

Il cristallo e la lettera. Deleuze, il cinema e il progetto di una semiotica trascendentale

Nicola Turrini

Università di Verona
nicola.turrini@univr.it

Abstract The aim of this article is to propose an analysis of the deleuzian proposal for a “pure semiotics”, developed in particular in his two books on cinema. Although this represents a well-known case, analysed by scholars of semiotics, little attention has been paid to the fact that Deleuze does not only want to construct a semiotics of cinema but rather to lay the foundations for a new general semiotics, which he calls “pure semiotics” and which we rename as “transcendental semiotics”. This new semiotics, which represents a project never completed by the French philosopher, will be built through a redefinition of the relationship between linguistic and non-linguistic signs.

Keywords: transcendental semiotics, semiotics of cinema, theory of sign, non-verbal language, crystal regime

Received 07/01/2022; accepted 20/05/2022.

*Tutto quel che ho scritto era vitalismo,
o almeno spero che lo sia, e costituiva una teoria dei segni e dell'evento.*
Gilles Deleuze

L'esergo di apertura ci sembra sintetizzare tutto il percorso filosofico di Gilles Deleuze. Attraverso un'operazione di rarefazione estrema, il filosofo francese riduce il suo itinerario di pensiero a tre elementi fondamentali. Il primo, il vitalismo, percorre più o meno esplicitamente tutta l'opera di Deleuze e trova il proprio testamento filosofico nel suo ultimo scritto *Immanenza: una vita...* (Deleuze 1995). Il terzo – una teoria dell'evento – compare già in *Differenza e ripetizione* (Deleuze 1968) e in *Logica del senso* (Deleuze 1969), passando per le riletture di Bergson e percorrendo molti altri testi. Il secondo tema, la teoria dei segni, si inaugura in *Marvel Proust e i segni* (Deleuze 1964), proseguendo in *Mille piani* (Deleuze, Guattari 1980) e nei due volumi dedicati al cinema (Deleuze 1983, 1985), ma rappresenta tuttora un territorio le cui implicazioni rimangono per molti aspetti ancora da esplorare.

Uno di questi aspetti – che vorremmo provare a contestualizzare in questa sede – riguarda il fatto che nella prospettiva deleuziana porre il problema del segno significa ripensare, allo stesso tempo, il problema della semiosi e del linguaggio – due questioni che ci sembrano fondamentali nell'impalcatura del suo lavoro. La riarticolazione del problema semiotico assume, nella nostra prospettiva, una portata affatto specifica: essa

rimanda infatti al peculiare modo con cui Deleuze intende il rapporto tra *costruttivismo* e *realismo*. Integrando nella sua riflessione sul cinema la celebre definizione pasoliniana della semiotica come “scienza descrittiva della realtà”, egli giungerà infatti a ripensare il cinema stesso come esempio paradigmatico di una costruzione del reale al di là della rappresentazione. L’originale e costitutivo intreccio tra realtà della costruzione e costruzione della realtà diviene così per Deleuze non soltanto la modalità prima per sfuggire al dogmatismo della rappresentazione ma anche la condizione di possibilità di un’ esplorazione creativa del reale stesso.

*

La tematizzazione della semiotica come “scienza descrittiva della realtà” si comincia a delineare a seguito di *Differenza e ripetizione* e *Logica del senso*, ed appare con una certa consistenza a partire dalla collaborazione con Félix Guattari, in particolare in *Mille piani*. Oltre ad aver discusso esplicitamente ed in maniera assolutamente originale sul campo semiotico, Deleuze ha anche lavorato con delle teorie semiotiche differenti, che muovono da modi di intendere il segno per certi versi incompatibili tra loro. In *Mille piani* il punto di riferimento più ricorrente è la linguistica di Louis Hjelmslev, che permette ai due filosofi di sviluppare un’architettura generale dei regimi di segni che si dispiega secondo quattro semiotiche corrispondenti: la *semiotica presignificante*, la *semiotica significativa*, la *semiotica controsignificante* e la *semiotica postsignificante*. Come spesso capita in Deleuze, anche in questa sede la ripresa della teoria di Hjelmslev non segue un principio della fedeltà quanto piuttosto quello della deformazione: Deleuze e Guattari riprendono alcune definizioni e allo stesso tempo le deformano, le modificano, le fanno letteralmente derivare. Già in questo testo, tuttavia, è possibile rintracciare un *leitmotif* semiotico che da quel momento in poi rimarrà centrale per Deleuze. Una teoria del segno non è sinonimo di una semiologia generale, ma fa riferimento a quella che i due filosofi chiamano “transemiotica”:

È sempre per trasformazione che una nuova semiotica si crea. Le traduzioni possono essere creatrici. Si possono formare nuovi regimi di segni puri per trasformazione e traduzione. Ancora una volta, non si avrà una semiologia generale, ma una transemiotica (Deleuze 1980, tr. it.: 108).

La *transemiotica* è una specie di “trasduzione”, in cui il passaggio tra differenti regimi di segni provoca un incremento e una morfogenesi del senso. Deleuze e Guattari sembrano aver compreso come la questione fondamentale non sia quella di costruire o appoggiarsi preliminarmente a dei sistemi logici e poi cercare di verificare il loro funzionamento in un regime segnico (linguistico o meno), ma di “assemblare” alcune unità molto semplici e poi interessarsi delle proprietà emergenti: si tratta di *descrivere* come delle proprietà emergenti si organizzino e assumano significato – un procedimento che va in direzione nettamente contraria rispetto alla via semiologica. Contro ogni tentativo di ridurre i problemi semiotici a problemi puramente linguistici, la prospettiva deleuziana concepisce la semioticità come un *assemblaggio* [*agencement*] di pezzi di lingua e di non-lingua. In questo senso, la filosofia di Deleuze è semioticamente anti-testualista: il testo è fatto di pezzi di lingua e pezzi di realtà, espressione da una parte e organizzazione del mondo in quanto dotato di significato dall’altra. Si tratta di una semiotica non linguistica, orientata cioè al problema del significato ma che non si situa al livello di un testo inteso in senso restrittivo. In *Mille piani*, Deleuze e Guattari riprendono la figura del Dio-Astice, con la sua doppia articolazione di tenaglie, per ritrovarvi l’esemplificazione del modello hjelmsleviano: l’idea del taglio simultaneo della

forma dell'espressione e della forma del contenuto. Forma dell'espressione e forma del contenuto sono atti simultanei e la loro correlazione reciproca è esattamente la strategia messa in gioco da Hjelmslev per far saltare la classica opposizione tra forma e contenuto. Deleuze parla infatti sempre di forma dell'espressione e forma del contenuto, sostanza dell'espressione e sostanza del contenuto. La lingua ritaglia indubbiamente il reale, e da questo punto di vista si dota di una sostanza; si tratta tuttavia di un reale che è presupposto da questa sostanza, non opposto ad essa: è il luogo caotico delle forze, delle determinazioni e delle pulsioni che sono ciò su cui si tracciano le linee di consistenza.

Per Deleuze e Guattari, Hjelmslev ha fatto saltare l'opposizione tra forma e contenuto, riarticolandola e iniettandovi un pensiero della materia di matrice spinozista; non si tratta di considerare il significante come percettivo e il significato come concettuale, quanto del fatto che ogni forma espressiva può diventare la forma di contenuto di una nuova espressione, e ogni forma di contenuto può diventare la forma espressiva di un nuovo contenuto. Ogni elemento percettivo può così diventare concettuale per una nuova espressione, e ogni contenuto concettuale può diventare espressione per un contenuto ulteriore. Il segno non è più immobilizzato sul modello del significante e del significato ma diventa un vettore di mutamento e di trasformazione che qualifica la transemiotica in quanto tale.

Proprio in quegli anni, la semiotica si dibatteva tra un'ipotesi di tipo trans-linguistico da una parte (la semiotica come principio linguistico applicato ad altre sostanze) e i paradossi del modello significante-significato dall'altra. Deleuze e Guattari intravidero il problema, e lo svilupparono in una maniera che avrebbe poi permesso a Deleuze di articolare nuovamente alcuni suoi classici problemi filosofici. Nel lavoro su Proust, Deleuze aveva affrontato il segno da una prospettiva spinoziana, sviluppando una teoria delle affezioni, cioè delle passioni. All'interno della distinzione deleuziana tra percetto, concetto e affetto il segno costituisce precisamente un'affezione: è solo in una semiotica che si concentra sull'affezione del segno che la teoria degli affetti spinoziana trova un'articolazione fondamentale. Se si rilegge il testo di *Critica e clinica* dedicato a Spinoza (Deleuze 1993), c'è un lungo passaggio sull'idea di segno in Spinoza; lo stesso nel lavoro su Proust, dove l'opera dello scrittore francese non viene articolata a partire dall'esposizione della memoria ma dal punto di vista della funzione *trascendentale* dell'"apprendimento" [*apprentissage*] dei segni. Non ci dedicheremo qui all'analisi della centralità della teoria degli affetti spinoziana per la semiotica deleuziana; è tuttavia importante sottolineare come anche la nozione di *apprentissage* si inserisca in un lavoro di descrizione delle proprietà dei segni di natura non semiologica. Il passaggio attraverso la teoria hjelmsleviana – e la sua nozione di "traduzione" – fornisce dunque a Deleuze gli strumenti per articolare allo stesso tempo il problema del segno e la teoria spinoziana. Secondo Hjelmslev, il passaggio tra regimi di segni è traduzione proprio perché si può passare da un segno all'altro, ma secondo Deleuze si tratta di segni di tipo diverso, non necessariamente di tipo linguistico: «Tutti i movimenti umani, anche i più violenti, implicano delle traduzioni» (Deleuze 1980: 113).

*

È a questo stadio critico della riflessione sui regimi segnici che Deleuze si dedica allo studio del cinema. Non si tratta di uno slittamento casuale: Deleuze scopre nel cinema un regime di segni del tutto particolare che gli permetterà di prendere definitivamente le distanze sia da una certa impostazione semiotica che da una certa idea di linguaggio. Qui Deleuze adotta una strategia paradossale, perché, invece di portare avanti il riferimento alla linguistica di Hjelmslev, riprende quasi interamente l'analisi del segno sviluppata da

Charles Sanders Peirce, applicando al cinema tutte le tipologie peirciane (“primità”, “secondità”, “terzità”, ecc.), sottoponendole talvolta a torsioni significative. Ora, la compatibilità tra la teoria hjelmsleviana utilizzata in *Mille piani* e quella presente nei libri sul cinema è quantomeno problematica, e questa istanza è probabilmente dovuta al fatto che lo stesso Deleuze si rende conto di trovarsi di fronte a una materia inassimilabile al linguaggio. Il cinema rappresenta un campo semiotico esemplare dove la tipologia che la riflessione semiotica ha storicamente elaborato riferendosi al linguaggio come modello non funziona: non esiste per l’immagine un equivalente della tipologia rigorosa dei segni linguistici.

Deleuze si rivolge così a Peirce proprio perché ha costruito una teoria semiotica non modellata sul linguaggio. Si tratta tuttavia di una ripresa costantemente in divenire: se il concetto di “simbolo” deleuziano è differente da quello di Peirce, in altri casi le nozioni corrispondono, e in altri ancora i concetti peirciani vengono ridefiniti, come accade per il concetto di “reuma”. Deleuze riprende la tassonomia peirciana e la mette in movimento: il suo problema caratteristico è sempre quello di sottoporre le relazioni a fenomeni di deformazione. È fondamentale notare che, in entrambi i casi in cui Deleuze usa la semiotica, lo fa riferendosi ad autori che vanno in direzione opposta ad una determinazione a senso unico di tipo linguistico: «La forza di Peirce, quando ha inventato la semiotica, è stata di concepire i segni a partire dalle immagini e dalle loro combinazioni, e non in funzione di determinazioni linguistiche pre-esistenti» (Deleuze 1985: 45).

Deleuze, tuttavia, non esclude di principio i modelli di tipo linguistico, che considera in ogni caso fondamentali. Ne sono un esempio i riferimenti alla processualità aperta di Hjelmslev – l’idea deleuziana dell’“infinitivo” – o agli aspetti processuali della temporalità e dell’aspettualità propri della linguistica di Gustave Guillaume. Deleuze è consapevole del fatto che per lungo tempo la filosofia ha pensato non l’essere nella sua processualità ma l’ente in quanto sostantivo; la messa a fuoco delle nozioni di processualità riconfigura invece da cima a fondo i problemi filosofici.

La rimessa in gioco di modelli linguistici si ritrova anche negli importanti riferimenti a Pier Paolo Pasolini, che Deleuze discute frequentemente nei volumi sul cinema. E non si tratta soltanto del riferimento all’idea pasoliniana di una semiotica come scienza descrittiva della realtà, ma anche della ripresa dell’idea del “discorso libero indiretto”, un modello di tipo linguistico per cui non si sa chi sta enunciando in un certo momento, che Deleuze ritrova proprio nell’immagine cinematografica. Anche in questo caso la strategia deleuziana è decisamente eccentrica: la scelta di far convergere modelli non-linguistici come quello di Peirce e modelli linguistici apparentemente incompatibili con quest’ultimo fa riferimento proprio alle peculiarità del segno cinematografico, che per Deleuze possiede la capacità di riarticolare in maniera originale i rapporti tra “visibile” ed “enunciabile”, e quindi tra immagine e linguaggio. La scelta di opporre segni linguistici e segni non-linguistici ha per Deleuze una portata strategica, focalizzando l’attenzione sulle diverse dinamiche all’opera nei due casi, a seconda dell’organizzazione segnica locale. Nel cinema sono all’opera non solo immagini in sé, ma anche processi di enunciazione per cui non è possibile discernere chi sta affermando la propria parola: si tratta di un elemento fondamentale, perché collegato alla specifica idea di soggetto in continua trasformazione. Nel discorso indiretto libero di Pasolini, Deleuze ritrova quei momenti discorsivi in cui il soggetto deriva, esibendo dei punti in cui diventa “impercettibile”. Sono i protagonisti che raccontano la loro storia, o è il narratore onnisciente che racconta che cos’hanno visto, o addirittura il narratore onnisciente che interviene per commentare? Il divenire impercettibile non è quindi solo una categoria dell’immagine-percetto ma anche una delle categorie dell’impercettibilità del soggetto in gioco nell’immagine, là dove il soggetto diventa impercettibile.

Il cinema serve a Deleuze come oggetto teorico, come dispositivo per pensare filosoficamente il campo semiotico nel suo rapporto con il reale: non si tratta di costruire una certa filosofia – in questo caso una filosofia del segno, del linguaggio o dell'immagine – e poi decidere di illustrarla attraverso il cinema, quanto piuttosto iniettare il cinema stesso – con il suo specifico regime di segni – all'interno del discorso filosofico. Per Deleuze – ma si potrebbe dire anche per Hjelmslev – siamo sempre di fronte ad una determinazione reciproca e ad un'operazione simultanea: il ritaglio che viene fatto sull'immagine è un ritaglio che viene fatto sul discorso. La centralità dell'operazione simultanea del ritaglio proviene certamente da un'originale rilettura dello strutturalismo e del lavoro di Ferdinand de Saussure, per il quale il segno linguistico risulta da un'operazione di ritaglio simultaneo sull'informe del pensiero e sull'informe della materia fonica.

Il ruolo del cinema – ed in particolare il passaggio dall'immagine-movimento all'immagine-tempo – diviene così per Deleuze l'occasione per affrontare non solo il problema dello statuto peculiare dell'immagine cinematografica ma anche il più complesso rapporto tra cinema e linguaggio, che si traduce così in una riflessione sulle condizioni di possibilità di una semiologia del cinema. Non è un caso che Deleuze parta proprio da un testo classico della semiologia del cinema, *Il cinema: lingua o linguaggio?* di Christian Metz (Metz 1968).

*

Com'è noto, l'argomentazione di Metz invoca dapprima un fatto, poi un'approssimazione. Il fatto storico è che il cinema si è costituito come tale diventando narrativo e scartando altre direzioni possibili; l'approssimazione che ne segue è che le serie d'immagini – e anzi ciascuna immagine, ciascun singolo piano – sono assimilate a proposizioni, rappresentando così l'enunciato narrativo minimo. Sostituendo l'enunciato all'immagine, Metz è costretto ad applicarle certe determinazioni che non appartengono esclusivamente alla lingua ma condizionano gli enunciati di un linguaggio, anche se questo linguaggio non può essere considerato verbale e agisce indipendentemente da una lingua. Il principio secondo cui la linguistica è soltanto una parte della semiologia, si esplica così nella definizione di un linguaggio senza lingua che comprende non solo il cinema ma anche il linguaggio gestuale, quello musicale e così via. Se non è possibile rintracciare nel cinema tratti che appartengono solo alla lingua – come la doppia articolazione – vi si troveranno tratti di linguaggio che si applicano necessariamente agli enunciati: il sintagma e il paradigma.

Secondo Deleuze, la semiologia del cinema – in quanto disciplina che applica alle immagini modelli sintagmatici propriamente linguistici – produce in questo modo un circolo vizioso: la sintagmatica presuppone che l'immagine sia di fatto assimilata a un enunciato, ma solo in quanto è la stessa sintagmatica a rendere l'immagine, *de jure*, un enunciato. Alle immagini e ai segni si sostituisce la coppia degli enunciati e della “grande sintagmatica”; questa operazione tende tuttavia a far scomparire la nozione stessa di segno, evidentemente a vantaggio del significante. La semiologia del cinema sarebbe di fatto una semiologia senza segni e il film si presenterebbe soltanto come un testo, dotato di una propria grammatica ma privato della materialità del segno stesso.

È il modo di intendere la narrazione a costituire la difficoltà principale della posizione di Metz: la narrazione, secondo Deleuze, non è infatti un dato apparente, e nemmeno storicamente acquisito, delle immagini cinematografiche in generale. La prospettiva di Metz va ribaltata e, di conseguenza, il rapporto tra cinema e linguaggio deve essere riarticolato:

a noi sembra che la narrazione sia soltanto una conseguenza delle stesse immagini apparenti e delle loro combinazioni dirette, mai un dato. La narrazione cosiddetta classica deriva direttamente dalla composizione organica delle immagini-movimento (montaggio), o dalla loro specificazione in immagini-percezione, immagini-affezione, immagini-azione, secondo le leggi d'uno schema senso-motorio. Come vedremo, le forme moderne di narrazione derivano dalle composizioni e dai tipi dell'immagine-tempo, compresa la "leggibilità". La narrazione non è mai un dato apparente delle immagini, o l'effetto di una struttura che le sottende; è una conseguenza delle immagini apparenti stesse, delle immagini sensibili in sé, così come si definiscono, prima di tutto, di per sé (Deleuze 1985, tr. it.: 39).

L'origine delle aporie semiologiche risiederebbe dunque nell'assimilazione dell'immagine cinematografica a un enunciato, precisamente ad un enunciato narrativo che «agisce necessariamente per somiglianza o analogia e, per quanto proceda con dei segni, questi sono "segni analogici"» (*Ibidem*). Questo punto è fondamentale, perché dal momento in cui si sostituisce l'enunciato all'immagine, le si attribuisce una "falsa apparenza" e la si priva del suo carattere apparente più autentico: il movimento. Una transemiotica del cinema dovrà invece configurarsi come una semiotica del segno in quanto segno mobile e intrinsecamente processuale. Dietro a questa posizione si può chiaramente rintracciare la rilettura deleuziana di *Materia e memoria* di Bergson che, com'è noto, è il punto di partenza dei due volumi dedicati al cinema. L'immagine-movimento non è infatti analogica nel senso della somiglianza, non assomiglia cioè a un oggetto secondo il dispositivo della rappresentazione:

se si estrae il movimento dal mobile, non esiste più alcuna distinzione tra l'immagine e l'oggetto, perché questa distinzione vale soltanto per immobilizzazione dell'oggetto. L'immagine-movimento è l'oggetto, è la cosa stessa colta nel movimento come funzione continua. L'immagine-movimento è la modulazione dell'oggetto stesso. Ritroviamo qui "analogico", ma in un senso che non ha più nulla a che vedere con la somiglianza e che designa la modulazione, come nelle macchine cosiddette analogiche. Si obietta che la modulazione a sua volta rinvia da una parte alla somiglianza, non foss'altro che per valutare i gradi in un continuum, dall'altra a un codice capace di "digitalizzare" l'analogia. Ma, ancora una volta, questo è vero solo se si immobilizza il movimento. Il simile e il digitale, la somiglianza e il codice, hanno almeno in comune di essere degli *stampi*, l'uno in forma sensibile, l'altro in struttura intelligibile: per questo possono comunicare così bene fra loro. La *modulazione* invece è tutt'altra cosa; è una messa in variazione dello stampo, una trasformazione dello stampo a ogni istante dell'operazione (Deleuze 1985: 40).

In questo passo, l'obbiettivo polemico di Deleuze rimane celato e non dichiarato: si tratta di Ferdinand de Saussure ed in particolare del suo modo di intendere la struttura e il segno linguistico. La struttura – la *langue* – si costituisce su relazioni differenziali e reciproche tra segni che devono essere considerati sincronicamente, *congelando il tempo*; per il linguista svizzero la linguistica sincronica è sempre una linguistica statica dove la mobilità e la temporalità del segno deve essere ridotta al minimo attraverso un'operazione di astrazione. In altri termini, in una prospettiva strutturalista rigorosamente saussuriana, l'immagine-movimento e l'immagine-tempo non potrebbero mai costituire un segno.

Se, seguendo Pasolini, si può infatti parlare di una lingua della realtà non è affatto perché ci si trova di fronte ad un linguaggio; l'immagine-movimento può definirsi su un asse verticale e un asse orizzontale, che tuttavia non hanno nulla a che vedere con il

paradigma e il sintagma ma che costituiscono piuttosto due “procedimenti”. Queste componenti dell’immagine-movimento – considerate dal doppio punto di vista della specificazione e della differenziazione – mettono in luce un altro elemento fondamentale della semiotica cinematografica deleuziana: nel cinema si dispiega «una *materia segnaletica* che comporta tratti di modulazione di ogni tipo, sensoriali (visivi e sonori), cinestesici, intensivi, affettivi, ritmici, tonali e anche verbali (orali e scritti)» (Deleuze 1985, tr. it.: 42). Questa materia, pur con i propri elementi verbali, non è né una lingua né un linguaggio ma

una massa plastica, una materia a-significante e a-sintattica, una materia non linguisticamente formata, benché non sia amorfa ma semioticamente, esteticamente, pragmaticamente formata. È una condizione, virtualmente anteriore a ciò che condiziona. Non è un’enunciazione, non sono degli enunciati. È un *enunciabile*. Vogliamo dire che quando il linguaggio si impadronisce di questa materia (e necessariamente lo fa), allora essa dà luogo a enunciati che domineranno o persino sostituiranno le immagini e i segni e che rinviano per loro conto a tratti pertinenti della lingua, sintagmi e paradigmi, del tutto diversi da quelli di partenza (Deleuze 1985, tr. it.: 43).

Una delle funzioni semioticamente strategiche del cinema risiederebbe proprio nella capacità di rendere visibile – *diagrammaticamente visibile* – l’aporia intrinseca in ogni semiologia del cinema, e, forse, in ogni semiotica dei segni non verbali costruita a partire dalla linguistica. La semiotica, così come la intende Deleuze, è il sistema delle immagini e dei segni considerati indipendentemente dal linguaggio: «quando viene ricordato che la linguistica è soltanto una parte della semiotica, non si vuole più dire, come per la semiologia, che esistono linguaggi senza lingua, ma che la lingua esiste solo nella sua reazione a una *materia non relativa al linguaggio*, ch’essa trasforma» (*Ibidem*). Proprio del cinema è disporre e riconfigurare questa particolare materia non linguistica: in questo modo enunciati e narrazioni non costituiscono più un dato delle immagini, ma sono fondati nell’immagine stessa come conseguenza che deriva da questa stessa reazione. Il segno viene semioticamente concepito a partire dalle immagini e dalle loro combinazioni, piuttosto che in funzione di determinazioni linguistiche: si tratta di un’altra declinazione semiotica che proviene dall’attitudine deleuziana a pensare le proprietà emergenti di un sistema senza riferirsi a strutture semiologiche trascendenti. Il riferimento deleuziano alla semiotica di Peirce può essere così compreso a partire dalla constatazione dell’esistenza di una materia segnaletica a-significante e a-sintattica. Il pericolo che Deleuze intravede nelle teorie semiotiche di impianto strutturalista è la tendenza a non lasciar sussistere la materia irriducibile all’enunciato, reintroducendo così una subordinazione della semiotica alla lingua. La ripresa deleuziana di *Materia e memoria* agisce in questo caso in una prospettiva genuinamente semiotica – riferimento per niente scontato, in quanto non tematizzato direttamente da Deleuze. L’immagine-movimento è infatti “la materia stessa”, una materia semioticamente ma non linguisticamente formata. Deleuze la definisce come “la prima dimensione della semiotica”:

In realtà le diverse specie di immagini che si deducono necessariamente dall’immagine-movimento, le sei specie, sono gli elementi che fanno di questa materia una materia segnaletica. I segni stessi sono i tratti di espressione che compongono queste immagini, le combinano e non cessano di ricrearle, portati o trasportati dalla materia in movimento (Deleuze 1985, tr. it.: 47).

Il passo è d'importanza fondamentale, poiché restituisce il lavoro deleuziano sul cinema ad un orizzonte semiotico più ampio che va ben oltre il cinema stesso: è qui in gioco il primo tassello di una semiotica in senso lato, una “semiotica pura” o, potremmo dire, una *semiotica del campo trascendentale*. La prima dimensione della semiotica definisce così l'aspetto mobile del segno, il suo essere un tratto di espressione trasportato da una materia in movimento.

Giunto a questo punto Deleuze fa un passo ulteriore, al di là della terzietà di Peirce, al di là dunque dell'immagine-relazione. L'immagine-movimento si trova inquadrata da relazioni che la rapportano al tutto che essa esprime: da questo punto di vista una logica delle relazioni sembrerebbe chiudere le trasformazioni dell'immagine-movimento, determinando i cambiamenti corrispondenti del tutto. Deleuze, tuttavia, rileva l'esistenza di alcuni segni – gli “opsegni” e “sonsegni” – che, erodendo l'immagine-azione, rimettono in causa l'immagine-movimento nel suo insieme:

l'intervallo del movimento non era più ciò in rapporto a cui l'immagine-movimento si specificava in immagine-percezione a una estremità dell'intervallo, in immagine-azione all'altra estremità, e in immagine-affezione tra le due, così da formare un insieme senso-motorio. Al contrario, il legame senso-motorio era rotto e l'intervallo di movimento faceva apparire come tale *un'immagine altra dall'immagine-movimento* (*Ibidem*).

Il rapporto tra segno e immagine si trova qui rovesciato: il segno non presuppone più l'immagine-movimento come materia da lui stesso rappresentata sotto proprie forme, ma presenta esso stesso un'altra immagine di cui specifica la materia e di cui costituisce le forme, “di segno in segno”. Questo rovesciamento ha luogo, per Deleuze, nel passaggio dal cinema classico al cinema moderno, e costituisce “la seconda dimensione della semiotica pura, non relativa al linguaggio”. Entrano così in gioco tutta una serie di nuovi segni, «costitutivi di una materia trasparente o di un'immagine-tempo irriducibile all'immagine-movimento, ma non priva di un rapporto determinabile con essa» (*Ibidem*). Se più sopra avevamo registrato come una semiotica pura non potesse che essere una semiotica dei segni in quanto “trasportati dalla materia in movimento”, si inaugura ora una dimensione ulteriore, un altro aspetto del segno che dispiega un nuovo legame con il tempo:

Non è più il tempo che dipende dal movimento, ma è il movimento aberrante che dipende dal tempo. Al rapporto *situazione senso-motoria* → *immagine indiretta del tempo* si sostituisce una relazione non-localizzabile *situazione ottica e sonora pura* → *immagine-tempo diretta*. Gli opsegni e i sonsegni sono presentazioni dirette del tempo. I falsi raccordi sono la relazione non-localizzabile stessa: i personaggi non li saltano più, ma vi si inabissano (Deleuze 1985: 54).

Questa seconda dimensione semiotica è dunque quella in cui i segni svolgono il ruolo di “presentazioni dirette del tempo”. «L'immagine-tempo diretta è il fantasma che ha sempre ossessionato il cinema, ma per dare un corpo a questo fantasma ci voleva il cinema moderno» afferma Deleuze (Deleuze 1985, tr. it.: 54-55). Forse dovremmo seguire Deleuze e ricondurre questa affermazione nel suo territorio più proprio, il campo trascendentale: se c'è qualcosa che ha sempre ossessionato la semiologia e la linguistica – in particolare nella sua versione strutturalista – è l'esistenza di segni che esibiscono una presentazione diretta del tempo. E, procedendo ancora oltre, dovremmo definire come *virtuale* questo aspetto del segno. I due aspetti della semiotica pura trovano così la loro dimensione più propria: la prima come declinazione dell'attualità del segno, la seconda come esibizione della sua virtualità propria.

In queste pagine de *L'immagine-tempo*, uno dei riferimenti fondamentali per esemplificare la dinamica dell'immagine-tempo è Andrei Tarkovskij; si tratta di un riferimento che, più di altri, permette di esplicitare la seconda dimensione della semiotica pura. In queste pagine il filosofo francese discute l'identità del montaggio con l'immagine stessa e come quest'ultima possa apparire soltanto nella modalità dell'immagine-tempo diretta: «A volte il montaggio trapassa nella profondità dell'immagine, a volte si appiattisce: non chiede più come si concatenano le immagini, ma “che cosa *mostra* l'immagine?”» (Deleuze 1985, tr. it.: 55). Il riferimento è qui ad uno dei capitoli del fondamentale testo di Tarkovskij *Scolpire il tempo* (Tarkovskij 1986), dove il regista russo difende il ruolo cruciale con cui il tempo fluisce nel piano, quello che lui chiama «la pressione del tempo nell'inquadratura» (Tarkovskij 1986, tr. it.: 110). Tarkovskij sembra iscriversi così nell'alternativa classica tra piano e montaggio, optando decisamente per il piano, ma si tratta soltanto di un'apparenza, perché la pressione del tempo esce dai limiti del piano così come il montaggio stesso opera e vive nel tempo. Ciò che Tarkovskij non accetta è che il cinema sia equiparato ad un linguaggio che opera con unità relative di ordini differenti; il montaggio non è un'unità d'ordine superiore che si esercita sulle unità-piano aggiungendo così all'immagine-movimento il tempo come qualità ulteriore: «L'immagine-movimento può essere perfetta, resta comunque amorfa, indifferente e statica se non è già penetrata da iniezioni di tempo che immettono in lei il montaggio e alterano il movimento» (Deleuze 1985, tr. it.: 55-56). Per Tarkovskij, il tempo nell'inquadratura deve fluire indipendentemente e di propria iniziativa: solo a questa condizione il piano oltrepassa l'immagine-movimento e il montaggio la rappresentazione indiretta del tempo, in modo che entrambi comunichino in un'immagine-tempo diretta. In queste pagine del regista russo Deleuze sembra ritrovare, oltre ad una descrizione dell'immagine-tempo, una specifica teoria del segno, la funzione stessa del segno al di là del cinema: non è solo il tempo ma il segno stesso ad “uscire dai suoi cardini”. I segni trovano nell'immagine-movimento la propria materia, ma finché vengono considerati solo come tratti d'espressione di una materia in movimento rischiano di evocare ancora una generalità che li confonde con un linguaggio e una temporalità estratta per generalizzazione. Il segno deve allora aprirsi direttamente sul tempo, il tempo stesso deve offrire la propria materia segnaletica: solo a queste condizioni il segno, divenuto temporale, si confonde con il tratto di singolarità separato dai propri schemi sensorio-motori. La speranza di Tarkovskij secondo cui il cinema è in grado di fissare il tempo nei suoi segni sensibili coincide con la speranza deleuziana di una semiotica che sia capace di aprirsi alla temporalità propria del segno, di essere ricettiva alla *pressione del tempo nel segno*.

Il cinema non è dunque una lingua e nemmeno un linguaggio; esso lavora su una materia intelligibile che è il correlato necessario attraverso cui il linguaggio costruisce i propri oggetti come unità e operazioni significanti. Si tratta di un correlato inseparabile e tuttavia specifico; la lingua ne ricava enunciati di linguaggio, ma l'“enunciabile stesso”, con le sue immagini e i suoi segni, rimane di un'altra natura.

Deleuze mette quindi in luce l'ambiguità fondamentale che attraversa la semiotica d'ispirazione linguistica: riconducendo il segno non verbale al modello linguistico si ritrova ad escludere il linguaggio stesso, che per Deleuze è sempre “reazione a una *materia non relativa al linguaggio*”. Il progetto di una semiotica pura è quindi il progetto di una disciplina che considera il linguaggio in relazione a questa materia segnica specifica. Riprendendo implicitamente una dinamica tipica del pensiero di Hjelmslev, da una parte il linguaggio si impadronisce della materia o dell'enunciabile, rendendoli enunciati propriamente linguistici che non si esprimono più in immagini o segni; dall'altra gli enunciati, a loro volta, si reinvestono in immagini e segni, e forniscono nuovamente un enunciabile. Se il cinema è così importante nella costruzione di una semiotica pura è

perché esibisce, con le proprie “virtù automatiche o psicomecaniche”, un sistema di immagini e di segni prelinguistici, rilanciando gli enunciati nelle immagini e nei segni propri di questo sistema. Le proprietà impersonali del dispositivo cinematografico riconducono così a ciò che Deleuze definisce come *campo trascendentale*, un territorio che non è più individuale né personale e non conserva alcuna caratteristica degli ambiti empirici che condiziona. Il progetto deleuziano di una semiotica pura è una pronuncia a favore di una materialità della dimensione del senso, dell'importanza di una materia intelligibile, semiotica ma allo stesso tempo non linguistica.

*

Nella prospettiva di una semiotica del campo trascendentale è allora possibile comprendere la portata generale della ripresa deleuziana di Pasolini e del suo modo di intendere la semiotica come “scienza descrittiva della realtà”, «da natura misconosciuta della semiotica, al di là dei “linguaggi esistenti”, verbali o no» (Deleuze 1985, tr. it.: 41). Se l'immagine movimento implica un agente, l'immagine-tempo necessita piuttosto di un veggente. L'agente si muove sulla scena del tempo cronologico, in quanto soggetto e produttore di narrazioni causali fondate sull'azione e sulla reazione, sul prima e sul dopo, mentre il veggente si apre ad un tempo che non scorre, una temporalità le cui dimensioni, passato, presente e futuro, tendono a coesistere nello stesso tempo. Mentre nella presentazione indiretta del tempo è essenziale la narrazione causale, nella presentazione diretta del tempo ciò che conta è la *descrizione*. Più che contrapporre narrazione e descrizione, Deleuze preferisce parlare di due regimi specifici della descrizione, uno *organico-causale* l'altro *cristallino*. In entrambi i casi abbiamo a che fare con dei segni, solo che nel primo caso essi dipendono dall'immagine-movimento e dal suo specificarsi in percezione e azione, mentre nel secondo i segni acquistano una loro autonomia.

L'elemento *descrittivo* della semiotica non indica il procedimento con cui si fissa una realtà esteriore, bensì una sperimentazione immanente, una sperimentazione dell'immanenza stessa. Se il regime organico della narrazione implica ancora l'autonomia e l'esteriorità di un referente oggettivo inteso come “dato”, il regime cristallino implica invece l'intransitività o l'immanenza del segno e della descrizione, la cancellazione di qualsivoglia referente esterno: l'immagine e la descrizione non si riferiscono più all'oggetto di una rappresentazione ma lo generano al proprio interno. La temporalità del segno non verrà più rappresentata come ordine lineare oggettivo ma verrà costruita attraverso una presentazione *diretta* (cioè non rappresentata, non mediata) che non lascia sussistere alcun presupposto, alcuna trascendenza.

La seconda dimensione della semiotica trascendentale di Deleuze si apre ad un regime segnico dove viene a cadere il paradigma stesso in base al quale si effettua la partizione tra reale e immaginario. In una descrizione cristallina accade che «reale e immaginario, attuale e virtuale si rincorrono l'un l'altro, si scambiano di ruolo e diventano indiscernibili» (Deleuze 1985, tr. it.: 144). Ciò che viene a mancare è la possibilità stessa di distinguere, nel segno, la sua parte reale e la sua parte immaginaria o virtuale; la realtà del segno comprende così al proprio interno anche gli elementi che la rappresentazione relegava nell'immaginario. La descrizione cristallina si troverà di fronte a segni paradossali che vivono nella “coesistenza di falde di passato” e nella “simultaneità delle punte di presente”, trovando in questo apparente paradosso la propria *verità* costitutiva. Da una parte ci saranno segni cronologicamente falsi o impossibili dal punto di vista dell'esperienza ordinaria; dall'altro la simultaneità dei presenti produrrà la descrizione cristallina attraverso segni impossibili (dal punto di vista dell'unica successione causale che il tempo cronologico supporta).

Intendere correttamente la portata semiotica della descrizione cristallina permette infine di comprendere la riconsiderazione deleziana della metafora e l'affermazione di un senso letterale che equivale alla proposta di una *semiotica della lettera*. Un punto chiave della critica deleziana alla metafora è la questione della rottura dei legami senso-motori e dell'autonomizzarsi dell'intervallo tra percezione e azione, del divenire veggente dell'attante. Deleuze ritiene infatti che i legami senso-motori siano all'origine della produzione di cliché, di segni standardizzati e omologati. Dunque, ogni descrizione organica è già in se stessa un cliché, un'immagine del reale ritagliata secondo determinati interessi pragmatici. Per uscire da questa situazione è necessario risalire alle condizioni che l'hanno resa possibile, trovando la maniera di rompere i legami senso-motori e di sospendere la selezione pragmatica che essi realizzano:

se i nostri schemi senso-motori si inceppano o si rompono, allora può apparire un altro tipo d'immagine: un'immagine ottico-sonora pura, l'immagine intera e senza metafora, che fa sorgere la cosa in se stessa, letteralmente, nel proprio eccesso d'orrore o di bellezza, nel proprio carattere radicale o ingiustificabile, perché essa non deve più essere "giustificata", nel bene e nel male... (Deleuze 1985, tr. it.: 32)

Al di là del cliché si trova soltanto il segno puro, una descrizione letterale, senza selezione, senza metafora e senza metonimia. Se la literalità affermata da Deleuze deve rifuggire ogni partizione data, è chiaro che essa non può in nessun caso presentarsi come la fotografia di un dato oggettivo. Il segno come tale non esiste di per sé e non si trova da nessuna parte: è una costruzione – ma una *costruzione cristallina*, piuttosto che organica – non più sottoposta alla rappresentazione, all'opinione, alla ripartizione ordinaria del senso. Nel pensiero di Deleuze costruttivismo e realismo non solo non si oppongono, ma finiscono per identificarsi. Il cinema allora non lavora sull'immaginario ma produce realtà: la realtà, in quanto tale, non ci è data, ma va costruita, per la semplice ragione che, per noi, di dato non c'è che la rappresentazione, la percezione naturale e l'esperienza empirica. Se vogliamo accedere al reale, al di là della rappresentazione, abbiamo bisogno di conquistarne le condizioni, di delinearne i contorni, di costruirne i segni. La realtà è dunque frutto di una costruzione e, allo stesso tempo, il risultato di una costruzione è la realtà stessa, al di là della rappresentazione: il reale è una costruzione, ma la costruzione è reale.

Bibliografia

Fabbri, Paolo (1988), *La svolta semiotica*, Laterza, Roma-Bari.

Fabbri, Paolo (1998), *Come Deleuze ci fa segno. Da Hjelt a Peirce*, in Vaccaro, Salvo, a cura di, *Il secolo Deleziano*, Mimesis, Milano-Udine.

Fabbri, Paolo (2015), «Diagrammi in filosofia. G. Deleuze e la semiotica "pura"», in *Carte semiotiche*, n. 9, pp. 27-35.

Fabbri, Paolo (2017), *L'efficacia semiotica. Risposte e repliche*, Mimesis, Milano-Udine.

Deleuze, Gilles (1964), *Proust et les signes*, PUF, Paris (*Marcel Proust e i segni*, trad. it. di C. Lusignoli, Einaudi, Torino 1967).

Deleuze, Gilles (1968), *Différence et répétition*, Minuit, Paris (*Differenza e ripetizione*, trad. it. di G. Guglielmi, Raffaello Cortina, Milano 1997).

Deleuze, Gilles (1969), *Logique du sens*, Minuit, Paris (*Logica del senso*, trad. it. di M. De Stefanis, Feltrinelli, Milano 1975).

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix (1980), *Mille plateaux*, Minuit, Paris (*Mille piani*, trad. it. di G. Passerone, Orthotes, Napoli-Salerno 2017).

Deleuze, Gilles (1983), *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Minuit, Paris (*L'immagine-movimento. Cinema 1*, trad. it. di J.-P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1984).

Deleuze, Gilles (1985), *L'image-temps. Cinéma 2*, Minuit, Paris (*L'immagine-tempo. Cinema 2*, trad. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 1989).

Deleuze, Gilles (1993), *Critique et clinique*, Minuit, Paris (*Critica e clinica*, trad. it. di A. Panaro, Raffaello Cortina, Milano 1996).

Dusi, Nicola (2002), *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Mimesis, Milano-Udine.

Dusi, Nicola (2006), *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro. letteratura, cinema, pittura*, UTET, Novara.

Dusi, Nicola (2015), *Dal cinema ai media digitali. Logiche del sensibile tra corpi, oggetti, passioni*, Mimesis, Milano-Udine.

Eco, Umberto (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.

Gudauskas, Andrius (2020), «I segni cinematografici di Deleuze e Tarkovskij», in *E|C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, vol. XIV, n. 30, pp. 97-104.

Metz, Christian (1968), *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksiek, Paris (*Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione del cinema*, trad. it. di A. Aprà, Garzanti, Milano 1972).

Montanari, Federico (2015), «La lettura deleuziana di Peirce. Fra presunte distorsioni e nuove interpretazioni: per una teoria delle immagini», in *Rivista italiana di filosofia del linguaggio*, n. SFL, pp. 70-80.

Paolucci, Claudio (2020), *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Bompiani, Milano.

Tarkovskij, Andrej (1986), *Sapetschatljonnoje Wremja*, (*Scolpire il tempo*, trad. it. V. Nadai, Ubulibri, Milano 1988).

Vaccaro, Giovambattista (2015), «Significante e dispotismo. Deleuze critico della linguistica», in *Rivista italiana di filosofia del linguaggio*, vol. 9, n. 1, pp. 321-333.

Zourabichvili, François (2003), *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, Paris (*Il vocabolario di Deleuze*, trad. it. C. Zaltieri, Negretto, Mantova 2013).

Zourabichvili, François (2011), *La littéralité et autres essais sur l'art*, Paris, PUF (*La letteralità e altri saggi sull'arte*, trad. it. C. Zaltieri, Negretto, Mantova 2022).