza istanti privilegiati). Così come il cinema non privilegia la posa, ma il movimento che avviene tra istanti qualsiasi, così esso può non privilegiare gli spazi determinati, funzionali all'azione e al racconto, ma lasciare campo libero agli spazi generici tipo *terrain vague*, spazi desolati, incolti, in rovina e, più radicalmente (nel cinema sperimentale del primo dopoguerra), a spazi nei quali non è presente alcun oggetto degno di nota, sino allo spazio vuoto o allo schermo bianco o nero. Questo sembra portarci nelle vicinanze della pura immagine-percezione che si trova in Vertov, più

di quanto sembri avere a che fare con l'immagine-affezione, dato che gli spazi qualunque sono innanzitutto spazi *désaffectés*. E tuttavia, Deleuze ritiene che proprio questi spazi senza uomini consentano l'emergere di affetti irriducibili ai sentimenti o alle emozioni ordinarie o, meglio, di affetti che non sono più solo gli affetti che prova un essere umano, ma che diventano affetti-paesaggio. Vale la pena di ricordare la formula di Cézanne che Deleuze non si stanca di ripetere: «*L'homme absent, mais tout entier dans le paysage*» (Gasquet 2002, p. 238). Non più l'affetto che qualcuno prova di fronte a un certo paesaggio, ma il paesaggio stesso che si colora affettivamente, che manifesta una qualità affettiva. Il fatto è che l'affetto, una volta assorbito dal paesaggio, smette di essere meramente umano. La paura, per esempio, smette di essere questa paura determinata di fronte a tale oggetto o evento possibile, per diventare un'atmosfera, una nebulosa terrificante che attraversa ogni cosa, che si insinua in ogni angolo di mondo. O la stessa desolazione, che smette di essere la disperata solitudine del singolo, per sollevarsi e sorvolare l'intera superficie della Terra. In ogni caso, né la paura né la desolazione, una volta divenuti affetti-paesaggio, restano ciò che sono in quanto affetti umani: «non appena abbandoniamo il volto e il primo piano [...], ci pare di entrare in un 'sistema di emozioni' molto più sottile e differenziato, meno facile da identificare, atto a indurre affetti non-umani» (Deleuze 2016, p. 137). In *Mille piani* e in *Che cos'è la filosofia?* troviamo una partizione differente, perché gli affetti vengono considerati come divenire non-umani dell'uomo, mentre in *Che cos'è la filosofia?* sono i percetti a presentarsi come paesaggi non umani della natura. Eppure anche qui l'affetto recupera il suo nesso con lo spazio, e più precisamente con lo spazio dell'universo intero, dato che a ogni divenire-animale, vegetale o molecolare, corrispondono forze cosmiche o cosmogenetiche (cfr. Deleuze-Guattari 2002, cap. 7).

Questo divenire universale degli affetti non va inteso nel senso di un'analogia antropomorfa, come quando si dice che il tempo è capriccioso, la montagna maestosa, il sole di mezzogiorno impietoso, o come quando si eleva a condizione universale una situazione locale e momentanea, per esempio la mia solitudine. In tal caso – come spiega giustamente Robbe-Grillet – «la mia solitudine smette di essere una dato accidentale, momentaneo, della mia esistenza. Inizia a far parte di me, del mondo intero, di tutti gli uomini: è la nostra natura [...]». Diventa una solitudine per sempre (Robbe-Grillet 1963, p. 55). Non si tratta cioè di contagiare la natura con i nostri deliri, immaginando che anch'essa provi gli stessi affetti che proviamo noi, o che i nostri sentimenti siano così profondi da far risuonare la natura intera, bensì di tener presente che ogni nostra affezione non è che un'irruzione del mondo in noi, un contatto tra le forze che attraversano l'universo e le superfici sensibili del nostro corpo. Non si tratterà dunque di proiettare all'esterno un sentimento interiore, ma di percepire l'esteriorità

originaria di ogni affetto. C'è del Sahara in noi (cfr. Deleuze 1995), del vento cosmico, delle profondità minerarie. Ma a queste non corrispondono i nostri sentimenti ordinari, bensì i nostri affetti o divenire non-umani. E c'è da notare, in tal caso, che il referente esteriore dell'affetto non potrà più essere una qualità determinata, un'entità o un'essenza (l'essere melesco della mela di cui parlava Lawrence a proposito di Cézanne), ma proprio uno spazio qualsiasi: una landa selvaggia, come nel caso del film sperimentale di Michael Snow, *La région centrale*; il deserto, come nel caso di Antonioni; lo spazio cosmico, come nel caso di *The Wild Blue Yonder* di Herzog. In ogni caso, una delle tentazioni più profonde del cinema o, come dice Bonitzer, «uno dei programmi del cinema moderno» (Bonitzer 1982, p. 145), sembra essere quella di dissolvere il volto, di «uscire dal terrore del volto» (*ibidem*), per fare spazio a un paesaggio senza uomini.

Potrebbe essere una tentazione nichilistica o apocalittica, un'esigenza che trova l'unica salvezza possibile nella fine della storia e nella scomparsa della specie umana, ma potrebbe anche essere l'espressione di un'istanza panteistica, cosmica, che mira finalmente a percepire l'uomo come una parte della natura, come una cosa tra le cose che esistono nell'universo.

## Bibliografia

- Auger, P.  
2011 *Entretien avec Pascal Auger autour de Deleuze et du cinéma* (con Nicolas Rousseau), in *Actu Philosophia*, <https://www.actu-philosophia.com/entretien-avec-pascal-auger-autour-de-deleuze-et/>.
- Balázs, B.  
2002 *Il film*, Einaudi, Torino (ed. or. Id., *Filmkultúra. A film művészeti-  
lozóiája*, Globus, Wien, 1949).
- Bergson, H.  
1996 *Materia e memoria*, Laterza, Roma-Bari (ed. or. Id., *Matière et mémoire*,  
in Id., *Oeuvres*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959).
- Bonitzer, P.  
1982 *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Gallimard, Paris.
- Deleuze, G.  
1995 *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata (ed. or. Id.,  
*Francis Bacon. Logique de la sensation*, Seuil, Paris, 1981).  
2001 *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino (ed. or. Id., *Proust et les signes*,  
Presses Universitaires de France, Paris, 1964).  
2014 *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano (ed. or. Id., *Logique du sens*, Édi-  
tions de Minuit, Paris, 1969).  
2016 *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Einaudi, Torino (ed. or. Id., *L'image-  
mouvement. Cinéma 1*, Éditions de Minuit, Paris, 1983).



Deleuze, G., Guattari, F.

2002 *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino (ed. or. Id., *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions de Minuit, Paris, 1991).

2017 *Mille piani*, Orthotes, Napoli-Salerno, ebook (ed. or. Id., *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, Paris, 1980).

Gasquet, J.

2002 *Cézanne*, L'ancre marin, Paris.

Godani, P.

2020 *Traits. Une métaphysique du singulier*, PUF, Paris.

Peirce, C. S.

1978 *Écrits sur le signe*, Seuil, Paris.

Proust, M.

1983 *All'ombra delle fanciulle in fiore*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. 1, Mondadori, Milano (ed. or. Id., *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, Paris, 1919).

1993 *Il tempo ritrovato*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. 4, Mondadori, Milano (ed. or. Id., *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris, 1927).

Robbe-Grillet, A.

1963 *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris.

## Filmografia

Michelangelo Antonioni, *L'avventura*, 1960.

Michelangelo Antonioni, *Deserto Rosso*, 1964.

Werner Herzog, *The Wild Blue Yonder*, 2005.

Michael Snow, *La région centrale*, 1971.

Joris Ivens, *Regen*, 1929.

### **Tratti e deserti. Deleuze e l'immagine-affezione**

Lo scopo del presente articolo è di situare la nozione di immagine-affezione, così come viene presentata in *L'immagine-movimento. Cinema 1.*, all'interno del pensiero di Deleuze. In primo luogo, si cercherà di mostrare come i due elementi caratteristici dell'immagine-affezione, il volto e gli spazi qualsiasi, rimandino rispettivamente ai tratti di visività (*traits de visagéité*) e ai tratti di paesaggio (*traits de paysage*) – di cui si parla tanto in *Proust e i segni* quanto in *Mille piani*. In secondo luogo, si mostrerà come entrambi questi elementi si ricolleghino alla nozione fondamentale di evento, come viene descritta in *Logica del senso*.

PAROLE CHIAVE: volto, spazi qualsiasi, evento, qualità, essenza

### **Tratti e deserti. Deleuze e l'immagine-affezione**

The purpose of this article is to contextualize the notion of affection-image, as presented in *Cinema 1: The Movement-Image*, within Deleuze's thinking system. In the first place, we will try to show how the two elements that make up affection-image, face and any-spaces-whatsoever, refer respectively to «faciality» traits (*traits de visagéité*) and landscape traits (*traits de paysage*) – which is spoken about both in *Proust and Signs* and in *A Thousand Plateaus*. Secondly, it will be shown how both these elements relate to the fundamental notion of event, as described in *The Logic of Sense*.

KEYWORDS: face, any-spaces-whatsoever, event, quality, essence

Diogo Nóbrega

## Figure. Image and democratic perversion in Deleuze's thought

### Introduction

According to Deleuze, every concept has components, it is a multiplicity. The concept of Figure, for example, as it is presented in *Francis Bacon – Logic of Sensation*, has three internal components: fact, field, and sensation. Isolate the Figure is the primary requirement to avoid the figurative, that is, the relationship of an image to an object that it is supposed to illustrate. The Figure must stick to isolation, to its self-positing *fact*. The rest of the painting is occupied by a vast *field* of bright, uniform, and motionless colour all around the Figure, forming a system of two immediately adjacent sectors lying on the same plane. Finally, freed from all the demands of figuration, the Figure consists of the real, physical, and effective states it passes through, which are transmitted directly, without the detour of conveying a story: it is a sensible form, a body, experienced as sustaining a *sensation*. The most important thing is that the closure achieved by the coexistence of these three components within the Figure is accompanied by a possibility of opening it to a different concept, that is, in going beyond the referential quality of a *lived body*, always already dependent on the sovereign position of an I, an ego, tightened by the lace of the self, the concept of body without organs. Like hypertext, “every concept will branch off toward other concepts that are differently composed but that constitute other regions of the same plane, answer to problems that can be connected to each other, and participate in a co-creation”<sup>1</sup>.

This perpetual state of digression from one concept to another is central to Deleuze's project, to his “philosophy-cinema”<sup>2</sup> as he describes it in his author's note to the Italian translation of *Logic of Sense*. It is some-

<sup>1</sup> QP 24.

<sup>2</sup> G. Deleuze, *Logica del Senso*, Feltrinelli, Milano, 1975, p. 294.

thing little emphasized in the context of Deleuzian studies. The dominant hermeneutical position favours the affirmation of cinema as philosophy, whereas Deleuze is interested in the affirmation of philosophy as cinema<sup>3</sup>. As noted by Jean-Luc Nancy, Deleuze's thought "is a cinema-thought in the sense that it has its own order and screen, its own singular plane of presentation, construction, displacement and dramatization of concepts (for Deleuze the word concept means *mise-en-cinéma*)"<sup>4</sup>. This article is primarily interested in the displacements of the Figure, in its potential for bridges that provide links to other concepts. Following *Francis Bacon: Logic of Sensation* and *Cinema 1 – The Image-Movement*, I will closely examine the connections between Figure and concepts like image, body without organs, absolute memory, perversion, becoming or democracy. My contention is that the concept of Figure marks a philosophical and an aesthetic ungrounding not only of the image, but of existence itself, with important political implications.

## 1. An Image, an Icon

On the first page of the essay on Bacon, Deleuze describes the Figure as "an Image, an Icon"<sup>5</sup>. The word *Icon* will appear later, in Chapter 13, in the context of Peirce's theory. The semiologist, Deleuze observes, "defined icons by similitude, and symbols by a conventional rule", but he acknowledged that "pure icons range far beyond qualitative similitude"<sup>6</sup>. We must therefore distinguish between icon and

<sup>3</sup> John E. Drabinski comes close to my concern when he asks, with reference to Deleuze and Godard: "Can philosophy be a kind of cinema?" Yet, the question is almost immediately inverted: "Now, let's pause and consider what's really at stake in cinema as a kind of philosophy" (see J. E. Drabinski, *Philosophy as a Kind of Cinema: Introducing Godard and Philosophy*, in "Journal of French and Francophone Philosophy" 18 (2), 2010, pp. 3, 4). The Greek term κίνησις is different from φορά. The latter designates a movement of translation, the former an alteration, a change, thus having a temporal meaning. Deleuze clearly distinguishes between these two aspects of movement: on one hand, that which happens between objects or parts; on the other hand, that which expresses the "duration" (*durée*) or the whole, time itself (see C1). It is precisely in this latter sense that his concept of concept is cinematic. As Daniel W. Smith rightly points out: "this, then, is the initial answer to the problem of the incessant 'becoming' of Deleuze's concepts: the aim of Deleuze's analytic of concepts is to introduce the pure form of time into concepts, in the form of what he calls 'continuous variation' or 'pure variability'" (see D. W. Smith, *On the nature of concepts*, in "Parallax", 18:1, 2011, p. 67). Indeed, philosophy as cinema.

<sup>4</sup> J.-L. Nancy, *Le Différence parallèle. Deleuze e Derrida*, Verona, Ombre Corte, 2008, pp. 15-16.

<sup>5</sup> FBL 11.

<sup>6</sup> FBL 109.

pure icon, that is, Icon, with a capital I. The terms of this distinction concern the similitude that the Icon materializes, a non-qualitative similitude.

How can we understand a similitude that exceeds referentiality? The word εἰκών, as is well known, is one of the words for “image” in the extensive Greek vocabulary. Like the verbs ἔϊσκω and εικάζω, “to assimilate”, and the adjective ἴκελος, “similar”, εἰκών relates to the Indo-European theme *weik-*, which indicates a relationship of conformity. The Hellenist Suzanne Saïd provides us with decisive elements for better understanding the nature of this conformity. In *Deux noms de l'image en grec ancien: idole et icône*, Saïd suggests that, despite the common origin of εἶδωλον and εἰκών, both coming from the same root, *wei-*, “only εἶδωλον by its origin belongs to the order of the visible, because it is formed from the theme *weid-*, which expresses the idea of seeing (this theme, which gave rise to the Latin *video*, is found in Greek in the verb ἰδέειν, “to see”, and in the noun εἶδος, which applies primarily to visible appearance)”<sup>7</sup>. This etymological context helps us clarify the difference between the words and enables us to oppose εἶδωλον, as “the copy of the sensible appearance”, to εἰκών, as “the transposition of the essence”<sup>8</sup>.

This is something crucial for Deleuze. The Icon that his Figure is, let us quote from *Logic of Sensation*, is no “primary resemblance”<sup>9</sup>, it has no discernible model to preserve. The Figure demands a more complex evaluation, “a more profound resemblance”<sup>10</sup>. It does not render an ideal visibility; it renders visible forces that are not themselves visible, elementary forces like pressure, inertia, weight, attraction, gravitation, and germination.

What interests me is that, for Deleuze, the distinction between εἶδωλον and εἰκών, qualitative and non-qualitative similitude, becomes not so much a distinction, a non-relation between opposite terms, but a disjunctive synthesis that causes each term to pass into the other following an order of reciprocal implication that does not resolve itself in any manner, that is, an internal, perennial struggle within the image itself: one half wants to ground or to model itself on its own prototype by means of qualitative similitude, the other has an ungrounded pretension: to exceed any referential quality.

<sup>7</sup> S. Saïd, *Deux noms de l'image en grec ancien: idole et icône*, in « Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres », 131 année, N. 2, 1987, p. 310.

<sup>8</sup> Ivi, p. 311.

<sup>9</sup> FBL 109.

<sup>10</sup> FBL 148.

## To dismantle the organic life of things

The hypothesis that I seek to corroborate is that this disjunctive synthesis is an integral part not only of the concept of the image but also of the concept of death, thus connecting them. The Figure is the conceptual locus of their mutual ontological implication, which leads to a reversal of our understanding of both.

“Classical representation”, Deleuze observes, “takes the accident as its object, but it incorporates the accident into an optical organization that makes it something well-grounded”<sup>11</sup>, perfectly adequate to the Idea as the ground which possesses in first place. When it comes to representation, we must therefore distinguish between the grounded and the ground. There is a difference, as Plato reminds us, between the “represented object”, the εἶδωλον to which we referred earlier, and the “object in itself”. Note the following passage from the *Sophist*: “Well, Stranger, in that case what can we say an image is (εἶδωλον ἂν φαῖμεν εἶναι), except another such thing fashioned in the likeness of the true one?”<sup>12</sup>. According to Plato, this distinction is based on the essential lack of the εἶδωλον: it is a “lifeless image (εἶδωλον ἄψυχον)”<sup>13</sup>. Therefore, the concept is first applied to a dead body: “corpses are images of the dead” (εἶδωλα εἶναι τὰ τῶν νεκρῶν σώματα)<sup>14</sup>.

Through the concept of “organism”, Deleuze envisions a similar essential link between a certain kind of image and a lifeless body. If representation is related to an object, he explains, “this relation is derived from the form of representation; if this object is the organism and organization, it is because representation is first of all organic in itself, it expresses the organic life of man as subject”<sup>15</sup>. In Deleuzian terms, however, organic life is not exactly life, but its crystallization in a stable form, and therefore the end of life. Bacon’s bodies, on the contrary, express the most bizarre and intense kind of life: “no mouth. No tongue. No teeth. No larynx. No esophagus. No belly. No anus. It is a whole nonorganic life, for the organism is not life, it is what imprisons life”<sup>16</sup>.

To preserve the vitality of a body we must destroy not the organs but that organization of the organs that we call an organism. “The Figure”, Deleuze writes, “is the body without organs (dismantle (*défaire*) the or-

<sup>11</sup> FBLS 118.

<sup>12</sup> Plato, *Sophist*, in “Platonis Opera Tomus I – Tetralogias I-II”, ed. by E.A Duke, W. F. Hicken, w. s. m. Nicoll, D. B. Robinson, J. C. G. Strachan, Oxford University Press, Oxford, 1995, p. 422.

<sup>13</sup> Plato, *Leges*, in “Platonis Opera Tomus V – Tetralogia IX”, ed. by I. Burnet, Oxford University Press, Oxford, 1907, p. 830.

<sup>14</sup> Ivi, p. 959.

<sup>15</sup> FBLS 118.

<sup>16</sup> FBLS 48.

ganism in favor of the body)"<sup>17</sup>. It is an interminable task. Note, precisely in this sense, the following passage from *A Thousand Plateaus*: "the body without organs is never yours or mine. It is always *a* body. It is no more projective than it is regressive. It is an involution, but always a contemporary, creative involution"<sup>18</sup>. Such a body is nobody's own or *lived body*, but the persistency of the body in and as an interval position. "To involute", Deleuze explains, "is to be between, in the middle, adjacent", and to be so perpetually.

We must understand the proliferation that goes hand in hand with the dissolution of all consistency, stability, and identifiable collectedness in a form "but that is at the same time accompanied by its continuous development"<sup>19</sup>. This development, however, has nothing to do with the creation of a new form, the most recent form, always already predetermined by chronological time; rather, it as to do with the dis-enclosure of form, the introduction of a pure form of time into the body and as a body: "a wave with a variable amplitude flows through the body without organs; it traces zones and levels on this body according to the variations of its amplitude. [...] This is one way of introducing time into the painting, and there is a great force of time in Bacon, time itself is being painted"<sup>20</sup>.

The decisive element of this involution is indeed its perpetuality. Hence the imperative of carefully distinguishing it from a pure plane of abolition: "Dismantling the organism has never meant killing yourself, but rather opening the body to connections"<sup>21</sup>, that is, to an entire de-territorialization, the radical and unconditional hospitality of the body towards an event that disorganizes it.

## Tempus mortis

Despite its incompatibility with any form of self-annihilation, the movement that the philosopher is trying to grasp must be thought through a certain concept of death, or, rather, implies a complete re-semanticization of the concept of death. In a way, it is as if Deleuze faulted Plato for not having placed the essence of death high enough, by confining it to a lifeless body. We must give death a different body: "the body without organs is the model of death."<sup>22</sup> This means that death can no longer be reduced to an objective determination, that is, as "the qualitative and

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> MP 203.

<sup>19</sup> FBLS 331.

<sup>20</sup> FBLS 49-50.

<sup>21</sup> MP 198.

<sup>22</sup> AO. 393.

quantitative return of the living to inanimate matter”<sup>23</sup>. Death, Deleuze writes, “occurs in life and for life, in every passage or becoming, in every intensity as passage or becoming”<sup>24</sup>.

In this sense, life is characterized by death; it is its greatest stimulus, a permanent drive<sup>25</sup> that disrupt the organism and allows for transformation. Francis Bacon, Deleuze explains, renders visible the action of invisible forces that model the Figure. The first of these forces, the one that all the others repeat, is death. In Bacon’s famous portrait, Pope Innocence X screams at death, not before or about death (which would be to reduce death to a visible spectacle): “Life screams *at* death, but death is no longer this all-too-visible thing that makes us faint; it is this invisible force that life detects, flushes out, and makes visible through the scream”<sup>26</sup>.

If the Figure is the body without organs (its perpetual task of dismantling the organism), its death has indeed nothing to do with the corpse that Plato identifies as lying at the core of the image conceived as εἶδωλον. The Figure, that is, “an Icon”, mobilizes an entirely different death. It is a question of time, of two distinct temporalities. A corpse is a chronothesis, a definitive position in a timeframe determined by successivity. The body without organs inscribes itself in the time of Αἰών, in implicating the possibility of having been repeated, and to be repeated to infinity, death’s eternal return.

There is an essential relationship between eternal return and this other death<sup>27</sup>, in so far as the eternal return does not cause everything to come back, but, on the contrary, “affirm only the excessive and the unequal, the interminable and the incessant, the formless as the product of the most extreme formality”<sup>28</sup>. Death is therefore the logic that conceives repetition on the bases of the different characterized as a permanent revolution<sup>29</sup>, each time “a new gift of the new”<sup>30</sup>.

<sup>23</sup> DR 147.

<sup>24</sup> AO 394.

<sup>25</sup> For Deleuze, there is something equivalent to the death drive, but this does not operate according to an entropic principle as we find in Freud’s model, but rather through the emergence of intensities into the field of representation. See P. Montebello, *L’instinct de mort chez Deleuze. La controverse avec la psychanalyse*, in “Doispontos, vol. 8, n. 2, 2011, p.18; H. Somers-Hall, *Freud’s Third Synthesis: The Death Drive*, in “Deleuze’s Difference and Repetition”, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2013, pp. 94-96;

<sup>26</sup> FBL 62.

<sup>27</sup> Deleuze borrows from Blanchot’s idea of a “double death”, one is personal and the other impersonal. See DR 148-149, p. 333; LS 174-178; AO 393-397. On death according to Blanchot see *L’espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.

<sup>28</sup> DR 151.

<sup>29</sup> A point also developed in J. Williams, *Gilles Deleuze’s philosophy of time*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011, pp. 118-124.

<sup>30</sup> C1 185.



The word “new” should not be understood in a historically relative way. In Greek the word νέος is different from the word καινός. The first means “most recent” and is a chronological marker. The later means “without precedent”, “unanticipated”, “strange”, hence the superlative τὸ καινότερον, what is “strangest”, “uncanniest”, not temporarily, but essentially. Death gifts us the “new” as what is strangest, calling forth “forces which are not the forces of recognition, today or tomorrow, but the powers of a completely other model, from an unrecognized and unrecognizable *terra incognita*”<sup>31</sup>. Through death there is no corpse to be recognized, but the disruption of identities, the eternal differentiation of a body without organs.

This persistence of the new is the most essential trait of the Figure. In *Figura*, Auerbach suggests that the earliest occurrence of the word can be found in the following passage from Terence's *The Eunuch*: “[Parmeno] Well, what about this girl of yours? [Chremes] A quite unusual face (*nova figura oris*)”<sup>32</sup> According to Auerbach, this original correspondence between “*figura*” and “*nova*” is perhaps nothing more than an accident; “but even if accidental, it is significant, for the notion of renewal, the changing aspect of the permanent, runs through the whole history of the word”<sup>33</sup>. The Figure forever remains “what appears anew (*neu Erscheinende*)”<sup>34</sup>, that is, not as something else, or in the place of something else, an Idea, a Model, but what simply appears, emerges, each time for the first time.

Deleuze preserves this injunction of initiality in and as Figure; it lies at the heart of his logic of sensation, as Anne Sauvagnargues has also noted: “to establish the function of painting through the empirical inventory of the appearance of the Figure in Bacon”<sup>35</sup>. Interminable death is the source of this “extraordinary vitality”<sup>36</sup> of the Figure, as the persistence of an invisible force of disorganization that life captures and makes visible, introducing time into the painting.

## 2. The immemorial memory of the Figure

In one of the few studies entirely devoted to the nature of the Deleuzian concept of Figure, Pierre Montebello claims that “the body without

<sup>31</sup> DR 177.

<sup>32</sup> P. Terentius, *The Woman of Andros, The Self-Tormentor, The Eunuch*, Harvard University Press, Harvard, 2010, p. 346.

<sup>33</sup> E. Auerbach, *Figura*, in “Mimesis und Figura”, Brill | Wilhelm Fink, 2018, p. 122.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> A. Sauvagnargues, *L'art comme symptomatologie, capture de forces et image. Littérature, peinture et cinéma chez Deleuze*, in Noëlle Batt (Ed), *Forces-figures. Faire sentir les forces insensibles*, PUV, Paris, 2007, p.49.

<sup>36</sup> FBLS 50.

organs that art creates for us is pure Amnesia”<sup>37</sup>. Montebello’s argumentation is governed by a series of categorical oppositions. Deleuze, he says, “makes a division that could not be clearer”<sup>38</sup>, that is, between the body without organs and the organism, presence and representation, life and lived experience, amnesia and memory, real and phantom, personal and impersonal, and above all between Figure and figuration. Ubaldo Fadini also relies on these well-established oppositional limits. We must decide: “Figure or figuration”<sup>39</sup>. The same can be said of Lorna Collins. Deleuze’s aim, she observes, is “to break with representation”<sup>40</sup>.

Yet Deleuze’s thinking is much more complex than that. “It is facile”, he writes, “to oppose the Figural to the figurative”<sup>41</sup>. Art proceeds not by oppositions but by zones of indetermination. The Figure and the figurative “exist in a very complex inner relationship”<sup>42</sup>, Deleuze explains; there is a continuous collapse between the two. Figuration cannot be completely eliminated; something of it is always preserved, and so the task of the Figure is “perpetually renewed with every painting, with every moment of every painting”<sup>43</sup>.

The same is true of the opposition between memory and amnesia, or the immemorial. Deleuze is primarily interested in the essential possibility of contamination between these categories. Impersonal death as this “great force of time”, aionic time, disorganizing the Figure, is crucial for understanding this contamination. Death is the imminence of what has always already taken place: “no one ever dies, but has always just died and is always going to die”<sup>44</sup>. This means that death is the perseverance in and as Figure of a time that is without a present and always returning.

In *Difference and Repetition* Deleuze invokes an “immemorial Memory” or “pure past”, that is, a past which itself was never present. “If *Matière et Mémoire* is a great book”, he writes, “it is perhaps because Bergson profoundly explored the domain of this transcendental synthesis of a pure past and discovered all its constitutive paradoxes”<sup>45</sup>. The transcendental synthesis bears upon this pure past from the threefold point of view of contemporaneity, coexistence, and pre-existence: “Each past is contemporaneous

<sup>37</sup> P. Montebello, *Qu’est-ce qu’une figure esthétique chez Deleuze?*, in *Puissances de l’image*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon, 2007.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> U. Fadini, *Figure nel Tempo: A partire da Deleuze/Bacon*, Ombre Corte, Verona, 2003, p. 17.

<sup>40</sup> L. Collins, *Sensations Spill a Deluge over the Figure*, “Deleuze Studies”, 2(1), 2008, pp. 51.

<sup>41</sup> FBL 91.

<sup>42</sup> *Ibid.*

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

<sup>44</sup> LS 80.

<sup>45</sup> DR 110.

with the present it was, the whole past coexists with the present in relation to which it is past, but the pure element of the past in general pre-exists the passing present"<sup>46</sup>. It is of central importance to preserve the irreducibility of the pure past to any present which passes in representation. What is represented is always the present, as present past, present present, or present future. "But it is through the pure past that time unfolds like this in representation"<sup>47</sup>. There is thus an absolute temporal element, an in-itself of time playing the role of ground, the final ground of the passage of time.

This always anterior ground is necessarily incompatible with a principle that can be identified and endlessly repeated. It is an "irreducible ground which continues to act under the apparent equilibrium of representation"<sup>48</sup>. Hence Deleuze's decisive explanation: "we cannot accept that the grounded remains the same as it was before, the same as when it was not grounded, when it had not passed the test of grounding"<sup>49</sup>. Such a test consists of the following: the ground "relates what it grounds to that which is truly groundless"<sup>50</sup>, that is, always already suspending conformity: "to ground is to metamorphose"<sup>51</sup>.

According to Deleuze, memory is the ground par excellence, in so far as it precipitates time into universal ungrounding, as it is a more ancient and still newer memory, turned like a promise towards the future, and causing only the future to return. This memory must not be confused with a mechanical faculty, the exercise of reappropriation of the lived experience by an individual, for it is always already pre-occupied by a past which has never been present and will never allow itself to be reanimated in the interiority of consciousness. There is no recognizable line separating memory from amnesia, as Montebello argues, but indiscernibility, a hybrid of memory and amnesia, an amnesic memory: "not that brief memory that comes afterwards and is the opposite of forgetting, but the 'absolute memory' which doubles the present and the outside and is one with forgetting, since it is itself endlessly forgotten and reconstituted"<sup>52</sup>.

The persistence of death as an ever-returning force liberating intensive differences, that is, the non-organic vitality of the body without organs, introduces time, "the centuries of an Αἰών"<sup>53</sup>, as we have seen, into Bacon's Figure. As this pure form of time, death constitutes the immemorial of an absolute Memory that stays with traces, forces, precisely elementary

<sup>46</sup> DR 111-112.

<sup>47</sup> DR 112.

<sup>48</sup> DR 52.

<sup>49</sup> DR 200.

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

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> F 115.

<sup>53</sup> FBLS 81.

forces, “which are nothing other than the forces of the future”<sup>54</sup>. These are traces which themselves never occupy the form of presence, always inadequate to itself and to the same, and that always remain, as it were, to come: traces of the future as the specific power of Memory.

### Traces. Akira Kurosawa's *Kagemusha*

In *Cinema 1*, Deleuze explicitly suggests the coupling of Figure and a certain conception of the trace as sign. According to him, filmmakers like Hawks and Kurosawa were able to invent a deforming form (*forme à deformation*) capable of disorganizing an ideal visuality that gives form to action: “We call the sign of such deformations, transformations or transmutations *Figure*”<sup>55</sup>.

Deleuze's analysis of Kurosawa's *Kagemusha* entails a great development of this vocabulary of the sign (Gr. σῆμα, sign, mark, token), specially with recourse to the term *empreint*, which means “impression”, but also “sign”, “trace”, “vestige”, or “footprint”, and which is used by Deleuze as a *terminus technicus* to indicate the enigmatic link between situation and action.

In *Kagemusha* the double must absorb everything surrounding the master, he must himself become impression and pass through the various situations (the women, the small child, and above all the horse). [...] the double has to absorb all the givens of the question that only the master knows, ‘fast as the wind, silent as the forest, terrible as fire, immobile as the mountain’. This is not a description of the master; it is the enigma whose response he possesses and carries off. Far from making imitation of him easier, it is this which makes it superhuman or secures for it a cosmic relevance.<sup>56</sup>

It is not the case that the doubling forms a purely self-reflective circle that does not point to anything outside of itself. The double, that is, the Figure, must become the impression, the trace of an enigma, to double an enigma, a trace, the outside itself. There is a hallucinatory theme of doubles and doubling in Deleuze's reading of Kurosawa that transforms imitation. A sign does not imitate its cause or its model; It gives a sign, indicating that something or someone has passed by, but not what or who has passed by, anything or anyone whatsoever, but not in any way whatsoever: anything or anyone as a trace.

This means not that the double renounces imitation, μίμησις, but that it gives μίμησις a cosmic relevance. This cosmos, however, must not be confused with a closed set. Sets are always sets of identifiable parts: “the

<sup>54</sup> FBLS 61.

<sup>55</sup> C1 243-244.

<sup>56</sup> C1 259.

women, the child, the horse". The cosmos creates itself in a virtual dimension without parts, "like that which carries along the set of one qualitative state to another, like the pure ceaseless becoming which passes through these states"<sup>57</sup>. Not only is it not a closed set, but it is that by virtue of which a set is never completely closed. It is time itself.

It is impossible to imitate the virtual existence of a forever changing cosmos without completely rethinking imitation itself. There is no place here for a passive μίμησις that is receptive to forms, no exemplary prototype from which the double can smoothly derive, but only an endless circulation based on a hyperbolic of the doubling: "it is not a doubling of the One, it is a redoubling of the Other. It is not a reproduction of the Same, but a repetition of the Different"<sup>58</sup>. This circulation turns the absence of proper qualities, of the primacy of an original model and of the origin itself, into its opposite, an excess of transformations, it doubles becoming creative forces, elementary forces beyond the organic, such as "fire" or "wind", as suggested above.

Μίμησις must not imitate its self-sameness any longer. Its model is no longer the model of the Same, but of the Other: "not an other (*autrui*), but something wholly other than the other (*tout-autre qu'autrui*). Not a replica, but a Double"<sup>59</sup>, each time an absolute singularity. Resemblance subsists, "but resemblance is said of the internalization of difference, and identity of the Different as primary power"<sup>60</sup>.

This logic is meticulously repeated in the essay on Bacon, where the philosopher distinguishes not between resemblance and dissimilarity, but between primary or figurative resemblance and a deeper, more powerful resemblance, a "new resemblance"<sup>61</sup> as the power of the Different as model. It is the power of producing an effect. But this is not intended in a causal sense. It presupposes no potentiality, and it never exists *per transitum de potentia ad actum*. It is discharged and divested of all sovereignty. "It is intended rather in the sense of a 'sign'"<sup>62</sup>. The Double operationalizes a process of signalization, of disguising, where, behind each sign, each trace, there is yet another. This process is the eternal return, the endless return of the bottomless abyss analysed above, which can no longer be conjured away: "everything has lost its sense, everything becomes simulacra and vestige"<sup>63</sup>. The process of signalization does not indicate a way towards a Sense; it is the sensible traced or tracing, the becoming of forces, as its

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> F 105.

<sup>59</sup> F 368.

<sup>60</sup> F 303.

<sup>61</sup> FBLS 113.

<sup>62</sup> LS 304.

<sup>63</sup> *Ibid.*

very sense. Here we have a threefold determination of the sign as irreducible to language, sensible and producing an effect, allowing for the logic of sensation that Deleuze envisages with Bacon, and which corresponds to a departure from the logic of sense that he introduced in 1969.

## Perversion and democracy

This process of signalization is the effect of a redoubling (of the model) of the Other, and its product, the Double, the Figure itself, is conformity to itself as the self of an always other, or a Non-self. Such a process, Deleuze explains, implies “an essential perversion or a deviation”<sup>64</sup>. But it is a “strange perversion”, he says, “not one of those of which Freud spoke”<sup>65</sup>, that is, a negative perversion, the perversion of the norm, and thus abnormal and pathological. Perversion must not simply revert to the norm without effectively twisting free of its underlying structure. It must pervert itself, freeing itself from all referentiality. “Perversion”, writes David Lapoujade, “is an essential operation in Deleuze”<sup>66</sup>. It consists neither in negating, nor even in destroying, but rather “in doubling, redoubling and displacing, like some sort of gigantic folding method” that explains, namely, “the intense torsion of the Figures in Bacon”<sup>67</sup>.

This gesture poses a political problem. There is a formidable body of work on Deleuze’s multiple accounts of perversion, but it is rarely read as a political category, and when it is, as in the important contributions by Kazarian<sup>68</sup>, MacCormack<sup>69</sup> and Heron<sup>70</sup>, it remains oblivious to the Aristotelian dimension of this debate.

Deleuze’s attempt to conceptualize a perversion without a stable norm to pervert places us at the center of Aristotle’s discussion of democracy. In the *Politics*, the Stagirite names three “rightly formed” (ὀρθὰς) political regimes and as many perversions or deviations (παρεκβάσεις). The right forms of government rule with a view to the common interest, the perversions are directed to the personal advantage of their leaders. Each of these groups is organized according to a specific hierarchy. On the side of the right forms, “royalty” (βασιλεία) is the first, a type of monarchical

<sup>64</sup> LS 296.

<sup>65</sup> LS. 353.

<sup>66</sup> D. Lapoujade, *Deleuze, Les Mouvements Aberrants*, Minuit, Paris, 2014, p. 11.

<sup>67</sup> Ivi, pp. 129, 10.

<sup>68</sup> See E. P. Kazarian, *Deleuze, Perversion, and Politics*, in “International Studies in Philosophy”, 30, 1, 1998, pp. 91-106.

<sup>69</sup> P. MacCormack, *Perversion: Transgressive sexuality and becoming-monster*, in “Thirdspace: A Journal of Feminist Theory & Culture”, 3(2), 2004.

<sup>70</sup> K. Heron, *Toying with the law: Deleuze, Lacan and the promise of perversion*, “European Journal of Political Theory”, 0 (0), 2022, pp. 1-21.

government which looks to the common interest. Secondly, there is “aristocracy” (ἀριστοκρατία), the rule of the best in the name of what is best for the state. Finally, “when the plurality (πλήθος) govern the city with a view to the common advantage, the form of government is called by the generic name common to all constitutions – πολιτεία”<sup>71</sup>. It’s a question of probability: it is possible for one man, or a few, to excel in virtue, but as the number increases it becomes more difficult to attain perfection.

On the side of deviant forms, Aristotle identifies “tyranny” (τυραννίς), the despotic perversion of monarchical government, “oligarchy” (ὀλιγαρχία), the government of and for the few, the corruption of the best, and “democracy” (δημοκρατία), “when the plurality governs in its private interest”<sup>72</sup>.

Democracy occupies a peculiar position with respect to the others, and there are at least two reasons for this. First, there is no proper name for its corresponding “rightly formed” political regime. Πολιτεία is a “generic name” (κοινὸν ὄνομα) for any sort of constitution, which amounts to saying that there is no absolute paradigm, whether constitutive or constitutional, no εἶδος, no idea of democracy, no democratic ideal<sup>73</sup>. Second, it is difficult to understand exactly what the distinction between the common and the particular interest could be in the case of democracy. With royalty and aristocracy, the distinction between the one, or the few, and the many immediately opens up the possibility of a particular interest coming into opposition with a common interest. In the case of democracy, however, where the particular interest that defines the perversion and the common interest coincide in the interest of the “plurality”, it is harder to grasp this difference.

Aristotle tries to solve this difficulty by identifying a tendency in democracy to reduce the plurality to an avatar, that is, that of the poor. Under these circumstances, the concept of the plurality as the defining locus of power in democracy is paradoxically both inclusive and exclusive: inclusively, the plurality is all people, but exclusively it is the people as opposed to something else – the rich, the elite, the nobility. So, there is no difference in principle between democratic and oligarchic regimes. Both govern on behalf of a particular interest. Whether the sovereign body is small or large in number is an accidental attribute: “numerical differences do not lead to political differences”<sup>74</sup>.

Democracy’s ideal conformity with itself, that is, with the poor who wield κράτος within it, presupposes its oligarchic degradation. As noted by Geof-

<sup>71</sup> Aristotle, *Aristotelis Politica*, ed. by W. D. Ross, Oxford University Press, Oxford, 1957, p. 80.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> This is emphasized in J. Derrida, *Voyous*, Galilée, Paris, 2003, pp. 61-65.

<sup>74</sup> Aristotle, *Aristotelis Politica*, cit., p. 82.

frey Bennington, “this paradoxical tendency of democracy to collapse away from itself as it gets closer to itself means [...] that the end of democracy is the end of democracy”<sup>75</sup>. Hence the antidote for democracy’s tendency toward conformity with a totalizing figure of itself, would be a kind of holding back, a preservation of itself by not attempting to realize itself absolutely, a democracy devoid of sameness and ipseity, that which from within defies the proper, the it-self, the selfsameness of the same. “Democracy”, Bennington concludes, “can therefore only be ‘itself’ by holding itself short of its apparent *telos*, can only *succeed by failing*”<sup>76</sup>, that is, committing itself to perversion, not to something “rightly formed”, but to a deviant form, or, rather, to a “deforming form”, to the Deleuzian Figure itself.

Further, according to a logic that Aristotle does not entirely control, only this democratic commitment to perversion and to transformation, to plurality, does justice to the πόλις to which he aspires. A city, he says, “by its nature, is a plurality (πλήθος). If it becomes more of a unit, it will first become a household instead of a city, and then an individual instead of a household”<sup>77</sup>. To the city belongs an irreducible element of dispersive and variegated plurality, undermining from the beginning the possibility of identifying the city with a unit. This means that the city is always already contaminated by democracy, insofar as democracy designates the essential plurality that lies at the heart of the city.

From a Deleuzian perspective, the main problem with Aristotle’s concept of plurality is that it is based on a difference in kind: “not only does a city consist of a multitude of human beings”, but “it consists of human beings differing in kind (εἶδει διαφερόντων)”<sup>78</sup>. This means that plurality is not ever going to be a plurality, strictly irreducible to the unity of the individual, to unity in general, but a multiplicity of atomic elements. According to Deleuze, “difference in kind meets all the requirements of a harmonious concept and an organic representation”, and, as such, “is all but worthless”: in Aristotle, he observes, “we never discover a *differenciator of difference*”<sup>79</sup>. The question of plurality should be that of the individual’s differing from itself, being in difference with itself. And this is precisely what Deleuze forces us to think, to do: to place the Aristotelian πλήθος not between individuals but within the individual, at its core.

In *Cinema 2*, for example, Deleuze writes the following of Orson Welles: “Since Welles has a strong personality, we forget that his con-

<sup>75</sup> G. Bennington, *Scatter 2. Politics in Deconstruction*, Fordham University Press, New York, 2021, p. 200.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> Aristotle, *Aristotelis Politica*, cit., p. 27.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> DR 48.



stant theme, precisely as a result of this personality, is to be a person no longer”<sup>80</sup>. This vanishing of the person is explicitly developed, Deleuze explains, in Welles unfinished film project *The Dreamers*. The purpose of the film, he says, was to shoot the scene where the heroine proclaims, “I will no longer be a person, Marcus, from now on I will always be several (*plusieurs*)”<sup>81</sup>. Welles’s characters or forms are now valid, Deleuze further observes, “only as transformations of each other”, an irreducible plurality, that is, as Figure(s).

As Paul Patton observes, democracy does not play a central role in Deleuze’s philosophy<sup>82</sup>. But there are, I believe, decisive indications of what is at issue in and as democracy. In *What is Philosophy?* Deleuze and Guattari suggest that “the immense relative deterritorialization of world capitalism needs to be reterritorialized on the modern national State, which finds an outcome in democracy, the new society of ‘brothers’, the capitalist version of the society of friends”<sup>83</sup>. This does not, however, allow us to deduce an anti-democratic bias in Deleuze’s thought, as Thoburn<sup>84</sup>, Mengue<sup>85</sup> and Stivale<sup>86</sup> do, for a few pages later Deleuze remarks that the answer is not to renounce democracy but to call for “a becoming democratic that is not the same as what States of law are, or even a becoming-Greek that is not the same as what the Greeks were”<sup>87</sup>. Democracy is not a form of government, a state-form that can be mechanically repeated, or rather stabilized, according to the Athenian model, but becoming itself, insofar as we understand that “becoming produces nothing other than itself”<sup>88</sup>. It is a question of time, of introducing time, “the centuries of an Aion”, into democracy, giving it the task of being forever obligated to the persistence of a past which never was present. It is of crucial importance to distinguish between the Greeks and what the Greeks were, that is, between democracy essential commitment to perversion, forever stretching variation beyond all formal limits, and the historical manifestation of democracy on Attic soil, between “the part of the event which is realized and accomplished”, and “the part of the event which cannot realize its accomplishment”<sup>89</sup>.

<sup>80</sup> C2 189.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> See P. Patton, *Deleuzian Concepts: Philosophy, Colonization, Politics*, Stanford University Press, Stanford, 2004, p. 161.

<sup>83</sup> QP 94.

<sup>84</sup> N. Thoburn, *Deleuze, Marx and Politics*, Routledge, London, 2003, p. 142.

<sup>85</sup> P. Mengue, *Deleuze et la Question de la Démocratie*, L’Harmattan, Paris, 2003, p. 103.

<sup>86</sup> J. C. Stivale, *Gilles Deleuze’s ABCs: The Folds of Friendship*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2008, p. 82.

<sup>87</sup> QP 108.

<sup>88</sup> MP 291.

<sup>89</sup> LS 178.

Deleuze understands democracy as “the pure event of democracy”<sup>90</sup>, that is, independently of its spatio-temporal actualizations, “as something yet to come and always already past according to the line of the Αἰών”<sup>91</sup>. The eventness of democracy disrupts the teleological achievement of democracy itself. This is not a renunciation of some fuller version of democracy but the acknowledgment that democracy is marked by an internal unachievability and cannot but fail to contain within itself an always untimely transformative supplement, perversion itself, which is nothing other than “the diabolical powers of the to come knocking at the door”<sup>92</sup>.

## Conclusion

This article has argued that the Deleuzian concept of Figure is to be understood not as grounded in the repetition structures of organic representations but as the expression of an inorganic field of forces, “forces of disruption and transgression of good form”<sup>93</sup>, as noted by Ronald Bogue. Further, we saw that this transgression, always insufficient and future, destined to endlessly begin anew, is to be understood in terms of death’s eternal return, insofar as death designates a universal structure of experience that cannot be reduced to the reality of a last instant, “what never ceases and never finishes happening in every becoming”<sup>94</sup>. As long as it harnesses this disruptive force of death’s eternal return, the Figure takes hold of life, of “the will to life rejoicing in its own inexhaustibility through the sacrifice of its highest types”<sup>95</sup>. This sacrifice of a decisive *τύπος* in-forming the Figure, that is, its interminable combat against referentiality, is its most significant trait. Perversion consists precisely in this combat, designating not only an aesthetic process, a common ground (which grounds only on the basis of its abyssal character) for the arts, but existence itself, taking on a specifically political signification: democracy’s commitment to becoming, to the Figure itself.

<sup>90</sup> P. Patton, *Becoming democratic*, in “Deleuze and Politics”, ed. by I. Buchanan, N. Thornburn Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006, p. 180.

<sup>91</sup> LS 172.

<sup>92</sup> FBLS 61.

<sup>93</sup> R. Bogue, *Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force*, “Journal of the British Society for Phenomenology”, 24:1, 1993, p. 62.

<sup>94</sup> AO 395.

<sup>95</sup> F. Nietzsche, *Ecce homo*, in “Sämtliche Werke Band 6”: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, München, 1999, p. 312.

## Bibliography

Aristotle

1957 *Aristotelis Politica*, W. D. Ross (a cura di), Oxford University Press, Oxford.

Auerbach, E.

2018 *Figura*, in “*Mimesis und Figura*”, Brill | Wilhelm Fink.

Bennington, G.

2021 *Scatter 2. Politics in Deconstruction*, Fordham University Press, New York.

Blanchot, M.

1955 *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris.

Bogue, R.

1993 *Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force*, in “*Journal of the British Society for Phenomenology*”, 24:1, pp. 56-65.

Collins, L.

2008 *Sensations Spill a Deluge over the Figure*, in “*Deleuze Studies*”, 2(1), pp. 49-73.

Deleuze, G.

1968 *Différence et répétition* [DR], PUF, Paris.

1969 *Logique du Sens* [LS], Minuit, Paris.

1975 *Logica del Senso*, Feltrinelli, Milano.

1981 *Francis Bacon. Logique de la Sensation* [FBLS], Seuil, Paris.

1983 *Cinéma 1 – L'image-mouvement* [C1], Minuit, Paris.

1985 *Cinéma 2 – L'image-temps* [C2], Minuit, Paris.

2014 *Foucault* [F], Minuit, Paris.

Deleuze, G., Guattari, F.

1972 *L'Anti-Édipe* [AO], Minuit, Paris.

1980 *Mille Plateaux* [MP], Minuit, Paris.

1991 *Qu'est-ce que la philosophie?* [QP], Minuit, Paris.

Derrida, J.

2003 *Voyous*, Galilée, Paris.

Drabinski, J. E.

2010 *Philosophy as a Kind of Cinema: Introducing Godard and Philosophy*, in “*Journal of French and Francophone Philosophy*”, 18(2), pp. 1-7.

Fadini, U.

2003 *Figure nel Tempo: A partire da Deleuze/Bacon*, Ombre Corte, Verona.

Heron, K.

2022 *Toying with the law: Deleuze, Lacan and the promise of perversion*, in “*European Journal of Political Theory*”, 0(0), pp. 1-21.

Kazarian, E. P.

1998 *Deleuze, Perversion, and Politics*, in “*International Studies in Philosophy*”, 30(1), pp. 91-106.

- Lapoujade, D.  
2014 *Deleuze, Les Mouvements Aberrants*, Minuit, Paris.
- MacCormack, P.  
2004 *Perversion: Transgressive sexuality and becoming-monster*, in "Thirdspace: A Journal of Feminist Theory & Culture", 3(2).
- Mengue, P.  
2003 *Deleuze et la Question de la Démocratie*, L'Harmattan, Paris.
- Montebello, P.  
2007 *Qu'est-ce qu'une figure esthétique chez Deleuze?*, in *Puissances de l'image*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon.  
2011 *L'instinct de mort chez Deleuze. La controverse avec la psychanalyse*, in "Doispontos", vol. 8, n. 2, pp. 15-26.
- Nancy, J.-L.  
2008 *Le Differenze parallele. Deleuze e Derrida*, Ombre Corte, Verona.
- Nietzsche, F.  
1999 *Ecce homo*, in "Sämtliche Werke Band 6", Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, München.
- Patton, P.  
2006 *Becoming democratic*, in "Deleuze and Politics", ed. by I. Buchanan, N. Thoburn, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 178-195.
- Plato  
1907 *Leges*, in "Platonis Opera Tomus V – Tetralogia IX", ed. by I. Burnet, Oxford University Press, Oxford.  
1995 *Sophist*, in "Platonis Opera Tomus I – Tetralogias I-II", E. A. Duke, W. F. Hicken, W. S. M. Nicoll, D. B. Robinson, J. C. G. Strachan (a cura di), Oxford University Press, Oxford.
- Säid, S.  
1987 *Deux noms de l'image en grec ancien: idole et icône*, in « *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* », 131<sup>e</sup> année, N. 2.
- Sauvagnargues, A.  
2007 *L'art comme symptomatologie, capture de forces et image. Littérature, peinture et cinéma chez Deleuze*, in Noëlle Batt (a cura di), *Forces-figures. Faire sentir les forces insensibles*, PUF, Paris.
- Somers-Hall, H.  
2013 *Freud's Third Synthesis: The Death Drive*, in "Deleuze's Difference and Repetition", Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 94-96.
- Stivale, J. C.  
2008 *Gilles Deleuze's ABCs: The Folds of Friendship*, The John Hopkins University Press, Baltimore.

Terentius, P.

2010 *The Woman of Andros, The Self-Tormentor, The Eunuch*, Harvard University Press, Harvard.

Thoburn, N.

2003 *Deleuze, Marx and Politics*, Routledge, London.

Williams, J.

2011 *Gilles Deleuze's philosophy of time*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 118-124.

## Image and democratic perversion in Deleuze's thought

L'obiettivo di questo articolo è fornire una lettura approfondita della complessa descrizione di Deleuze sul concetto di Figura in *Francis Bacon: Logica della Sensazione* e in *Cinema 1: Immagine-movimento*. Nella prima parte, intendo mostrare come il lavoro teorico di Deleuze sulla Figura implica un'ampia discussione del vocabolario greco dell'immagine. La Figura, sostiene, è "un'Immagine, un'Icona", cioè, non un εἶδωλον ma un εἰκὼν, non la riproduzione di una visualità ideale ma il rendere visibili forze che non sono visibili di per sé, non una questione di produrre un corpo senza vita, un cadavere, come nel resoconto platonico dell'immagine, ma di un corpo senza organi che funge da modello per una morte diversa, una morte impersonale inscritta nel tempo di Αἰὼν, implicando la possibilità di essere stato ripetuto e di essere ripetuto all'infinito, liberando differenze intensive in ogni occasione. Nella seconda parte, sostengo che questa interiorizzazione della morte in e come Figura, che coinvolge un evento di trasformazione sempre ricorrente, comporta un ripensamento completo della *mimesis*, che non è più la produzione della somiglianza, l'imposizione trascendentale della forma e della stabilità, ma il raddoppio della trasformazione, del tempo aionico stesso. Deleuze chiama questo impegno mimetico verso la trasformazione "perversione". Concludo concentrandomi sulle implicazioni politiche di questa perversione, sostenendo che essa informa il resoconto di Deleuze sulla democrazia come divenire-democratico, riprendendo un'idea già presente nella *Politica* di Aristotele.

PAROLE CHIAVE: Figura, Immagine, Morte, Perversione, Democrazia

## Image and democratic perversion in Deleuze's thought

The aim of this paper is to provide a close reading of Deleuze's complex account of the concept of Figure in *Francis Bacon: Logique de la Sensation* and in *Cinéma 1: L'image-mouvement*. In the first part, I show that Deleuze's theoretical work on the Figure implies an extensive discussion of the Greek vocabulary of the image. The Figure, he argues, is "an Image, an Icon", that is, not an εἶδωλον but an εἰκὼν, not the reproduction of an ideal visuality but the rendering visible of forces that are not themselves visible, not a matter of producing a lifeless body, a corpse, as in Plato's account of the image, but of a body without organs, which serves as a model for a different death, an impersonal death inscribed in the time of Αἰὼν, in implicating the possibility of having been repeated and of being repeated to infinity, all in liberating intensive differences on each occasion.

In the second part, I argue that this internalization of death in and as Figure, involving an ever-returning event of transformation, entails a complete rethinking of *mimesis*, that is, no longer the production of resemblance, the transcendental imposition of form and stability, but the doubling of transformation, of aionic time itself. Deleuze calls this mimetic commitment to transformation “perversion”. I conclude by focusing on the political implications of this perversion, arguing that it informs Deleuze's account of democracy as becoming-democratic, taking on an idea already at work in Aristotle's *Politics*.

KEYWORDS: Figure, Image, Death, Perversion, Democracy





Francesca Perotto

## Prima della piega. La sensibilità delle immagini tra Bergson e Whitehead

### 1. La valenza ontologica di immagine e affetto e il problema deleuziano del soggetto

Nello scritto del 1988, *La piega. Leibniz e il barocco*, Deleuze si pone per la prima volta in maniera sistematica il problema del soggetto, risolvendolo nel concetto di piega. Si potrebbe però argomentare che alcune importanti caratteristiche di questa elaborazione siano già presenti in riflessioni precedenti – seppur più implicitamente. Mi riferisco, in particolare, a quelle sull'immagine e sull'affetto. Se immagine e affetto sono stati recepiti soprattutto in senso estetologico<sup>1</sup>, la loro considerazione ontologica permetterebbe infatti di stabilirne una particolare alleanza con il concetto di piega. Il tema della piega non emergerebbe allora in un vuoto: sarebbe il prodotto di un campo aperto dalle intuizioni di quelle indagini precedenti, sebbene con variazioni che garantiscono una relativa autonomia a ciascuno dei tre concetti, elaborati di volta in volta sotto differenti numi tutelari filosofici.

Le ragioni per sostenere la diretta alleanza che si stabilisce nel quadro della soggettività tra immagine, affetto e piega appartengono a due ordini: cronologico e testuale.

Per quanto riguarda il primo, il concetto di piega emerge alla fine degli anni Ottanta. E gli anni Ottanta sono la decade in cui Deleuze si concentra sull'istanza teoretica dell'immagine, a sostegno dell'irriducibilità del visuale al linguaggio. Nel 1981 viene pubblicato infatti *Francis Bacon. Logica della sensazione*, mentre del 1983 e del 1985 sono i due scritti sul cinema: *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*. Nella cronologia deleuziana, vi è quindi un passaggio diretto dal tema dell'immagine a quello del soggetto. La questione è un po' diversa per quanto riguarda l'affetto – che vede la sua fissazione concettuale solo in un testo successivo a *La piega, Che cos'è la filosofia?* del 1991. Ma il tema dell'affetto insiste fin dall'inizio sui margini della produzione deleuziana – si pensi

<sup>1</sup> Si veda, ad esempio, Sauvagnargues 2005, Rozzoni 2011.

ad esempio allo scritto su Nietzsche (1962; tr. it. 2002). Ed è proprio nei primi anni Ottanta (a cavallo con la fine dei Settanta) che Deleuze tiene il suo corso su Spinoza (1978-81; tr. it. 2020), soffermandosi a lungo su questo concetto. Esso ricompare inoltre anche negli scritti sul cinema, proprio per ibridarsi con quello di immagine. La riflessione sul modo affettivo di sentire, seppur in forma ancora prototipica, ha quindi balenato diverse volte nell'orizzonte del pensiero deleuziano prima che la questione della soggettività sia stata esplicitamente posta.

La triade affetto-immagine-piega è allora innanzitutto sostenuta da una successione temporale che percorre i dieci anni precedenti lo scritto su Leibniz.

A questa prima ragione a sostegno del terzetto se ne aggiunge una seconda: una dichiarazione contenuta proprio ne *La piega*, nel capitolo dedicato all'evento. Lì Deleuze scrive: "È con Leibniz che affiora in filosofia un problema che continuerà a tormentare Whitehead e Bergson: non come raggiungere l'eterno, ma in che modo il mondo oggettivo consente una *produzione soggettiva* di novità, ossia una creazione"<sup>2</sup> (Deleuze 1988; tr. it. 1990, pp. 119-20). Deleuze stabilisce quindi una comunità di intenti tra la domanda leibniziana sul soggetto, filo conduttore de *La piega*, e le ricerche di Whitehead e Bergson. E, come argomenterò, Whitehead e Bergson sono proprio gli autori insieme a cui Deleuze conduce le esplorazioni preliminari sui concetti di affetto e di immagine. Il concetto di immagine (dichiaratamente legato a Bergson) e quello di affetto (che in quegli anni si svolge più sotteraneamente sull'orma di Whitehead) sarebbero quindi esplicitamente implicati nell'impostazione del problema del soggetto.

Nel corso di questo testo, cercherò allora di mostrare in che modo l'immagine e l'affetto, nella loro derivazione bergsoniana e whiteheadiana, possano considerarsi concetti che al tempo stesso inaugurano e afferiscono all'orizzonte costruttivista della soggettività deleuziana, sovrapponendosi parzialmente e aprendo il soggetto ad una molteplicità di campi.

Occorre tuttavia specificare quanto segue: riferirsi a un orizzonte costruttivista della soggettività è da intendersi in opposizione a quello critico. Deleuze fa infatti un uso paradossale del concetto di soggetto – insieme lo nega e lo istituisce. Se si può quindi parlare di una triade che ne pone e svolge il problema, lo si può fare solo considerando che il soggetto che ne risulta è qualche cosa di originale – tanto che Deleuze non si serve, se non raramente, di questo termine. Il soggetto deleuziano – o meglio,

<sup>2</sup> Corsivo dell'autrice.

il *processo di soggettivazione* – è qualcosa di tanto trasfigurato da non essere riconducibile a quella categoria metafisica. “Il *processo di soggettivazione*, cioè la produzione di un *modo di esistenza*, non può essere confuso con un soggetto, a meno che non si destituisca quest’ultimo da ogni interiorità e persino da ogni identità”<sup>3</sup> (Deleuze 1990; tr. it. 2019, p.15). Immagine, affetto e piega non devono quindi essere rapportati ad una concezione della soggettività in cui rimarrebbero enti statici a fondamento dell’esperienza. Quella che questi concetti inaugurano è una cortocircuitazione che rende irrecuperabili le strutture precedenti: dal soggetto autosufficiente identificato con il *subjectum* si passa ad un soggetto che si eccede e si scarta continuamente, in un campo di applicazione allo stesso tempo molto più limitato e diffuso.

Nell’analizzare il ruolo dell’immagine e dell’affetto in quest’ottica, così come l’influenza degli autori che li hanno ispirati, bisognerà allora mostrare che la dimensione che essi aprono è innanzitutto dell’ordine del processo, dell’individuazione. Se immagine e affetto sono implicate nella questione del soggetto, è perché gettano le basi per la sua descrizione nei termini di dinamismi frammentari che sono il prodotto, e non il presupposto, dell’agglutinarsi del reale. Il problema che l’immagine e l’affetto pongono diventa allora “partendo da questo stato di cose, [...] mostrare in che modo possano formarsi dei centri, dei punti qualsiasi, che impongono delle vedute fisse istantanee” (Deleuze 1983; tr. it. 2016, p. 72), facendo a meno di ogni identità e interiorità.

## 2. Quale immagine? L’alleanza con Bergson

Partirò prendendo in esame il concetto di immagine. Nella filosofia deleuziana questo assume molteplici significati, talvolta in apparente contraddizione (cfr. Carmagnola 2022). È la stessa paradossalità che si incontra rispetto all’uso del termine soggetto – coincidenza di negazione ed istituzione. I due sensi principali dell’immagine sono infatti antagonistici, in quanto descrivono sia la forma del pensiero categorico e rappresentativo (da decostruire perché è la costante ripetizione di un’identità sterile), sia il luccicare della dimensione infra-rappresentativa ed intensiva del reale, ossia quella processualità che Deleuze intende sostituire alla stasi dell’essere. L’immagine costituisce quindi al tempo stesso un bersaglio polemico (negazione) e uno strumento chiave della proposta ontologica deleuziana (istituzione).

<sup>3</sup> Corsivo dell’autrice.

Per mostrare la risonanza di questo concetto con il problema del conglomerarsi del reale, mi concentrerò sulla sua accezione istitutiva, perché è in essa che si intravede un legame con alcune caratteristiche più tarde della soggettività, mentre lascerò da parte la critica all'immagine del pensiero come insieme dei suoi presupposti<sup>4</sup>.

Il significato che l'immagine assume in questa prospettiva è piuttosto tecnico, ma sfaccettato: Deleuze lo eredita in larga parte da Bergson, con cui conduce un confronto puntuale e serrato in quattro commenti presenti nei due scritti sul cinema (Deleuze 1983; tr. it. 2016; 1985; tr. it. 2017). Sebbene con alcune specifiche, l'immagine è innanzitutto ciò che appare – l'esperienza nella sua datità elementare, quando gli schemi dell'abitudine sono messi da parte e il reale può mostrarsi nella sua immediatezza. E questa accezione dell'immagine è centrale per Deleuze, tanto che tornerà sull'importanza di “fare un'immagine” (1992; tr. it. 2015, p. 16), in qualsiasi pratica, anche in momenti successivi agli scritti sul cinema, intendendo con quest'espressione lo sfaldarsi del pensiero della rappresentazione, il mettere da parte ogni postura pregressa, per far filtrare l'essere nella sua spontaneità, prima di qualsiasi struttura epistemica.

Questo significato dell'immagine come apparire immediato è in linea con l'uso dello stesso concetto che Bergson fa in *Materia e Memoria*, indicando nell'immagine una dimensione materiale che supera il dualismo soggetto-oggetto per ritrovare un'esperienza precedente ogni organizzazione epistemologica dualista. Anche in Bergson, infatti, l'immagine è ciò che eccede e sfonda la rappresentazione e, viceversa, la rappresentazione è ciò che oscura l'immagine, riducendola (cfr. Bertelli 2014). È noto il passaggio in cui Bergson afferma: “per ‘immagine’ intendiamo una certa esistenza che è più di ciò che l'idealista chiama una rappresentazione, ma meno di ciò che il realista chiama una cosa” (Bergson 1896; tr. it. 2022, p. 5). Alla rappresentazione e alla cosa che, in modi diversi, mantengono il dualismo soggetto-oggetto e pongono uno dei due poli a principio di identità fondante l'esperienza, viene sostituita l'espressività del processo.

L'accezione deleuzo-bergsoniana dell'immagine come apparire non si limita infatti ad operare in una dimensione epistemologica, costituendo unicamente uno strumento per avere accesso alla luminosità del reale. Sebbene Deleuze si soffermi principalmente su questa sua capacità, il concetto ha immediatamente spessore ontologico. Per questo,

In realtà le cose sono forse ancora più complesse, forse è possibile rintracciare non due ma tre accezioni del termine. All'immagine-doxa (quella che la

<sup>4</sup> Per un approfondimento di questo tema, si rimanda a De Beistegui (2007) e a Godani (2009).

filosofia produce quando non pensa e non sa che non pensa), e all'immagine-evento, possiamo aggiungere una terza versione: l'immagine-cosa. Una singolarità, un essere tra gli esseri. (Carmagnola 2022, p. 15)

Ciò è necessario proprio al superamento dell'impostazione dualista: se le immagini non fossero cose, infatti, si avrebbe una frattura tra quest'ultime e l'esperienza, riproponendo lo schema dualistico e la trascendenza tipiche di quell'immagine del pensiero (o di quella concezione del soggetto) che si intendono rovesciare. La coincidenza tra epistemologia e ontologia è quindi necessaria e, per Bergson come per Deleuze, l'immagine non è solo il modo in cui le cose appaiono: l'apparire sono le cose stesse. "Ci sono immagini, le cose stesse sono immagini, perché le immagini non sono nella testa, nel cervello. Viceversa il cervello stesso è un'immagine, un'immagine tra le altre" (Deleuze 1990; tr.it. 2019, p. 55). Allora, se nel passaggio precedentemente citato, Bergson afferma che le immagini non sono cose, questo significa soltanto che non lo sono nell'accezione classica del termine (e infatti si riferisce al realista). Se le cose sono immagini, lo sono nel senso dell'apparire: sono dinamismi, processi, e non entità atomiche e sostanziali.

Il fatto che l'immagine indichi non l'apparire di qualcosa/qualcuno, ma qualcosa/qualcuno in quanto apparire, getta quindi le basi per ripensare radicalmente l'individuo. Il rapporto tra individui ed esperienza è infatti rovesciato: primario è il darsi delle immagini, non il soggetto o l'oggetto che illusoriamente lo fonderebbero e che ne sono invece prodotti. Tuttavia, se Deleuze intende presentare una concezione immanente dell'essere, l'esperienza come apparire non deve essere intesa come ontologicamente fondante rispetto alle individuazioni che vi si distinguono. Per questo, sono sempre le immagini, nella loro interazione reciproca in base ai dinamismi con cui appaiono, a formare quei "centri" che, in Deleuze e in Bergson, prendono il posto delle individualità – non c'è che un unico piano. Le immagini come cose, gli individui, sono gli scarti, gli intervalli, che si producono nell'apparire. Gli individui sono immagini in quanto assumono un ruolo particolare di ritenzione, selezione e trattenimento di altre immagini, a loro volta prese in rapporti con immagini che le contengono. La differenza tra soggetti e oggetti non è allora una differenza di natura. Al contrario, immagini-soggetto e immagini-oggetto differiscono di grado, in base sia alla capacità di una certa immagine di inglobarne delle altre, operando un rallentamento e una selezione (più o meno autoriflessiva), sia alla posizione che ogni immagine si trova temporaneamente ad assumere rispetto ad un'altra: se ingloba (soggetto) o se è inglobata (oggetto). Nell'apparire continuo delle immagini, soggetto e oggetto non sono che

distinzioni pragmatiche e comportamentali. “Non c’è alcuna differenza tra le immagini, le cose e il movimento. Ma le immagini hanno anche un interno, ovvero, certe immagini hanno un interno e si percepiscono dall’interno. Sono soggetti” (Deleuze 1990; tr. it. 2019, p. 55).

Parlare di individui come immagini, inoltre, permette di “distinguere dalle cose concepite come corpi” (Deleuze 1983; tr. it. 2016, p. 76). L’immagine presenta quindi una teoria embrionale degli individui non come datità ridotte all’estensione, ma come singolarità che conservano un carattere duplice: insieme intensivo ed estensivo. La durata degli individui in quanto immagini non dipende infatti da una materia immutabile, ma è la sezione di un processo in cui le immagini interagiscono tra loro. E quel dinamismo si conserva anche nelle momentanee individuazioni, permettendone l’evoluzione. Merito dell’immagine è quindi di contribuire al passaggio da un’ontologia sostanzialista ad una processualità immanente in cui corpi e forze (o corpi e apparire – immagini appunto) coesistono e si intrecciano continuamente. Infine, un ultimo elemento dell’immagine che compare più in Bergson che in Deleuze, ma che acquista centralità ne *La piega*, è l’indiscernibilità tra il suo esterno ed interno. Così come la distinzione tra soggetto e oggetto, anche quella tra interno ed esterno inizia lì a cadere dal piano ontologico a quello delle convenzioni pratiche e prospettiche. “Ogni immagine è interna a certe immagini ed esterna ad altre; ma nell’insieme delle immagini non si può dire che ci sia interno né che ci sia esterno, poiché l’interiorità o esteriorità sono soltanto dei rapporti tra immagini” (Bergson 1896; tr. it. 2022, p. 20).

Tuttavia, i testi sul cinema non forniscono molti altri dettagli sul modo in cui le immagini possono assumere il ruolo di soggetto, perché l’obiettivo della trattazione è un altro: una tassonomia dell’immagine come prodotto della pratica cinematografica. Alcuni passaggi restano quindi inevitabilmente oscuri. Per comprendere un po’ meglio come ogni immagine si posizioni rispetto alle altre, bisognerà passare alla trattazione degli affetti, complementari nell’aprire il campo in cui si produrrà la piega.

### 3. L’affetto e il *feeling* di Whitehead

Il secondo concetto che ritengo significativo nel porsi del problema della soggettività è quello di affetto. Se per il concetto di immagine è chiaro che Deleuze si confronti soprattutto con Bergson, per l’affetto le cose sono più complesse, da una parte perché negli anni precedenti *La piega* la sua trattazione non è ancora sistematizzata e il concetto è sfumato, dall’altra perché i suoi riferimenti sono più vari. Gli studi di letteratura critica rintracciano le sue due fonti principali in Spinoza e Nietzsche (cfr.

Massumi 2002, Sauvagnargues 2005 e Vignola 2018). E la loro influenza nella sua elaborazione finale è senz'altro preponderante e più esplicita – basti pensare alla centralità che l'affetto spinoziano come indice di cosa possa un corpo assumere nella proposta deleuziana (Deleuze 1978-81; tr. it. 2020). Al di là degli autori più noti, ci sono però altri riferimenti che influenzano significativamente la sua elaborazione. Per quanto riguarda il ruolo che gli affetti ricoprono nell'inaugurare la soggettivazione, mi soffermerò allora su Whitehead. D'altra parte, è lui che Deleuze affianca a Bergson nel ritorno della domanda leibniziana sul soggetto.

E in effetti è con Whitehead che, negli anni Ottanta, viene ripresa ed approfondita un'intuizione che Deleuze aveva già trovato in Nietzsche vent'anni prima: l'idea che le singolarità che costituiscono il reale siano primariamente un sentire. A questo tema è dedicato, in *Nietzsche e la filosofia* (1962; tr. it. 2002), il paragrafo *Volontà di potenza e sentimento di potenza*, in cui è riportato l'aforisma nietzscheano «la volontà di potenza non è un essere, non un divenire, ma un *pathos*» (1962; tr. it. 2002, p. 93), ma le implicazioni che questo comporta per la teoria della soggettività non sono lì oggetto di indagine. C'è però un concetto whiteheadiano che in qualche modo vi fa da contrappunto e che, sebbene sia chiamato in causa raramente, compare a margine di diversi scritti deleuziani degli anni Ottanta. Si tratta del *feeling*<sup>5</sup>.

Nella metafisica di Whitehead, il *feeling* risponde ad una domanda molto simile a quella che Deleuze si pone rispetto alle immagini bergsoniane e che sarà il problema della piega. D'altra parte, i commentatori hanno a lungo discusso dell'influenza dei temi bergsoniani nello sviluppo della metafisica di Whitehead, negandola o sottolineandola (si vedano, ad esempio, Lowe 1949 e Vanzago 2018). La questione è ancora una volta quella di spiegare come, da un reale immanente e in divenire, si possano formare degli agglomerati, delle isole di coerenza o dei “modi di esistenza” (Deleuze 1990; tr. it. 2019, p. 15). E in effetti, nonostante le specificità metafisiche delle diverse proposte, anche “il problema del ‘feeling’ si riferisce [...] alla questione del soggetto, alla sua *genesì* e al suo *modo di esistenza*”<sup>6</sup> (Debaise 2006, p. 61). Tanto che il primo capitolo dedicato alla sua trattazione in *Processo e realtà* si apre con la seguente dichiarazione: “Nella teoria genetica, si mostra che la cellula [ma ciò vale per qualsiasi individuo, n.d.a.] si appropria, per la fondazione della propria esistenza, dei vari elementi dell'universo da cui sorge. Ogni processo di

<sup>5</sup> Per quanto possibile, mantengo il concetto di *feeling* nella sua versione originale inglese. La sua traduzione italiana in “sentimento” non rende infatti conto della sua dimensione impersonale e dinamica – a cui si preferisce “sentire”.

<sup>6</sup> Traduzione dell'autrice.

appropriazione di un elemento particolare è detto prensione”<sup>7</sup> (Whitehead 1929; tr. it. 2019, § 219).

La prensione è il termine con cui Whitehead indica il processo di incameramento, da parte di un’entità, di elementi del reale, e il *feeling* il modo concreto in cui tale operazione avviene. Il reale, per Whitehead, è infatti costituito da entità processuali semplici che, un po’ come le immagini di Bergson, interagiscono l’un l’altra dando vita a sovrapposizioni e domini di coerenza che, solo successivamente, si differenziano con la possibilità di soggettivarsi, acquisendo più o meno autocoscienza. Anche Whitehead, infatti, è immanentista e ritiene che la distinzione tra soggetti ed oggetti non abbia consistenza metafisica, ma sia un’astrazione secondaria che risponde ad esigenze pragmatiche – per questo parla dell’errore della “biforcazione della natura” (1919; tr. it. 2011). Il processo di individuazione, o prensione, è quindi lo stesso per ogni individuo. Ciò che distingue soggetto e oggetto è la loro considerazione, la prospettiva in cui si concepisce la loro relazione. Ma questo non significa che ogni individuo si equivale, bensì semplicemente che all’individuo concepito come sostanziale si sostituisce la processualità della prensione. Il *feeling*, infatti, è proprio ciò che spiega il modo specifico, sensibile e affettivo, in cui la prensione di volta in volta si esplica, a prescindere dalla postura che assume rispetto alle altre. Il *feeling* è la cifra di originalità di ciascun individuo. È il sentire che determina e direziona l’interazione con il reale di ciascun di essi, portandolo ad accrescersi e a trasformarsi e rendendo impossibile una loro identificazione con qualcosa di eterno e identico a sé. Infatti, “sebbene un’entità non sia nulla di diverso da un’eredità o una ‘ripetizione’ [degli elementi che ingloba], è una ripetizione in un certo modo, in una maniera particolare che non può essere ridotta a ciò che ripete”<sup>8</sup> (Debaise 2006, pp. 92-93). Il *feeling* è allora ciò che spiega la “produzione soggettiva di novità” (Deleuze 1988; tr. it. 2004), la cifra intensiva del soggetto a cui già l’immagine faceva cenno, non essendo però altrettanto esplicita sul meccanismo di innesco dello scarto individuante. Mentre è proprio il “carattere vettoriale” del *feeling* (Whitehead 1929; tr. it. 2019, § 231) a rendere conto di come l’inglobamento tra gli elementi del reale avvenga di volta in volta in maniera differente, un proto-soggetto comune a tutti gli individui e che li eccede continuamente.

Ed è nello spiegare il funzionamento di questa cifra di originalità che Whitehead introduce un’ulteriore specifica. Se, infatti, ogni individuo è innanzitutto un sentire che lo orienta e lo discosta da una mera ripetizio-

<sup>7</sup> Corsivo dell’autrice.

<sup>8</sup> Traduzione dell’autrice.



ne degli enti già presenti, la prensione deve avere a che fare con qualcosa dell'ordine della scelta, seppur con scelta non si intenda necessariamente un atto che avviene a livello riflessivo o conscio. Whitehead distingue allora tra due dimensioni del *feeling*: una positiva e una negativa. Il *feeling* in quanto prensione positiva indica l'operazione di appropriazione, di scelta degli elementi del reale da fare propri, mentre il *feeling* come prensione negativa l'eliminazione di quelli non interessanti:

Gli elementi sono dati iniziali, essi sono ciò che il sentimento sente. Ma sono sentiti in un'astrazione. Il processo del sentimento implica delle prensioni negative che effettuano l'eliminazione. Così i dati iniziali sono dati sentiti in una 'prospettiva' che è il dato oggettivo del sentimento. (Whitehead 1929; tr. it. 2019, § 231).

Se quindi anche il *feeling* di Whitehead, come l'immagine di Bergson, inverte il rapporto tra ente ed esperienza, in questo caso il carattere della pura esperienza non è l'apparire, ma il sentire. È il sentire a costituire il motore dell'individuazione, così come a garantirne il carattere di innovazione: "il soggetto è al lavoro nel sentimento, per poter essere il soggetto dotato di quel sentimento" (Whitehead 1929; tr. it. 2019, § 224). E questo carattere impersonale e individuante del sentire sarà il perno anche per le successive modificazioni del concetto deleziano di affetto.

#### 4. Parziale indiscernibilità di immagine, affetto e piega

Immagine e affetto (nella sua declinazione whiteheadiana) non si limitano quindi a condividere l'impostazione ontologica della piega – così come qualsiasi altro concetto deleziano. Al contrario, il loro campo di influenza si interseca a più riprese sulle linee specifiche dello stesso problema. Tanto che, considerati a questo livello, immagine e affetto si sovrappongono in più punti, creando una parziale indiscernibilità. Per questo, ne *L'immagine-movimento*, Deleuze accosta l'immagine bergsoniana e la prensione whiteheadiana, richiamandosi indirettamente al tema della selezione operata dal carattere positivo e negativo del *feeling*: "Le cose e le percezioni di cose sono delle prensioni, ma le cose sono totali prensioni oggettive, e le percezioni sono prensioni parziali e di parte, soggettive" (Deleuze 1983; tr. it. 2016, p. 82). Ma a contribuire alla parziale indiscernibilità dei concetti di immagine e affetto nella prospettiva dell'individuazione è anche il diverso uso che Deleuze fa del termine affezione nei due scritti sul cinema, prima stabilendo una vicinanza tra il processo in cui le immagini si intervallano e l'affetto, poi cortocircuitando il ruolo di quest'ultimo per attribuirne uno analogo alla memoria.

Ne *L'immagine-movimento*, infatti, l'affezione è intesa in un senso molto vicino alla concezione del *feeling* whiteheadiano: come un sentire che direziona l'individuo nel suo processo costituente. "L'affezione è ciò che occupa l'intervallo, ciò che lo occupa senza riempirlo né colmarlo [...]. Essa è una coincidenza del soggetto e dell'oggetto, o il modo in cui il soggetto percepisce se stesso, o piuttosto in cui si esperisce o si sente 'dal di dentro'" (Deleuze 1981; tr. it. 2008, p. 83). Ne *L'immagine-tempo*, invece, l'affezione sembra perdere il suo carattere intensivo e individuante, irriducibile al corpo, a scapito della memoria, certamente più affine all'impostazione bergsoniana:

Anche l'affezione è una dimensione di questa prima soggettività, in quanto appartiene allo scarto, ne costituisce il "dentro", in qualche modo lo occupa, senza riempirlo o colmarlo. Ora, al contrario, l'immagine-ricordo arriva e riempie lo scarto, lo colma effettivamente in modo tale da ricondurci individualmente alla percezione, invece di prolungarla in movimento generico. (Deleuze 1985; tr. it. 2017, p. 57)

D'altra parte, a ulteriore conferma della vicinanza, nell'ottica della soggettivazione, di affetto e memoria, vi è un passaggio del testo dedicato a Foucault: "Memoria è il vero nome del rapporto a sé, o dell'affezione di sé attraverso di sé" (Deleuze 1986; tr. it. 2018, p. 128). In questa prospettiva, risulta quindi difficile stabilire se l'affetto sia *sempre* da intendersi come un primo momento della produzione di uno scarto tra le immagini, poi completato dalla memoria, o come una sorta di sinonimo del processo di individuazione *tout court*. Si ricordi, infatti, che il concetto di affetto, in quegli anni, non è ancora giunto alla sua fissazione definitiva. Ci sono anche altri elementi, però, che sono legati più direttamente alla parziale indiscernibilità di immagine e affetto. Da una parte, infatti, essa è legata ad un tratto necessario del gusto deleuziano e, in particolare, al suo uso dello stile indiretto libero, che trascina concetti appartenenti ad elaborazioni e autori differenti su un unico piano in costante movimento. Non si può quindi stabilire fino a che punto a parlare sia lui, Whitehead o Bergson. E ciò è perfettamente coerente con la sua prospettiva teoretica, tanto che lo smarginarsi dei concetti è esplicitamente tematizzato in *Che cos'è la filosofia?*: "In un concetto si trovano spesso parti o componenti di altri concetti, che rispondevano ad altri problemi e supponevano altri piani. Ciò è inevitabile, perché ogni concetto opera un nuovo montaggio, assume nuovi contorni, deve essere riattivato o ritagliato" (Deleuze, Guattari 1991; tr. it. 1996, p. 8). D'altra parte, se affetto e immagine popolano lo stesso piano dell'essere, non possono che incontrarsi e sovrapporsi in alcuni punti, specialmente se subiscono uno stiramento che ne mostra la risonanza in un ambito problematico che non è immediatamente il loro e che quindi ne seleziona i tratti convergenti.

## 5. Conclusioni

Sebbene immagine e affetto, nella filosofia deleuziana, si rivolgano innanzitutto a temi estetici o, nel caso dell'affetto, etico-estetici, entrambi pongono, in maniera sotterranea, la questione del soggetto. Infatti, se le immagini non sono più *nel cervello*, così come gli affetti, questi concetti abbandonano inevitabilmente l'interiorità a cui erano stati relegati, per giungere a popolare l'universo intero. È per questo che le riflessioni su di essi, così come sugli autori che li hanno ispirati, portano, alla fine degli anni Ottanta, ad un'esplicita elaborazione del problema dell'individuazione che ne è per molti aspetti debitrice.

Nel concludere, riassumerò queste intuizioni presenti nei concetti di immagine e affetto organizzandole secondo tre ordini: l'inversione del rapporto esperienza-individuo, il superamento del dualismo soggetto-oggetto e l'abbandono dell'unità come criterio individuante. Per quanto riguarda il primo, è vero che il ripensamento del rapporto tra soggetto ed esperienza accompagna Deleuze da ben prima degli anni Ottanta (cfr. Sauvagnargues 2010), ma è in quegli anni, e con i concetti di immagine e affetto, che esso è esplicitamente posto in un'ottica non solo epistemologica, bensì ontologica e costruttivista. Nel caso dell'immagine, l'esperienza individuante diventa infatti il prodotto di un puro apparire, mentre nel caso dell'affetto ciò che permea il reale permettendo il costituirsi di individualità temporanee è il sentire. Ciononostante, come ho ricordato, né apparire né sentire devono essere intesi come una dimensione metafisica fondante – immagine e affetto tengono infatti insieme corporeo ed incorporeo, materia e spirito, intensivo ed estensivo. La seconda intuizione è una conseguenza della prima: se ogni individuo è innanzitutto un apparire o un sentire, la distinzione tra soggetti ed oggetti non ha significato metafisico o, per usare termini bergsoniani, non è una differenza di natura, bensì di grado. Ogni individuo condivide infatti lo stesso processo genetico: non c'è dualismo. Ma i concetti di immagine e di affetto non forniscono solo argomenti decostruttivi. Al contrario, alcuni elementi delle loro concettualizzazioni permettono di iniziare a ripensare la distinzione soggetto-oggetto in termini di posizione reciproca e di differenze organizzative.

Infine, il terzo ordine di intuizioni presenti nell'immagine e nell'affetto e utili per la questione della soggettività riguarda l'abbandono dell'unità come criterio dell'individuazione. Entrambi i concetti mostrano infatti sia l'impossibilità di concepire gli individui come insiemi chiusi, sia la loro frammentazione. Nel primo caso perché l'individuazione non è intesa come un assorbimento completo e immediato dei dati a disposizione, ma una selezione continua che lascia sempre qualcosa di esterno. Nel

secondo caso perché il processo che la istituisce consiste nella raccolta di elementi e forze eterogenee che, seppur possano temporaneamente armonizzarsi, non annullano le loro reciproche differenze. Per questo, ne *L'immagine-movimento*, Deleuze dichiara:

Non dobbiamo confondere il tutto, i “tutti”, con gli insiemi. Gli insiemi sono chiusi; e tutto ciò che è chiuso è artificialmente chiuso. [...] Ma un tutto non è chiuso, è aperto; e non ha parti, tranne che in un senso assai particolare, dato che non può essere chiuso senza cambiare natura a ogni fase della divisione. (Deleuze 1983; tr. it. 2016, p. 15).

Stirare i concetti di immagine e di affetto, portandoli nel campo problematico della soggettivazione, permette allora sia di trarre le conseguenze ontologiche, talvolta lasciate implicite, di questi concetti, sia di comprendere come la soggettivazione deleuziana si leghi ai e si nutra inevitabilmente dei loro campi propri. Infatti, se lo scopo principale dell'immagine deleuziana è quello di produrre “una semiotica [...] che non passi attraverso l'indicazione lessicografica” (Fabbri 1998), mentre quello degli affetti è di legare indissolubilmente l'etica e il sentire, l'individuo si arricchisce da una parte di un senso proprio e immanente, non riducibile alle categorizzazioni trascendenti e, dall'altra, tale senso acquista un immediato valore etico.

## Bibliografia

- Bergson, H.  
1896 *Matière et mémoire* in *Oeuvres*, Presses Universitaires de France, Paris  
1959, pp. 159-379; tr. it. *Materia e memoria, Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Laterza, Roma, 2022;
- Bellini, M.  
2003 *I profili dell'immagine. L'estetica della percezione in Henri Bergson dalla metafisica al cinema*, Mimesis, Milano;
- Bertelli, L.  
2014 *Immagini senza quadro. Esperienza e rappresentazione nell'opera di Henri Bergson*, Mimesis, Milano;
- Bordron, J.-F.  
2011 *L'iconicité et ses images*, Presses Universitaires de France, Paris;
- Carmagnola, F.  
2022 *Deleuze. Il non-tutto in immagine*, Mimesis, Milano-Udine;
- Cornibert, N.  
2022 *Image et Matière. Étude sur la notion d'image dans Matière et mémoire de Bergson*, Hermann, Paris;

Debaise, D.

2006 *Speculative Empiricism. Revisiting Whitehead*, Edinburgh University Press, Edinburgh;

2014 *Possessive Subjects. A Speculative Interpretation of Nonhumans* in Gaskill, N. Nocek A.J. (a cura di) *Lure of Whitehead*, University of Minnesota Press, Minneapolis London;

De Beistegui, M..

2007 *L'immagine di quel pensiero. Deleuze filosofo dell'immanenza*, Mimesis, Milano;

Deleuze, G.

1962 *Nietzsche et la philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris; tr. it. *Nietzsche e la filosofia*, Einaudi, Torino, 2002;

1978-81 Cours sur Spinoza, disponibile online <https://www.webdeleuze.com/cours/spinoza>; tr. it. *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre Corte, Verona, 2020;

1981 *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de Seuil, Paris; tr. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 2008;

1983 *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris; tr.it. *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Einaudi, Torino, 2016;

1985 *Cinéma 2. L'image-temps*, Éditions de Minuit, Paris; tr. it. *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino, 2017;

1986 *Foucault*, Éditions de Minuit, Paris; tr. it. *Foucault*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2018;

1988 *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Éditions de Minuit, Paris; tr. it. *La piega. Leibniz e il barocco*, Einaudi, Torino, 1990;

1990 *Pourparlers 1972-1990*, Éditions de Minuit, Paris; tr. it. *Pourparler*, Quodlibet, Macerata, 2019;

1992 *L'épuisé*, in Beckett, S., *Quad et autres pièces pour la télévision*, Éditions de Minuit, Paris; tr. it. *L'esausto*, Nottetempo, Roma, 2015;

Deleuze, G., Guattari, F.

1991 *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions de Minuit, Paris; tr. it. *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino, 1996;

Duvernoy, R.J.

2020 *Affect and Attention After Deleuze and Whitehead. Ecological Attunement*, Edinburgh University Press, Edinburgh;

Faber, R., Goffey, A.

2014 *The Allure of Things, Process and Object in Contemporary Philosophy*, Bloomsbury, London New York;

Fabbri, P.

1998 *Come Deleuze ci fa segno. Da Hjelmlev a Peirce* in Vaccaro, S. (a cura di). *Il secolo Deleuziano*, Mimesis, Milano; disponibile online <https://www.paolofabbri.it/saggi/deleuze/>;

- Gil, J.  
2015 *L'impercettibile divenire dell'immanenza. Sulla filosofia di Deleuze*, Cronopio, Napoli;
- Godani, P.,  
2009 *Deleuze*, Carocci, Roma;
- Griffin, D.R.  
2004 *Feeling and Morality in Whitehead's System*, in Helmer, C. (a cura di) *Schleiermacher and Whitehead. Open Systems in Dialogue*, Walter de Gruyter, Berlino;
- Helin, J., et al.  
2014 *The Oxford Handbook of Process Philosophy & Organization studies*, Oxford University Press, Oxford;
- Lapoujade, D.  
2014 *Deleuze. Les mouvements aberrants*, Éditions de Minuit; tr. it. *Deleuze. I movimenti aberranti*, Mimesis, Milano, 2020;
- Lowe, V.  
1949 *The Influence of Bergson, James and Alexander on Whitehead*, in *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 10 (2);
- Massumi, B.  
2002 *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham & London;
- McCreary, J.K.  
1949 *A. N. Whitehead's theory of feeling* in *The Journal of General Psychology*, Routledge, London (41);
- Parmentier, M.  
2017 *Virtualité et théorie de la perception chez Bergson*, in *Methodos. Savoirs et Textes*. CNRS, Università di Lille, 17;
- Podoroga, I.  
2009 *Les trois modes perceptifs et le concept d'image chez Bergson*, in *META. Research in Hermeneutics, Phenomenology and Practical Philosophy*, Alexandru Ioan Cuza University Press, Iasi, I (2);
- Piatti, G.  
2021 *Cosmogeneri dell'esperienza. Il campo trascendentale impersonale da Bergson a Deleuze*, Mimesis, Milano;
- Rozzoni, C.  
2011 *Il pensiero dell'arte. La figura estetica in Gilles Deleuze*, in Russo L. (a cura di), *Premio Nuova Estetica*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo;
- Sauvagnargues, A.  
2005 *Deleuze et l'art*, Presses Universitaires de France, Paris;  
2010 *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, Presses Universitaires de France, Paris;

Shaviro, S.

2009 *Without criteria. Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts;

Sini, C.

1965 *Whitehead e la funzione della filosofia*, Marsilio Editori, Venezia;

Vanzago, L.

2018 *Il bergsonismo di Whitehead. Alcune considerazioni sulla concezione eventuale dell'essere nella filosofia del processo in Lo sguardo. Rivista di Filosofia*, Gaffi Editore, Roma (26) I;

2021 *Concrescence and Transition: Whitehead and the Process of Subjectivation*, Mimesis International, Milano;

Vignola, P.

2018 *La funzione N. Sulla macchinazione filosofica in Gilles Deleuze*, Orthotes, Napoli;

Whitehead, A.N.

1919 *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011;

1929 *Process and Reality. An Essay in Cosmology. Gifford Lectures Delivered in the University of Edinburgh During the Session 1927-1928*, Macmillan, New York, Cambridge University Press, Cambridge; tr. it. *Processo e realtà. Saggio di cosmologia*, Bompiani, Firenze, 2019;

Whittemore, R.C.

1961 *The Metaphysics of Whitehead's Feelings*, in *Studies in Whitehead's Philosophy*, Tulane University, New Orleans;

Zourabichvili, F.

1994 *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, Presses Universitaires de France, Paris; tr. it. *Deleuze. Una filosofia dell'evento*, Ombre corte, Verona, 1998.

**Prima della piega.  
La sensibilità delle immagini tra Bergson e Whitehead**

L'articolo si propone di indagare i concetti deleuziani di immagine e di affetto in quanto precursori del concetto di piega e del problema dell'individuazione, attraverso un confronto con due autori che li hanno ispirati. Nel caso dell'immagine, Bergson; nel caso dell'affetto, Whitehead. Sebbene immagine e affetto siano stati recepiti soprattutto in senso estetologico, la loro considerazione ontologica, in relazione alle proposte di Bergson e Whitehead, permette infatti di mostrarne l'importante ruolo nel ripensamento del problema della soggettivazione. Ciò perché immagine e affetto tratteggiano un nuovo rapporto tra soggetto ed esperienza, superando il dualismo soggetto-oggetto e rimettendo l'espressività (nel caso dell'immagine) e il sentire (nel caso dell'affetto) al centro dell'individuazione. Considerare l'immagine e l'affetto come precursori della piega aiuta inoltre a pensare il superamento del criterio dell'unità e della totalità, il problema del prospettivismo e il rapporto immediato tra piega ed etica – anche attraverso il ruolo del negativo.

PAROLE CHIAVE: Immagine; Affetto; Piega; Bergson; Whitehead.

**Before the Fold.  
The Sensibility of Images between Bergson and Whitehead**

The article aims to investigate the Deleuzian concepts of image and affect as precursors to the concept of the fold and the problem of individuation, through a comparison with two authors who inspired them. In the case of the image, Bergson; in the case of affect, Whitehead. Although image and affect have been primarily received in an aesthetic sense, their ontological consideration, in relation to the proposals of Bergson and Whitehead, shows their important role in rethinking the problem of subjectivation. This is because image and affect outline a new relationship between subject and experience, overcoming the subject-object dualism and placing expressivity (in the case of the image) and feeling (in the case of affect) at the centre of individuation. Considering image and affect as precursors to the fold also helps to think beyond the criteria of unity and totality, the problem of perspectivism, and the immediate relationship between fold and ethics – also through the role of the negative.

KEYWORDS: Image; Affect; Fold; Bergson; Whitehead



*Sofia Remiddi*

## Immagine dogmatica e immagine teatrale del pensiero

Vorrei che voi tutti apriste il libro di Deleuze come si spingono le porte di un teatro, quando si accendono le luci della ribalta e il sipario si alza.

Michel Foucault, *Arianna si è impiccata*

### 1.

Durante il periodo<sup>1</sup> che separa la pubblicazione del testo su Hume (1953) da quella dedicata a Nietzsche (1962), Deleuze elabora una domanda di particolare interesse: “Qual è la relazione esatta tra il pensiero filosofico e le immagini di cui esso si serve? [...] Ma, inoltre, non ci sono immagini propriamente filosofiche?”<sup>2</sup>. A conferma della centralità del tema, le parole di Treppiedi segnalano come l’immagine del pensiero non sia per Deleuze “*un problema fra altri, ma il problema della filosofia, tanto da [costituire] un nucleo da cui di volta in volta promanano, in maniera concentrica o stratigrafica, i problemi affrontati e i concetti creati dal filosofo francese*”<sup>3</sup>. Ma anche le parole dello stesso Deleuze che individuerà la noologia – lo studio delle immagini del pensiero – come necessaria al raggiungimento delle potenze della differenza e della ripetizione<sup>4</sup>. Considerando l’arco temporale che va dal 1955 al 1969 qui

<sup>1</sup> Deleuze stesso si riferisce a questa sua fase di vita come a un “buco di otto anni” di particolare interesse per il movimento del pensiero. Si veda in particolare G. Deleuze, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000, p. 183, e F. Domenicali, P. Vignola, *Deleuze. Filosofia di una Vita*, Carocci, Roma 2023 per una ricostruzione del cantiere intellettuale costituito da quel periodo.

<sup>2</sup> G. Deleuze, *Émile Bréhier: Études de Philosophie Antique*, in *Da Cristo alla borghesia e altri scritti*, a cura di G. Bianco, F. Treppiedi, Mimesis, Milano 2010, p. 118.

<sup>3</sup> F. Treppiedi, *Il problema dell’immagine del pensiero in Deleuze*, in “Filosofia.it”, URL: [http://www.filosofia.it/archivio/index.php?option=com\\_content&view=article&id=374:il-problema-dellimmagine-del-pensiero-in-deleuze&catid=48:essais&Itemid=62](http://www.filosofia.it/archivio/index.php?option=com_content&view=article&id=374:il-problema-dellimmagine-del-pensiero-in-deleuze&catid=48:essais&Itemid=62).

<sup>4</sup> G. Deleuze, *Prefazione all’edizione americana di Differenza e ripetizione*, in *Due regimi di folli e altri scritti*, Einaudi, Torino 2010, pp. 248-250. Si veda anche G. Deleuze, *Sulla filosofia*, in *Pourparler*, cit., p. 198.

oggetto d'analisi, si deve dunque riconoscere che la riflessione sull'immagine occupa una parte importante della fase aurorale del pensiero di Deleuze, per stabilirsi e avere poi diverse riprese e rielaborazioni nel corso di tutta la sua opera. Questo proprio perché da un lato la noologia è uno studio preparatorio e necessario, e dall'altro poiché in essa il concetto di immagine sembrerebbe emergere dilaniato. Il lemma infatti non appare unicamente per riferirsi all'idea del pensiero rappresentativo e dei limiti che esso comporta, ma gli è intrinseca una negatività anche maggiore vista la funzione che ha nel far permanere il pensiero all'interno di se stesso. Ma è bene procedere con ordine.

Per rispondere alla domanda di cui sopra è necessaria un'analisi preliminare intorno al cominciamento del pensiero filosofico, e un'attenta valutazione del suo carattere nichilistico e morale. In questo secondo senso i testi filosofici andrebbero letti come *drammaturgie* che hanno lo scopo di far vivere le forze che li animano<sup>5</sup>. Ma quali sono dunque le forze che animano il pensiero?

Deleuze osserva che esso comincia con il volersi privo di presupposti oggettivi, ma nel perseguimento di questo obiettivo trova la sua fondazione in quelli soggettivi<sup>6</sup> che occulta accuratamente. In tal modo contemporaneamente si suppone che “tutti sanno”, si aderisce al senso comune come concordia delle facoltà del *soggetto*, e si postula un legame di diritto con il vero in quanto *oggetto* del riconoscimento. Come si vede sono già presenti qui tutti gli elementi necessari alla rappresentazione, ma affinché questo dispiegamento sia possibile è necessaria un'*immagine* in cui il pensiero possa identificarsi<sup>7</sup>: alla generazione dell'immagine dogmatica corrisponde la *fondazione* del pensiero (la sua natura retta, il suo riconoscersi come vero), e tale immagine dogmatica ne determina il *fondamento* cioè le modalità d'esercizio come rappresentazione. Tali coordinate rappresentative sarebbero avvolte da una certa oscurità se Deleuze, con Nietzsche, non chiarisse che l'immagine consiste in un “legame di diritto tra pensiero e verità”<sup>8</sup>. Ora, tale rapporto genera un cortocircuito in quanto la verità è un universale astratto – in altre parole essa è un oggetto che si suppone identico – la cui presenza occulta l'azione delle forze reattive sul pensiero. Sotto l'occupazione<sup>9</sup> di tali

<sup>5</sup> L. Cull, *Philosophy as drama: Deleuze and dramatization in the context of performance philosophy*, in “Modern Drama”, v. 56, n. 4, 2013, p. 502.

<sup>6</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, il Mulino, Bologna 1971, pp. 71 e ss.

<sup>7</sup> A. Muho, *Immagine del pensiero e potenze del Differente nella filosofia di Gilles Deleuze*, [Dissertation thesis], Dottorato di ricerca in Filosofia, Alma Mater Studiorum Università di Bologna 2011, url: <https://amsdottorato.unibo.it/4182/>, p. 19.

<sup>8</sup> G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia e altri testi*, a cura di F. Polidori, Einaudi, Torino 2013, p. 141.

<sup>9</sup> Ivi, p. 161.

forze esso è condotto allo stesso tempo a rimanere inattivo e a orientarsi secondo la logica rappresentativa. E tale inattività, che sola può proteggere la vita reattiva impedendo il rapporto del pensiero con il fuori, eguaglia il pensiero alla conoscenza. Ma la conoscenza non fa che opporsi alla vita e nel suo procedere metafisicamente pone quest'ultima dal lato dell'apparenza e del divenire, mentre dall'altro lato interpreta la volontà di potenza prendendo la potenza come oggetto di rappresentazione e riconoscimento. Ecco come il lavoro delle forze reattive nasconde una motivazione morale e porta il pensiero a muoversi nella logica della rappresentazione.

A gravare sul concetto di immagine si unirebbero quindi più motivazioni: immagine è quel dogma in cui il pensiero trova la sua identità, ma dall'immagine discende automaticamente la produzione di concetti rappresentativi e mediativi che sono naturalmente figli di un pensiero che si vuole autorappresentato. La nozione di immagine dovrebbe quindi venir messa al bando da ogni punto di vista<sup>10</sup>. Tuttavia ciò che conta qui è che Deleuze opera, in rapporto al concetto di immagine, trovando una alternativa ad entrambe le problematiche (di fondazione e fondamento) nel simulacro.

La prima questione viene inquadrata nei termini del “rapporto filosofia-fuori”<sup>11</sup>. Quella predetta circolarità tra immagine e pensiero occulta le origini morali di quest'ultimo – consistenti in una svalutazione di origine platonica della vita e del divenire che solo può interessare alla conservazione delle forze reattive – e lavora per non essere rovesciata, in quanto questa operazione comporterebbe invece un divenire-attivo del pensiero a partire dalla domanda demistificante: chi vuole il vero? Risposta: “colui che vuole il vero vuole anzitutto svalutare la grande potenza del falso”<sup>12</sup>, l'arte come divenire attivo e la vita come affermazione. Questo smascheramento implica anche la dimostrazione che il pensiero, lungi dal potersi fondare all'interno di se stesso, sorge solo subendo una violenza, una aggressione da parte di quel fuori costituito delle forze e dai segni<sup>13</sup>. Questo incontro, come insegna Proust, avviene con qualcosa di irrepresentabile e irricognoscibile che deve essere interpretato ed appreso rinunciando alla ricognizione dell'oggettivismo e alla compensazione del soggettivismo: “al di là degli oggetti designati, al di là delle verità intellegibili e formulate, [...] delle catene di associazioni soggettive e delle

<sup>10</sup> P. Verstraeten, *De l'image de la pensée à la pensée sans image*, in *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, a cura di T. Lenain, Vrin, Paris 1997, pp. 65-95.

<sup>11</sup> F. Zourabichvili, *Deleuze. Una filosofia dell'evento*, Ombre Corte, Verona 1998, p. 13. Su tale rapporto e sull'atmosfera estetica che ne risulta anche D. Angelucci, *Là fuori: la filosofia e il reale*, Ombre Corte, Verona 2023.

<sup>12</sup> G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia e altri testi*, cit., p. 143.

<sup>13</sup> F. Zourabichvili, *op. cit.*, p. 13.

resurrezioni per somiglianza o continuità, vi sono le essenze, che sono alogiche o sopra-logiche”<sup>14</sup>. In breve il pensiero vede le condizioni della sua fondazione al di fuori e in altro. Di qui, seguendo l’interpretazione di Angelucci di un Proust lucreziano<sup>15</sup>, si può affermare che forza, segno e simulacro sono altrettanti nomi che indicano quel fuori che con la sua violenza s’impadronisce del pensiero costringendolo a pensare. Non è dunque possibile un inizio pacifico nell’immagine, ma solo un’effrazione subita. Tuttavia la fondazione significava anche una motivazione morale, e a Deleuze resta da sbarazzarsi del fondamento. Tali questioni possono venir congiuntamente affrontate osservando il platonismo ed attuandone un rovesciamento.

## 2.

La teoria platonica dell’Idea è ciò che rende possibile il dispiegamento della logica rappresentativa che è definita, a partire dall’omogeneità tra soggetto ed oggetto, per il “rapporto intrinseco al modello”<sup>16</sup>, all’Identità: in Platone ciò accade in quanto la differenza è pensata rispetto al modello e a condizione di somigliargli (la somiglianza è il criterio elettivo); in Aristotele la rappresentazione trova la sua prima articolazione definitiva tramite il sistema dei generi e delle specie; in Leibniz ed Hegel si fa infinita. Insomma, ontologicamente l’Identità è sempre prima, la qual cosa non stupisce dal momento che è il pensiero stesso a cercare una sua propria identificazione tramite l’immagine. Essa è prima rispetto alla differenza, anteriore rispetto a tutti i sistemi rappresentativi (compreso quello hegeliano del negativo) sviluppatisi nel corso del tempo. La questione tocca dunque alle radici il problema dell’immagine dogmatica del pensiero, motivo per cui, in Deleuze, non si tratterà di riconoscere nel platonismo l’istanza trascendente e il dualismo, ma bensì di ritrovare più a fondo quella motivazione morale di cui sopra. Il problema di Platone è, secondo Deleuze, quello di distinguere tra copie “buone” e “cattive”. Chiaramente qui opera un criterio ontologico ben preciso, ossia ci sono: lo Stesso, che funge da modello (l’Idea con la sua preminenza ontologica); l’oggetto della pretesa, cioè una Qualità che il modello possiede pienamente (la differenza); e infine ci sono veri pretendenti (coloro che sottostanno al criterio della somiglianza e possono possedere la

<sup>14</sup> G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 1977, pp. 38-39.

<sup>15</sup> D. Angelucci, *Il pensiero e la natura delle cose Deleuze con Lucrezio e Proust*, in “K. Revue trans-européenne de philosophie et arts”, v. 6, 2021, pp. 334-345.

<sup>16</sup> G. Deleuze, *Platone e il simulacro*, in *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 228.

qualità in secondo grado) e falsi pretendenti (i simulacri). La moralità del sistema platonico consiste precisamente nella volontà di eliminare i simulacri, che subiscono una condanna in quanto sistemi di differenze libere. Ora, al criterio elettivo corrisponde un criterio selettivo che opera nel tempo: “il tempo circolare del mito gioca il ruolo di principio (prova selettiva della differenza)”<sup>17</sup> utile a determinare l’ordine che separa il vero pretendente da quello falso. Lo stesso modello è istituito grazie al mito come eternamente-presente e allo stesso tempo passato rispetto ai pretendenti che rende possibili: il modello è l’essenza ideale attorno a cui i pretendenti ruotano “ricevendo ciascuno la parte corrispondente al merito della propria vita, essendo una vita assimilata a uno stretto *presente* che fa valere la sua pretesa su una porzione di cerchio [...]”<sup>18</sup>. La soluzione deleuziana consiste, come risaputo, nel portare alla luce la moralità sottesa al sistema e nel rovesciare l’immagine dogmatica del pensiero grazie all’eterno ritorno.

Sul piano ontologico ciò significa una univocità dell’essere che prevede la libera circolazione di differenze senza modello. L’assenza di preminenza ontologica conduce a un nomadismo come distribuzione delle differenze, e ad individuare come criterio elettivo la *hybris*: nulla viene valutato sulla base del rapporto più o meno somigliante con l’Idea che risiede in un mondo altro, ma tutto riceve la sua valutazione immanentemente allo stesso piano e sulla base della sua potenza. Tornano solo le differenze che hanno forma estrema e vanno fino al limite della loro potenza dimostrandosi in grado di trasformarsi. La ripetizione ontologica risulta cioè nel trionfo del falso pretendente: il tornare del differente è il solo Stesso possibile e ogni interpretazione secondo le leggi rappresentative di somiglianza o equivalenza risulterà espulsa. Quella della ripetizione differenziante è un’idea da registi teatrali<sup>19</sup> cui fa fronte una nuova drammaturgia: sfondando il pensiero e facendo venir meno la rappresentazione come regola del suo esercizio secondo l’immagine dogmatica, sono ben altre le forze da cui la filosofia è animata e cui dà spazio.

Vero movimento, il teatro ricava, da tutte le arti che gli servono, il movimento. Ecco, questo movimento, nella sua essenza, è la ripetizione, *non l’opposizione, né tanto meno la mediazione*. [...] Quando si dice che il movimento, [...] è la ripetizione, e che è qui il nostro vero teatro, non si allude allo sforzo dell’attore che “ripete” perché il testo non gli è ancora noto. Si pensa allo spazio scenico, al vuoto di questo spazio, alla maniera con cui è riempito, determinato per opera di segni e maschere, attraverso i quali l’attore interpreta

<sup>17</sup> D. Lapoujade, *Deleuze. I movimenti aberranti*, Mimesis, Milano 2020, p. 55.

<sup>18</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 137.

<sup>19</sup> Ivi, p.18.

un ruolo che interpreta altri ruoli, e come, comprendendo in sé le differenze, la ripetizione si svolge da un punto privilegiato a un altro. [...] Il teatro della ripetizione si oppone al teatro della rappresentazione, come il movimento si oppone al concetto e alla rappresentazione che lo relaziona al concetto.<sup>20</sup>

Anche il criterio selettivo ne risulta stravolto. In questo senso eliminare il sistema rappresentativo significa anche distaccarsi dalla riduzione all'essere-presente<sup>21</sup>. In altre parole: se l'identità è assorbita da una ripetizione selettiva e differenziante, allora quest'ultima avrà una temporalità particolare che abolirà l'elemento essenziale della rappresentazione: il soggetto. Anzitutto i pretendenti non potranno più circolare come presenti attorno al modello se si dirà che "le ripetizioni non si svolgono nel tempo, ma, al contrario, è il tempo a realizzarsi, a generarsi secondo diversi tipi di ripetizione"<sup>22</sup>. Ecco perché il primo passo consisterà proprio nell'affermare che il presente non preesiste alla ripetizione. L'insegnamento di Hume è proprio in questo: il soggetto non è primo, e emerge nel momento in cui, con una sintesi del tempo, pone il passato come regola del futuro. Questo è lo scopo dell'abitudine che determina a passare da un oggetto all'altro. Le dimensioni temporali sono quindi prodotto della sintesi stessa in quanto prima dell'organizzazione che parte dal presente, vi sono sostanzialmente istanti slegati gli uni dagli altri: nessuna attesa, nessuna inferenza possibile. Si badi però che questa prima sintesi non è prodotta dal soggetto<sup>23</sup>, ma lo costituisce mediante la sottrazione della differenza alla ripetizione di istanti indipendenti. E tuttavia per far passare il presente è necessaria una seconda sintesi passiva da parte della Memoria, che sia in grado di costituire l'essere di quel passato che non fu mai presente<sup>24</sup>. Dal punto di vista della memoria, infatti, il passato non è più l'antico presente della ritenzione-contrazione, ma è il passato in generale, di un presente che non è più attesa bensì particolarità. Naturalmente questa situazione dà vita a dei paradossi temporali che rendono conto proprio del fatto che quando erroneamente si cerca una collocazione del passato trovando difficile pensare che sopravviva in sé, questo è dovuto ad una confusione dell'Essere con l'essere-presente. Ma anche un tale passaggio non è

<sup>20</sup> Ivi, p. 19.

<sup>21</sup> S. Palazzo, *La catastrofe di Kronos*, in G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo. Lezioni su Kant*, Mimesis, Milano 2004, p. 13.

<sup>22</sup> D. Lapoujade, *op. cit.*, p. 74.

<sup>23</sup> J. Williams, *Gilles Deleuze's Philosophy of Time: A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, p. 11.

<sup>24</sup> G. Deleuze, *La concezione della differenza in Bergson*, in *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001, pp. 135-136.

ancora bastante: il passato infatti agisce “come l’Idea platonica”<sup>25</sup> permettendo il passaggio dei presenti<sup>26</sup>. Esso può ancora confondersi con un sempre-presente mitico che rivendica una qualche priorità ontologica dal momento che in rapporto ad esso “tutti i presenti coesistono in cerchio”<sup>27</sup>. E allora l’alternativa definitiva all’immagine dogmatica del pensiero e al suo fondamento, si troverà solo nella terza sintesi temporale. Essa sfugge all’elemento rappresentativo tramite un confronto con la filosofia kantiana da cui si ricavano due formule. La prima, “io è un altro”, indica una cesura nella soggettività proprio tramite una “immagine troppo grande”<sup>28</sup> che porta a compimento la distruzione di quell’immagine che tutto sorregge:

L’io dissolto si apre a serie di ruoli, in quanto fa salire un’intensità che già comprende la differenza in sé, l’ineguale in sé, e che penetra tutte le altre [...]. Che tutto sia così ‘complicato,’ che Io sia un altro, che qualcosa d’altro pensi in noi in un’aggressione che è quella del pensiero, [...] è questo il messaggio gioioso.<sup>29</sup>

La seconda, “il tempo è fuori dai suoi cardini”, indica la non subordinazione del tempo al movimento ciclico e alla presenza (se il tempo non è cardinale è invece ordinale cioè puramente formale). Questa terza sintesi temporale avrà quindi a che vedere con la possibilità di redistribuire le dimensioni temporali a partire dall’emancipazione dal presente e dal modello-passato: il tempo vuoto fa muovere anche le altre dimensioni come pura forma e le riorganizza in funzione del futuro, rispetto a cui il passato è condizione e il presente l’agente. Qui il futuro è il ripetuto, ovvero diventa il luogo proprio della ripetizione come produzione differenziante, come selezione il cui criterio non è più lo Stesso bensì il differente, come coincidente con la differenza. Si giunge così allo sfondamento e all’assenza di origine, o meglio, alla coincidenza dell’origine con la differenza, eterno decentramento del cerchio che permette di attestare che solo le differenze si somigliano. In questo consiste “l’ultimo teatro [che] raccoglie in un certo modo tutto, mentre in un altro distrugge tutto, e in un altro ancora seleziona in tutto”<sup>30</sup>, e proprio nella ripetizione autentica

<sup>25</sup> D. Lapoujade, *op. cit.*, p. 79.

<sup>26</sup> A. Lattuada, *Gilles Deleuze e il rovesciamento del platonismo*, in “Logoi.ph”, n. II, 4, 2016, pp. 230-235, per il peso del pensiero di Bergson nell’interpretazione deleuziana di Platone.

<sup>27</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 137.

<sup>28</sup> Sul ruolo cruciale dell’immagine in tal senso D. Cantone, *Dal segno all’immagine. Saggio su Gilles Deleuze*, Meltemi, Milano 2023, pp.16-19.

<sup>29</sup> G. Deleuze, *Klossowski o i corpi-linguaggio*, in *Logica del senso*, cit., p. 262.

<sup>30</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 146.

la liberazione dall'immagine del pensiero in favore di un "pensiero senza Immagine"<sup>31</sup>. Al teatro dei burattini e alla caverna platonica risponde quello della crudeltà e senza rappresentazione di Artaud.

### 3.

A questo punto è possibile riassumere il movimento della filosofia di Deleuze: esso avrebbe il suo inizio in una critica dell'immagine del pensiero e il suo punto di approdo in un pensiero senza immagine. Infatti anche nel presentare un'alternativa all'immagine del pensiero intesa come movimento rappresentativo, il ruolo del simulacro consisterebbe nel risalire dal fondo in cui lo aveva relegato il platonismo e nell'affermarsi in tutta la sua potenza in cui la differenza e la ripetizione coincidono. Contro la rappresentazione esso non si riferisce a nessun originale, simula l'Identità ponendola come seconda e impedisce il dominio dello sguardo<sup>32</sup>. In esso l'alternativa definitiva alla fondazione e al fondamento: in una parola, all'immagine.

Ma come spiegare allora quell'oscillazione tra un pensiero senza immagine e una nuova immagine del pensiero? Lo statuto dell'immagine non era completamente negativo? Certo si sarebbe potuto fin dall'inizio rispondere che questa negatività è apertamente sconfessata da tutte le riflessioni che sono state fatte su di essa nel periodo che va dal 1981 al 1995 e che si trovano condensate nei due testi dedicati al cinema<sup>33</sup>, ma una tale risposta non avrebbe soddisfatto l'esigenza di mettere in luce la pregnanza del tema anche nel primo pensiero deleuziano. Ebbene, tale rilevanza emerge nel momento in cui l'alternativa all'immagine dogmatica è sempre nel simulacro. Ma del simulacro non si deve trascurare l'aspetto che maggiormente lo rende atto ad operare come elemento scardinante dell'immagine del pensiero: anch'esso non è altro che un'immagine, "un'immagine senza somiglianza"<sup>34</sup>. Allora proprio laddove tutto sembrava portare in direzione di un pensiero senza immagine, Deleuze propone invece una nuova immagine del pensiero<sup>35</sup> intimamente connessa al simulacro, conferendo al lemma un nuovo statuto positivo. In altre pa-

<sup>31</sup> Ivi, p. 72.

<sup>32</sup> G. Gambaro, *Il simulacro del pensiero: la filosofia di Gilles Deleuze e il rovesciamento del platonismo*, in "Scenari", n. 1 (10), 2021, pp. 285-286.

<sup>33</sup> In proposito si rimanda alla risposta di Cantone all'interpretazione radicale di Verstraeten per cui la nozione di immagine dovrebbe essere eliminata completamente. D. Cantone, *Dal segno all'immagine. Saggio su Gilles Deleuze*, cit., p. 83 nota 144.

<sup>34</sup> G. Deleuze, *Platone e il simulacro*, in *Logica del senso*, cit., p. 226.

<sup>35</sup> Per questo ordine di questioni anche B. Bénit, *Image de la pensée et pensée sans image chez Deleuze & Guattari*, in "Rue Descartes", v. 99, n. 1, 2021, pp. 52-62.



role, l'operazione deleziana non consisterebbe nell'abolire l'immagine ponendo come antitesi un pensiero senza immagine. Piuttosto si tratta di mettere in evidenza 1) che è possibile un diverso uso dell'immagine tale per cui essa rovescia il sistema rappresentativo, 2) che questo uso coincide con la vera natura dell'immagine in quanto intensiva e demoniaca perciò capace di spingere effettivamente il pensiero nel suo divenire-attivo, 3) che proprio partendo dal mostrare la sua propria natura è possibile andare nella direzione di un esercizio non rappresentativo del pensiero, bensì di un esercizio estetico.

Una delle conseguenze immediate della noologia consiste infatti nella formulazione dell'empirismo trascendentale: dissolta l'immagine dogmatica del pensiero, il campo trascendentale si presenta in modo inedito. Lo si vede perfettamente nel fatto che tale nozione apparentemente paradossale è notoriamente spiegata da Deleuze tramite la necessità di un riunirsi dei due significati di estetica. Da un lato essa coincideva con la teoria della sensibilità intesa nei termini dell'esperienza possibile, e dall'altro con la teoria dell'arte connessa all'esperienza reale. Ma ora, con il disfacimento dell'immagine dogmatica del pensiero, diventa scienza di ciò che "afferriamo direttamente nel sensibile, ciò che può essere solo sentito, l'essere stesso *del* sensibile: la differenza, la differenza di potenziale, la differenza d'intensità come ragione del diverso qualitativo"<sup>36</sup>. In una parola, il simulacro. Scrive Deleuze in un passaggio chiarificatore:

La copia è immagine dotata di somiglianza, il simulacro un'immagine senza somiglianza. Il catechismo, tanto ispirato al platonismo, ci ha familiarizzati con questa nozione: Dio fece l'uomo a propria immagine e somiglianza ma, per il peccato, l'uomo ha perso la somiglianza conservando l'immagine. Siamo diventati simulacri, abbiamo perso l'esistenza morale per entrare nell'esistenza estetica.<sup>37</sup>

Il pensiero vede smascherate le sue motivazioni morali. Allora i due sensi dell'estetica si riuniscono nel non avere più a che fare con condizioni più larghe del condizionato, tanto che l'immagine – lungi dall'essere demonizzata – non sarà più ciò in cui il pensiero si proietta per riconoscersi, ma è rivendicata via simulacro allo scopo di operare quella violenza capace di procurarne la genesi.

Altra conseguenza sarà un diverso esercizio del pensiero. Le sue coordinate non saranno più quelle rappresentative e a testimonianza di questo si può chiamare in causa l'immediato rapporto che l'estetica ha con la dialettica. Se il simulacro apre a ciò che può essere solo sentito nell'este-

<sup>36</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 41.

<sup>37</sup> G. Deleuze, *Platone e il simulacro*, in *Logica del senso*, cit., p. 226.

tica trascendentale, allo stesso tempo “*obbliga* a pensare ciò che può essere solo pensato”<sup>38</sup> nella dialettica delle Idee, proprio per questo l’Idea è anch’essa definita da Deleuze come “immagine senza somiglianza”<sup>39</sup>, anch’essa simulacro di un pensiero che, con le parole di Cantone, riesce ad esercitarsi e muoversi “a un livello puramente estetico, che sia immediatamente immagine-pensiero anziché un’immagine del pensiero”<sup>40</sup>, anziché rappresentazione e mediazione. Allora le sue coordinate saranno quelle di un gioco:

Se si cerca di giocare a questo gioco al di fuori del pensiero, nulla accade, e se si cerca di produrre un risultato altro dall’opera d’arte, nulla si produce. È dunque il gioco riservato al pensiero e all’arte, in cui vi sono soltanto vittorie per coloro che hanno saputo giocarlo, cioè affermare e ramificare il caso, invece di dividerlo *per* dominarlo, *per* scommettere, *per* vincere.<sup>41</sup>

Questa è la ragione per cui si è cercato di far emergere come in Deleuze venissero più volte riproposti elementi legati al teatro. Anche se l’importanza di questa arte, nonostante le apparenze<sup>42</sup>, sembra ritrattata dallo stesso Deleuze<sup>43</sup>, al filosofo francese capita allo stesso tempo di ribadire la sua crucialità per la fuoriuscita dalla storia della filosofia<sup>44</sup> e dunque dall’immagine dogmatica. Si tratta di proporre un teatro del pensiero rigorosamente non rappresentativo in risposta all’esercizio del pen-

<sup>38</sup> D. Lapoujade, *op. cit.*, p. 104.

<sup>39</sup> G. Deleuze, *Il metodo della drammatizzazione*, in *L’isola deserta e altri scritti*, cit., p. 125.

<sup>40</sup> D. Cantone, *Dal segno all’immagine. Saggio su Gilles Deleuze*, cit., pp. 114-115.

<sup>41</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., pp. 58-64.

<sup>42</sup> Deleuze dedicherà due testi al teatro: C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002 e G. Deleuze, *L’esausto*, Cronopio, Napoli 1999, senza tacere poi del riferimento fondamentale costituito da Artaud. Qui ci limiteremo però a considerare i testi deleuziani fino al 1969 avendo il presente lavoro lo scopo di dimostrare la rilevanza del tema dell’immagine in questo primo periodo.

<sup>43</sup> G. Deleuze, voce *Culture*, in *L’abécédaire de Gilles Deleuze*, video-intervista a cura di C. Parnet, regia di P-A. Boutang, versione italiana sottotitolata, *Abecedario di Gilles Deleuze*, Roma, Deriveapprodi 2005: “Non vado a teatro, perché il teatro è troppo lungo, troppo disciplinato, troppo stancante. Non mi pare neanche un’arte in effetti... salvo qualche rara eccezione, salvo Bob Wilson e Carmelo Bene, non credo che il teatro sia molto in presa sul nostro tempo, a parte questi casi estremi. Ma restare quattro ore seduto su una poltrona scomoda, non posso nemmeno più per motivi di salute, quindi il teatro per me è eliminato”. Ma si pensi anche alla polemica con la concezione psicoanalitica dell’inconscio come sede del dramma edipico.

<sup>44</sup> G. Deleuze, *Gilles Deleuze parla di filosofia*, in *L’isola deserta e altri scritti*, Einaudi, Torino 2007, p. 178: “La storia della filosofia è terribile, non è facile uscirne. Sostituirci [...] una sorta di messa in scena, è forse una buona maniera di risolvere il problema. Una messa in scena vuoi dire che il testo scritto deve essere visto attraverso valori totalmente diversi, valori non-testuali [...]: sostituire alla storia della filosofia un teatro della filosofia è possibile”.

siero voluto dall'immagine dogmatica. È allora d'uopo fornire alcuni cenni riguardo a come il teatro riesca a rispondere allo specifico problema condiviso dal pensiero e dall'arte: quello di creare senza rappresentare<sup>45</sup>.

Il teatro della crudeltà è tale in quanto, nel suo contrapporsi a quello istituzionalizzato, inizia con una liberazione della vita e delle forze. Esso nel suo coincidere con il caos e con l'eterno ritorno costituisce – come una drammaturgia – la condizione della differenziazione<sup>46</sup> a partire dalla quale le Idee non sono rappresentate, ma incarnate ed attualizzate a partire da uno stato di metastabilità. In questa condizione le differenze sono messe in relazione dal precursore buio, e soggette a movimenti forzati che un soggetto formato non potrebbe sopportare: quello di Artaud è un teatro “senza autore, senza attori e senza soggetti”<sup>47</sup> a partire dal quale avviene una individuazione, una messa in scena, una “incarnazione temporanea”<sup>48</sup>. La nuova immagine del pensiero è questo suo dinamismo nel seno di domande drammatizzanti che non punteranno metafisicamente a ricercare il modello (“che cos'è?”), bensì a determinare l'Idea nelle sue coordinate (“quanto? chi? come? dove? e quando?”). A questa differenziazione, come sottolinea Baranzoni<sup>49</sup>, e grazie a quel tempo dell'eterno ritorno che coincide con Aion, corrisponderà una contro-effettuazione da parte dell'attore<sup>50</sup>. Egli come uomo, riceve il personaggio ed è posseduto da esso, non ha identità né soggettività ed estrae quindi l'evento da Kronos<sup>51</sup>. Così in questo costante rimando tra virtuale e attuale, tra eventi e corpi, il pensiero seguirà coordinate estetiche e non rappresentative, sarà un pensiero-immagine e senza immagine dogmatica del pensiero. Allora il completamento di una nuova immagine è possibile: il pensiero inizierà con la violenza di una immagine non somigliante e irriconoscibile, e le regole del suo esercizio saranno quelle del gioco e dell'opera d'arte. Per dirla con Foucault, “quando il caso, il teatro e la perversione entrano in risonanza, allora il pensiero è un ‘trance’, e vale la pena di pensare”<sup>52</sup>.

<sup>45</sup> J. Williams, *op. cit.*, p. 44.

<sup>46</sup> G. Deleuze, *Il metodo della drammatizzazione*, in *L'isola deserta e altri scritti*, cit., pp. 121-122.

<sup>47</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 112.

<sup>48</sup> C. Cappelletto, *Il teatro per Étienne Souriau*, in E. Souriau, *I grandi problemi dell'estetica teatrale*, Mimesis, Milano 2014, p. 10.

<sup>49</sup> S. Baranzoni, *Pensiero e creazione. Il 'teatro del futuro' di Gilles Deleuze*, in “Culture Teatrali”, n. 22, 2013, pp. 267-299.

<sup>50</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., pp. 134-135. Per queste riflessioni anche C. Cappelletto, in E. Souriau, *I grandi problemi dell'estetica teatrale*, Mimesis, Milano 2014, pp. 7-19; C. Rozzoni, *Per un'estetica del teatro. Un percorso critico. Testi di Simmel, Merleau-Ponty, Fink, Deleuze*, Mimesis, Milano 2012.

<sup>51</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 135.

<sup>52</sup> M. Foucault, *Theatrum philosophicum*, in G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, il Mulino, Bologna 1971, p. 10.

## Bibliografia

Angelucci, D.

2021 *Il pensiero e la natura delle cose. Deleuze con Lucrezio e Proust*, in “K. Revue trans-européenne de philosophie et arts”, v. 6, pp. 334-345.

2023 *Là fuori: la filosofia e il reale*, Ombre Corte, Verona.

Baranzoni, S.

2013 *Pensiero e creazione. Il ‘teatro del futuro’ di Gilles Deleuze*, in “Culture Teatrali”, n. 22, pp. 267-299.

Bene, C., Deleuze, G.

2002 *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata.

Bénil, B.

2021 *Image de la pensée et pensée sans image chez Deleuze & Guattari*, in “Rue Descartes”, v. 99, n. 1, pp. 52-62.

Cantone, D.

2023 *Dal segno all'immagine. Saggio su Gilles Deleuze*, Meltemi, Milano.

Cappelletto, C., in Souriau, E.

2014 *I grandi problemi dell'estetica teatrale*, Mimesis, Milano, pp. 7-19.

Cull, L.

2013 *Philosophy as drama: Deleuze and dramatization in the context of performance philosophy*, in “Modern Drama”, v. 56, n. 4, pp. 498-520.

Deleuze, G.

2005 *Abecedario di Gilles Deleuze*, DeriveApprodi, Roma.

2010 *Da Cristo alla borghesia e altri scritti*, Mimesis, Milano.

1971 *Differenza e ripetizione*, il Mulino, Bologna.

2010 *Due regimi di folli e altri scritti*, Einaudi, Torino.

2001 *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino.

2007 *L'isola deserta e altri scritti*, Einaudi, Torino.

1999 *L'esausto*, Cronopio, Napoli.

1979 *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano.

1977 *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino.

2013 *Nietzsche e la filosofia e altri testi*, Einaudi, Torino.

2000 *Pourparler*, Quodlibet, Macerata.

Domenicali, F., Vignola, P.

2023 *Deleuze. Filosofia di una Vita*, Carocci, Roma.

Foucault, M.

1971 *Theatrum philosophicum*, in Deleuze, G., *Differenza e ripetizione*, il Mulino, Bologna, pp. 5-11.

Gambaro, G.

2021 *Il simulacro del pensiero: la filosofia di Gilles Deleuze e il rovesciamento del platonismo*, in "Scenari", n. 1 (10), pp. 283-302.

Lapoujade, D.

2020 *Deleuze. I movimenti aberranti*, Mimesis, Milano-Udine.

Lattuada, A.

2016 *Gilles Deleuze e il rovesciamento del platonismo*, in "Logoi.ph", n. II, 4, pp. 230-235.

Muho, A.

2011 *Immagine del pensiero e potenze del Differente nella filosofia di Gilles Deleuze*, [Dissertation thesis], Dottorato di ricerca in Filosofia, Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Disponibile all'indirizzo: <https://amsdottorato.unibo.it/4182/>.

Palazzo, S.

2004 *La catastrofe di Kronos*, in Deleuze, G., *Fuori dai cardini del tempo. Lezioni su Kant*, Mimesis, Milano, pp. 9-48.

Rozzoni, C.

2012 *Per un'estetica del teatro. Un percorso critico. Testi di Simmel, Merleau-Ponty, Fink, Deleuze*, Mimesis, Milano.

Treppiedi, F.

2017 *Il problema dell'immagine del pensiero in Deleuze*, in "Filosofia.it". Disponibile all'indirizzo: [http://www.filosofia.it/archivio/index.php?option=com\\_content&view=article&id=374](http://www.filosofia.it/archivio/index.php?option=com_content&view=article&id=374)

Verstraeten, P.

1997 *De l'image de la pensée à la pensée sans image*, in "L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard", a cura di T. Lenain, Vrin, Paris, pp. 65-95.

Williams, J.

2011 *Gilles Deleuze's Philosophy of Time: A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Zourabichvili, F.

1998 *Deleuze. Una filosofia dell'evento*, Ombre Corte, Verona.

### **Immagine dogmatica e immagine teatrale del pensiero**

Il presente contributo ha il duplice scopo di far emergere la centralità sovversiva e positiva dell'immagine nella prima riflessione deleuziana, e di indicarne il carattere estetico con particolare riferimento al teatro e al concetto di drammatizzazione. A tal scopo, il lavoro inizia col prendere in analisi le implicazioni della rappresentazione dogmatica del pensiero. La negatività che sembra avvolgere l'immagine in questo contesto conduce Deleuze alla ricerca di un pensiero che ne sia privo, ma non spiega la proposta di una nuova immagine del pensiero. Tale oscillazione sarà risolta nell'ultima parte dell'articolo mettendo a tema l'importanza di quell'immagine senza somiglianza che è il simulacro il cui valore estetico risulta centrale sia in relazione all'empirismo trascendentale, sia nel condurre ad un esercizio del pensiero spiegato da Deleuze tramite l'arte del teatro.

PAROLE CHIAVE: immagine, estetica, rappresentazione, teatro, drammatizzazione

### **Immagine dogmatica e immagine teatrale del pensiero**

The present contribution aims to emphasize the subversive and positive centrality of the image in the initial deleuzian thought and to emphasize its aesthetic attributes, particularly regarding the theatre and the concept of dramatization. To achieve this, the work begins by examining the implications of the dogmatic representation of thought. The image is surrounded by negativity, which leads Deleuze to search for a thought that is free of it, but it fails to explain the proposal for a new image of thought. This oscillation will be resolved in the last part of the article by focusing on the importance of that image without similarity which is the simulacrum whose aesthetic value is central both in relation to transcendental empiricism, and in leading to an exercise of thought explained by Deleuze through the art of theatre.

KEYWORDS: image, aesthetics, representation, theatre, dramatization

## **Biografie autori**





**Daniela Angelucci** insegna Estetica nel Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università Roma Tre. Dal 2003 collabora assiduamente, come autrice e consulente, con l'Istituto della Enciclopedia Italiana (Treccani). Dal 2016 è co-direttrice del Master Studi del territorio – Environmental humanities (Roma Tre) Nel 2016 ha co-diretto la 9th Deleuze Studies International Conference, che si è tenuta a Roma Tre.

Tra le sue recenti pubblicazioni: *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata, 2012 (Engl. translation *Deleuze and the concepts of cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014); *Filosofia del cinema*, Carocci, Roma, 2013; *Deleuze in Italy*, ed., Edinburgh University Press, Edinburgh, 2019; *Là fuori. La filosofia e il reale*, ombre corte, Verona, 2023.

**Damiano Cantone** è ricercatore in Filosofia del Linguaggio presso l'Università degli Studi di Udine. Si occupa dei rapporti tra la filosofia del linguaggio, il cinema e le neuroscienze, con particolare attenzione al lavoro di Gilles Deleuze. È redattore delle riviste *aut aut* e *Scenari*. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo *I film pensano da soli* (2012), *Suspense!* (con P. Tomaselli, 2016) e *Dal segno all'immagine. Saggio su Gilles Deleuze* (2022).

**Andrea Colombo** è assegnista di ricerca presso l'Università di Udine e professore a contratto di Storia della Filosofia presso l'Università degli Studi di Padova. Il suo lavoro si concentra sull'empirismo e sulle sue varie declinazioni nel corso del ventesimo secolo, con particolare attenzione al pensiero di William James, Alfred North Whitehead e Gilles Deleuze. La sua ricerca, in particolare, si è focalizzata sulla relazione tra le scienze e la filosofia, specialmente tra il pensiero di Gilles Deleuze e la matematica contemporanea. Il suo primo libro dedicato a questo tema è stato recentemente pubblicato: *Immanenza e molteplicità. Gilles Deleuze e le matematiche del Novecento* (Mimesis, 2023). Ha anche curato e tradotto la nuova edizione dei *Saggi sull'Empirismo Radicale* di William James

(Mimesis, 2023), la nuova edizione de *Il virtuale* di Pierre Lèvy (Meltemi, 2023), la prima traduzione italiana di *Scienza intensiva e filosofia virtuale* di Manuel DeLanda (Meltemi, 2022) e l'ultimo libro di Giuseppe Longo, *Matematica e Senso* (Mimesis, 2021). Attualmente, sta traducendo in italiano per la casa editrice "Mimesis" il corso sulla percezione tenuto da Gilbert Simondon nel 1964-1965.

**Claudio D'Aurizio** è Cultore della materia presso la cattedra di Filosofia Teoretica dell'Università della Calabria, dove nel 2019 ha ottenuto un dottorato in co-tutela con l'Université de Reims Champagne-Ardenne. Membro della Società Italiana di Filosofia Teoretica (SIFiT) e della Società Italiana d'Estetica (SIE), è Segretario di Redazione della rivista *L'inconscio* e caporedattore della collana "Le Dehors. Psicoanalisi e pensiero francese contemporaneo". La sua prima monografia, dal titolo *Una filosofia della piega. Saggio su Gilles Deleuze*, è in corso di pubblicazione per i tipi di Mimesis, editore per il quale ha inoltre tradotto dal francese il libro di David Lapoujade, *Deleuze. I movimenti aberranti* (2020) e il seminario di Alain Badiou, *L'antifilosofia 1. Nietzsche* (2022).

**Charles Drożyński** is a senior lecturer of architecture at the University of the West of England. His research interests include the intersections of architecture and post-linguistic schools of thought; in particular, these put forward by Gilles Deleuze and Félix Guattari with focus on the significance of subversion as well as new or unconventional ideas in spatial design.

**Paolo Godani** insegna Estetica all'Università di Macerata. È autore, tra l'altro, di *Sul piacere che manca. Etica del desiderio e spirito del capitalismo*, DeriveApprodi 2019, *Traits. Une métaphysique du singulier*, PUF 2020, *Il corpo e il cosmo. Per una archeologia della persona*, Neri Pozza 2021.

**Diogo Nóbrega** is a researcher in Philosophy of Film at Nova Institute of Philosophy (Ifilnova). He holds a PhD in Artistic Studies – Art and Mediations (2023) at NOVA University of Lisbon – School of Social Sciences and Humanities (NOVA FCSH), with a thesis on the political and ontological implications of Deleuze's concept of "movement". He was a doctoral researcher funded by the Portuguese Foundation for Science and Technology (FCT). Between 2017 and 2020 he held a Visiting Researcher position at Scuola Normale Superiore, in Pisa, under the supervision of the philosopher Roberto Esposito. He is currently working on his first book, on the relationship between "image" and "democracy" in Deleuze's thought, to be published in 2024 by Sistema Solar – Documenta (Portugal).

**Francesca Perotto** è dottoranda in filosofia presso la Convenzione Italiana di Filosofia del Nord Ovest (FINO). È stata visiting student presso l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi e presso l'Università Roma Tre di Roma. Attualmente è visiting alla Oxford University. I suoi interessi di ricerca spaziano dal pensiero di Gilles Deleuze, alla morfologia e alla filosofia francese post-strutturalista. Collabora inoltre con la galleria d'arte contemporanea Giorgio Persano. Tra le sue ultime pubblicazioni, *How Does Aesthetics Express Itself? Deleuze, from the Imperceptible to the Affects* (Aesthetica Preprint n.123, 2023); *Is the Virtual of Virtual Technologies the Deleuzian Virtual?* (Aisthesis 16/2, 2022) e *Immersivity, Individuation and Art* (Azimuth 20/2, 2022).

**Sofia Remiddi** è dottoranda in Filosofia presso l'Università degli studi Roma Tre (Curriculum in Storia della Filosofia e Pensiero critico), sotto la supervisione della Prof. ssa Daniela Angelucci. Laureata con lode nel 2021 in Scienze Filosofiche presso l'Università degli studi Roma Tre, con una tesi finale sul divenire conflittuale nel pensiero di Gilles Deleuze. Ammessa nello stesso anno al Master a numero chiuso in Editoria, giornalismo e management culturale presso l'Università la Sapienza, e selezionata per la borsa di formazione "Scuola di Roma" dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.

**Paolo Vignola** è professore invitato di Filosofia della tecnica ed Etica del digitale presso la Pontificia Università Antonianum di Roma (2024/2025) e coordinatore scientifico del Diploma di alta specializzazione in Etica e Intelligenza Artificiale nella stessa università. Studioso di filosofia francese contemporanea e cofondatore della rivista "La Deleuziana", ha curato l'edizione italiana di *Mille piani* (Orthotes, 2017) e pubblicato diverse monografie, tra cui, con Filippo Domenicali, *Deleuze. Filosofia di una vita* (Carocci, 2023), *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura* (Quodlibet, 2011) e *La funzione N. Sulla macchinazione filosofica in Gilles Deleuze* (Orthotes, 2018).

Finito di stampare giugno 2024  
da Digital Team – Fano (PU)