

Proust secondo Deleuze. Un'ecologia della letteratura

di ANNE SAUVAGNARGUES

Traduzione dal francese di Davide Tolfo

Abstract

This article, originally published in French in *Les Temps Modernes* 2013/5 n ° 676, pp.155-177, is interested in Gilles Deleuze's appropriation of formalism and, following the three versions of Proust and the signs (1964, 1970 and 1976), to the transformations that he subjected it following his meeting with Felix Guattari in 1969. The regime of interpretation, certainly Nietzschean, but still significant in 1964, gives place in 1970 to a regime of experimentation, transversality, which, with its pragmatic and ecological dimensions, completely modifies the status of the experience, the sign and the formalisms. The machine, as mode of experience and production of meaning, replaces the structure. It is no longer a matter of restoring a unity by interpreting a world of fragments, but of experimenting it transversally to affirm the irreducible singularity of the fragments to the totality. With this dynamic of the rhizome, the heterogeneity of encounter implies an ethology that refers to a map of affects. It is therefore a question of approaching the signs in their effects, that is to say in the processes of individuation. In such a way that semiotics become political and clinical issue.

Il dibattito di Gilles Deleuze con il formalismo è costante. Tale dibattito anima il suo pensiero fin dai suoi primi taglienti inizi che contraggono i sistemi filosofici attorno a dei nodi di consistenza risolutamente sincronici. A partire dal 1967, Deleuze prende atto della trasformazione che si realizza nella comprensione del senso nella linguistica, nell'antropologia, nella psicoanalisi, ma anche in politica e in letteratura. Un segno linguistico, una parola ad esempio, non ha un significato in se stesso: né soggettivo in senso banale (prodotto per un atto mentale cosciente), né oggettivo, ovvero dato dalla realtà; esso non ha senso che in funzione di un gioco di relazioni all'interno del sistema nel quale è implicato. Queste pratiche teoriche portano da una teoria della significazione a una teoria della produzione del senso. Degli elementi così differenti come un atto di parola, una produzione inconscia, un conflitto sociale, una relazione di parentela o un mito, non si rapportano né ad un referente empirico, né ad una significazione logica o ad una essenza data. Da dove proviene allora il senso? Da un effetto di posizione, da un gioco di relazioni definite simboliche, che assicurano una nuova zona di produzione di senso.

Questa mutazione epistemologica, che abitualmente viene posta sotto l'etichetta dello «strutturalismo», ha delle ripercussioni in filosofia. Essa divide chi considera il senso

come prodotto da chi lo considera come una riserva trascendente, congelata in essenze eterne o racchiusa nell'intenzionalità di un'interiorità umana. Pur dubitando che l'etichetta strutturale abbia qualche altro significato oltre a quello di essere un'unità puramente polemica, Deleuze si impadronisce allo stesso tempo della nozione di struttura, la quale gli permette di rompere i rapporti con la fenomenologia. Egli ne deriva la concezione del senso come «effetto di superficie», e non come salto trascendentale in una dimensione altra, concepita come un inconscio delle profondità o un'altitudine spirituale.

Può sembrare che il discorso di Deleuze riguardante l'invenzione filosofica, ma ancora di più la spiegazione letteraria, sia ancora interessato in *Logica del senso* (1969 [2014a]) e nelle prime due versioni di *Marcel Proust e i segni* (1964 e 1970 [1986]) ad una interpretazione significativa. Dopo l'incontro con Guattari il regime dell'interpretazione lascia definitivamente il posto ad un regime della sperimentazione, che apre il formalismo su una dimensione pragmatica ed ecologica. I segni, siano essi significanti, spirituali, biologici o materiali, non valgono più come dei doppioni materiali degradati di una rappresentazione o di una significazione mentale, ma si dispiegano in mappe di affetti, in semiotiche ecologiche ed etologiche di un territorio. In questo modo ad essere radicalmente modificato è tanto lo statuto dell'esperienza quanto quello dei formalismi.

Non vi è più un'esperienza pura, originaria, che si ritrova per riduzione, o che si possa spiegare scientificamente, e che si comprenda una volta per tutte al di sotto delle operazioni formali, così come non esiste più un piano di costituzione esclusivo, che lega l'esperienza alla sua dimensione corporale, formale, sociologica o ad un insieme di queste istanze. L'esperienza è prodotta e si trova all'incrocio degli effetti del reale (ecologia) e delle produzioni di senso (formalismo). La produzione di senso non si riferisce più ad un'operazione strettamente strutturale, interna ad un sistema di segni, ma ad una sperimentazione che costituisce ecologicamente una nuova modalità d'esperienza, la quale viene descritta da Guattari, a partire dal suo articolo «Macchina e struttura» che inaugura nel 1969 il suo incontro con Deleuze, come macchinica. Questo spostamento conferisce alla critica filosofica e letteraria una dimensione clinica che rompe definitivamente con le categorie immaginarie (l'archetipo di Bachelard o di Jung) e simboliche (il formalismo strutturale).

In questo passaggio da un formalismo ad un'ecologia dei segni un ruolo privilegiato è occupato da un personaggio in particolare. Si tratta di Proust al quale, assieme o separatamente, Deleuze e Guattari hanno dedicato numerose analisi. Si può dunque seguire il filo delle pubblicazioni successive a queste biforcazioni teoriche, al termine del quale i segni cessano di essere esclusivamente mentali, discorsivi e umani, per diventare anche biologici, materiali e sociali¹. Abbandonate le lezioni del «formalismo» Deleuze,

¹ Un confronto più completo su Proust, Guattari e il passaggio da un formalismo strutturale ad un formalismo macchinico si può trovare nelle mie opere *Deleuze et l'art* (Sauvagnargues 2005) e *Deleuze. L'empirisme transcendantal* (Sauvagnargues 2009). Guattari cita Proust come uno dei suoi autori preferiti (Guattari 2012: 186) e gli dedica delle lunghe analisi in *L'Inconscient machinique* (1979) e in

con Guattari, fa propria la concezione della letteratura in termini di macchine, liberandola tanto dal compito di essere espressione, quanto da quello di essere rappresentazione oggettiva, senza tuttavia chiuderla su se stessa: al contrario, per esaminare la diagrammazione dei mondi all'incrocio dei quali noi viviamo e grazie alla quale possiamo ricomporli attivamente. Tale trasformazione può essere definita ecologica, attribuendo tuttavia a questo termine il significato che Guattari gli ha dato (Guattari 2013) smettendo di relegare l'ecologia al solo ambiente, come se la natura rimanesse conservata in uno spazio esterno alle nostre culture. Allo stesso tempo sociale e mentale, l'ambiente è al contrario costruito, ed è proprio Proust ad offrire un esempio perfetto di questa percolazione sensoriale di mondi dei segni all'interno dei quali egli precipita i suoi personaggi e li reinventa, così come precipita e reinventa noi lettori.

Proust e i mondi dei segni

Le tracce di un approccio ecologico dei segni si possono ritrovare fin dai primi scritti di Deleuze, il quale, seguendo probabilmente l'influenza strutturale presenta, nel 1964, l'opera di Proust come un apprendistato che riguarda «essenzialmente i *segni*» (Deleuze 1967: 8)². Pur trattandosi di un testo precoce, si può già diagnosticare la crisi che scuoterà le sintassi formali e distorcerà la chiusura simbolica dei segni che li riduce a sistemi chiusi su se stessi. Il legame della filosofia con la letteratura non viene instaurato né grazie ad un'attività allegorica volta a ridurre lo spessore del testo al suo schema formale, né attraverso una logica ermeneutica onnicomprensiva. Fin dall'inizio, Deleuze toglie i segni dalla loro dimensione interna, dalla loro composizione strutturale nella lettera del testo, per svilupparli in mondi. Pluralizza i segni, come Uexküll, in ambienti di esperienza, demoltiplicando il trascendentale kantiano in numerose posizioni vitali nietzschiane che offrono dei punti individuanti e delle differenti immagini sensitive. Questa biforcazione allontana fin da subito Deleuze dalle operazioni strutturali.

In questo testo giovanile, Deleuze seleziona quattro tipi di mondi che connette a delle facoltà psichiche differenti, a linee temporali diverse e a cespugli semiotici distinti e inconciliabili. Il primo mondo analizzato da Deleuze è quello dello snobismo, con i suoi ritratti esilaranti dei salotti, del tempo che si perde e della sua cieca intelligenza. Successivamente viene il mondo dell'amore con i suoi indici involontari, le sue gelosie, il suo tempo perduto e il suo desiderio travolgente. Il mondo dei segni sensibili viene catturato dalla memoria involontaria delle individuazioni fluttuanti, come paesaggi o

Caosmosi (2007).

² Deleuze fece uscire nel 1970 e nel 1976 due riedizioni aumentate rispetto alla prima versione del 1964. La terza versione include come conclusione un articolo pubblicato nel 1973 in versione italiana, che rielabora l'intervento di Deleuze alla conferenza «Proust e la nuova critica» organizzato all'ENS a Parigi nel 1972, dove Deleuze intervenne assieme a Barthes, Genette, Doubrovsky, Richard e Ricardou (Deleuze 2010: 18-42).

qualità, per essere ritrovato come tempo compresso nell'attualizzazione delle sensazioni. Infine, il mondo dell'arte, con i suoi segni specifici, ammaestrati, che sollecita il pensiero puro quando restituisce «un po' di tempo allo stato puro», come un'impressione incapsulata dentro una parola: questi quattro mondi mettono in relazione le nostre facoltà (intelligenza, immaginazione, desiderio, sensibilità) con un'esperienza che le eccede, condizione unica di un vero pensiero come costituzione dei problemi e creazione di concetti.

Esaminando la progressione che porta dal sociale (snobismo e mondanità) al desiderio (gelosia), dal percettivo (gusto, sapore, odore) al mondo dell'arte (segni artificiali, segni costruiti), sembra che Deleuze giochi probabilmente nel 1964 con una gerarchia di stile neoplatonico, che regola l'ascensione per gradi da un mondo di segni verso un altro e culmina con il mondo dell'arte, il solo che porta ad accedere all'«essenza». Questa piramide ascendente di sapere si trova, tuttavia, immediatamente sovvertita: l'essenza si definisce come «unione di segno e di senso» e non come una significazione distinta dal suo impatto segnaletico materiale. Ma soprattutto, questa sfilza di segni e ritornelli che precedono le lettere non libera l'ordine di un mondo unitario che, per gradi, porta dal mondo sociale all'inconscio, alla percezione e all'arte. La loro pluralità offre, piuttosto, un fascio di possibili modalità di teorizzazione della letteratura che Deleuze attraversa trasferendoli senza giungere a nessuna unificazione: il materialismo sociologico di Balzac, la psicanalisi dell'inconscio, la filosofia dell'arte influenzata da Schelling – dove l'arte, analogamente alla filosofia, porta ad accedere all'essenza – la fenomenologia della percezione pura. Ora, questi stessi mondi dei segni restano essenzialmente aperti e contingenti: un altro itinerario farà passare attraverso altri mondi; questi segni non si pongono come la bussola ontologica di un itinerario esclusivo, che ne vaporizza la materialità per liberarne senso spirituale, perché il senso resta implicato fino alla fine all'interno del segno. Nel loro spessore concreto, nella loro consistenza etologica, i segni si sviluppano in bolle d'esperienza, in ambienti eterogenei. L'esperienza si pluralizza in una diversità di mondi, di indici e di tipologie di vita.

Incontro e diagnosi

È nella materialità di un incontro aleatorio con dei segni oscuri che veniamo costretti a pensare. Liberando una volta per tutte in questo testo precoce la letteratura dal compito ingrato di illustrare la filosofia, Deleuze non riduce affatto il corpo materiale del testo alla sua struttura operatoria significante. Egli confina certamente i suoi interventi al livello dei casi testuali, la superficie del senso coincide con le lettere del testo, che non si trova né dal lato della designazione (dal lato degli oggetti empirici) come vorrebbe un empirismo ingenuo, né dal lato della significazione (come essenza logica o significante) o come postura allegorica alla quale Rancière riduce Deleuze perché trascura la sua

etologia dei segni (Rancière 1998a: 525-536; Rancière 1998b: 179-203), né, ovviamente, dal lato della manifestazione del soggetto, come psicanalisi dell'autore personificato nel piccolo Marcel, o nell'essere della sensazione fenomenologica. Diversamente, Deleuze coglie in Proust la testimonianza di un pensiero arrabbiato e indifeso, fortemente sollecitato da un esperimento che lo eccede: noi non pensiamo quando lo vogliamo, né quando vogliamo mostrarci intelligenti, ma quando sussultiamo sotto la violenza imprevedibile dei segni che ci affettano senza che il loro senso, che può essere sociale, sensibile, affettivo o culturale, ci sia dato. La loro intelligibilità resta da costruire, per mezzo di affetti che mostrano il pensiero alle prese con un'esperienza che non gli preesiste sotto forma di uno stato di cose o di significazioni, né come forma d'interiorità di un soggetto fenomenologico. L'esperienza viene diffratta in problemi costituiti materialmente là dove il pensiero si trova sollecitato da dei segni che lo affettano, ma dove il senso rimane da costruire.

Dalla prospettiva di questa modalità problematica dell'incontro, l'opera di Proust riguarda meno il ricordo, come eternizzazione malinconica di una contingenza ridotta allo stato puro, che certe avventure spinoziane e nietzschiane, le quali pongono il pensiero alle prese con una sfilza discordante di segni, con delle semiotiche plurali allo stesso tempo vitali, sociali e materiali non meno che ideali. Questa filosofia dell'esperienza si frammenta sotto forma di diagnosi clinica per costruzione di concetti. Prodotto grazie ad un'effrazione violenta dei segni materiali che lo pongono al limite del suo potere, il pensiero si costruisce come atto clinico in risposta alla sfilza frammentaria di indici, di segnali e di codifiche diverse.

Una seconda svolta teorica che Deleuze compie può essere rintracciata nella sua tesi complementare del 1968, che riorganizza tutta l'opera di Spinoza attorno all'espressione come critica politica del segno e dell'immaginazione (2014b). Per Spinoza sostenere che i segni rinviino per analogia ad una significazione allegorica, ad un senso immanente, assoggetta il nostro pensiero all'obbedienza nei confronti di una trascendenza equivoca. I segni non implicano un senso analogico trascendente, ma esprimono realmente la mappa dei nostri affetti corporali, ovvero ciò a cui noi possiamo essere sensibili. Tale critica epistemologica del segno analogico conduce ad una clinica dell'emancipazione, come liberazione terapeutica contro l'empirismo asservito al trascendentale. I segni non sono più simboli che rinviino in modo allegorico ad un senso eminente, ma metabolizzano etologicamente la nostra situazione corporale. È questa etologia che Rancière nega quando confonde l'uso della letteratura proposto da Deleuze con un uso allegorico, sostenendo che il racconto (la trama della *Recherche*), o il personaggio (Charlus), diventi emblema o simbolo di un destino della letteratura e facendo dell'opera l'allegoria del suo potere. Il giovane Proust avrebbe voluto, secondo Rancière, un libro fatto «della sostanza di qualche istante strappato al tempo», di «“gocce di luce”», di una «sostanza patica» che non può essere trasmessa se non attraverso «la costruzione di un racconto analogico», «creato per far sentire lo stesso affetto di quel puro sensibile che

riesce probabilmente a pensare ma non, direttamente, a scrivere» (Rancière 1998a: 535). I segni discorsivi, descritti come impermeabili agli altri regimi di segni, sono dunque condannati a intrattenere fra loro unicamente un rapporto di significazione analogica là dove, per Deleuze, il racconto non implica altri affetti che quelli creati letteralmente, individuati con il suo proprio stile. Anziché rinviare per equivoco a un senso trascendentale e nascosto, i segni espongono il rapporto di forza effettivo, all'interno del quale sono catturati coloro che affettano ed esprimono la mappa mobile delle modalità di affettare e di essere affetti per le quali le nostre individuazioni si trasformano. È in questo senso che l'etica diviene una sperimentazione e che noi veniamo giocati secondo la prova psico-chimica dei nostri stati, e non secondo un giudizio morale basato sui nostri atti e le nostre intenzioni. Tutto dipende qui dai rapporti effettivi in cui entriamo e per i quali il nostro potere di agire aumenta o diminuisce. È in questo modo che si presenta la carta frammentaria e singolare dei mondi proustiani, costruita grazie alla sua sperimentazione letteraria. La carta dei Guermantes e quella dei Verdurin non si intersecano più, come scopre dolorosamente Swann passando da una all'altra, così come non ritagliano un campo unitario: dalle contaminazioni amorose alle ostentazioni sociali, dalle esperienze artistiche (la sonata di Vinteuil) alle impressioni sensoriali (un chiaro di luna così vivo da poterlo quasi leggere sui giornali), ciascuno di questi mondi prende in prestito dei segni da un altro e li riconfigura attraverso la scrittura, così come essi affettano coloro che li leggono e che provano a collegarli in modi diversi secondo le loro letture.

Non si tratta in nessun modo di restituire l'esperienza sotto la forma unitaria e originale di un passato, di un senso preesistente, di una struttura formale, di una sostanza patica o di un'essenza vera, perché quest'esperienza non è antecedente ai differenti atti clinici che le conferiscono una forma e che corrispondono ai cambiamenti dei personaggi, alle successive e plurali immersioni negli ambienti che essi attraversano e collegano in modo sbagliato, esattamente come avviene con le nostre letture plurali. Questa terza rottura teorica distingue Deleuze da tutti gli approcci fenomenologici perché, come viene già mostrato a partire dalla conclusione della prima versione di *Proust*, Deleuze si richiama ad una nuova immagine del pensiero e imprime alla critica kantiana dell'esperienza una torsione radicale. La critica non riduce l'esperienza alla struttura trascendentale unitaria di un soggetto eterno, come vorrebbe Kant, ma si apre su una clinica di ispirazione spinozista e nietzschiana, che pluralizza le tipologie di pensiero, drammatizza il pensiero stesso così come le modalità di espressione nella loro posologia e nella loro casistica: la gelosia amorosa o lo snobismo non riguardano le stesse qualità, così come non cercano la stessa «verità», né dispongono della stessa mappa d'affetti, muovendosi in realtà attraverso dei mondi differenti e non sovrapponibili, ma favoriscono al contrario delle catture in queste serie di segni attraverso le quali i personaggi si trasformano per noi che li individuiamo durante la nostra lettura.

Per riformare «l'immagine del pensiero» (intesa qui come rappresentazione che il pensiero si fa del proprio uso), Deleuze prende come suo punto d'appoggio un romanzo, un'esperienza clinica letteraria costruita, la posologia di un caso, dove *un'esperienza* singolare che non può essere generalizzata si trova singolarmente cartografata letteralmente, e non un trattato di metodo dove l'esperienza del pensiero in generale sarebbe riflessa (ricalcata). Non si tratta, dunque, di un utilizzo sovrano di un metodo che conduce per gradi alla verità stabilita dal pensiero. L'immagine del pensiero che Deleuze traccia all'inizio del suo primo articolo su Bergson nel 1956, formula già da quel momento questa concezione dell'esperienza come incontro singolare e innovatore fra segni e concetti: «Un grande filosofo è quello che crea dei concetti nuovi: concetti che al tempo stesso superano le dualità del pensiero ordinario e danno alle cose una verità nuova, una distribuzione nuova, un taglio straordinario» (Deleuze 2007: 19). Una tale distribuzione ritaglia l'ordinario, configura un'esperienza che non ha niente di unitario e non sembra tale se non per abitudine: l'esperienza si presenta unificata solo sotto il regno dell'ordinario e del costume, ma non lo è nella sua modalità originaria o essenziale. Essa non sembra unitaria se non quando viene unificata per la nostra credenza di buon senso domestico e dalle abitudini sociali raccolte nei nostri modi usuali di parlare e di agire. Il pensiero, tuttavia, non si costituisce nel riprodurre delle risposte valide a delle questioni note (questo, al contrario, è ciò che definisce la stupidità), ma nel tentare, con una modalità costruttiva esitante, di costituire formalmente il diagramma di un dominio dell'esperienza che eccede quest'ultima e ci costringe a riconfigurarla, esattamente come i segni testuali costruiti da Proust forzano Deleuze a ripensare la sua definizione di filosofia.

Rompendo con Kant, il quale definisce il trascendentale come struttura *a priori* del soggetto e condizione storica di possibilità dell'esperienza in generale, Deleuze si allontana da tutta la fenomenologia che assegna al pensiero, alla finitudine o alla carne, la missione di assumere la possibilità di costituzione di un'esperienza. Al contrario, l'esperienza stessa come incontro aleatorio diviene condizione virtuale, ma non antecedente, di una riconfigurazione del pensiero stesso: il trascendentale diviene condizione degli incontri tra segno e pensiero, condizione implicata, ideale ma altrettanto virtuale, che non preesiste a questa esperienza singolare, ma si trova costituita da essa. È a questa condizione che il pensiero si rivela creatore, ossia funzionalmente volto a modificare le sue categorie ogni volta che avviene un incontro. Come sottolinea giustamente François Zourabichvili evidenziando l'importanza dell'arte: «l'esperienza non può essere raccolta che attraverso dei segni, i quali, poiché l'esperienza pone lo spirito alle prese con il nuovo, non possono che essere creati» (Zourabichvili 2011: 242) a cui si deve aggiungere la precisazione che essa non è la sola istanza a sviluppare delle costruzioni di segni o delle catture etiche, altrimenti si corre nuovamente il rischio di attribuire all'artista il privilegio di essere il solo detentore di un accesso «autentico» all'esperienza.

Deleuze mette a confronto il pensiero con le forze materiali considerate come sue condizioni di effettuazione empirica, le quali non sono esclusivamente vitali e centrate su un corpo percettivo, altrimenti si ritornerebbe, di nuovo, verso un ancoraggio soggettivo di tipo fenomenologico. L'interesse di un concetto si misura dalla capacità di rilanciare i dinamismi del pensiero e nel sottoporlo a nuove tensioni, in modo tale che un ideale di esattezza e di riconoscimento cede il posto ad una nuova immagine del pensiero, la quale associa la valutazione alla diagnosi, e si pone come prospettiva creatrice nella misura in cui essa si forma sotto la pressione di un problema inaspettato, ma necessario, e che non preesiste alle sue condizioni di elaborazione. Questo problema, che Deleuze chiama ugualmente un'Idea rimpiazzando la terminologia dell'essenza, si pone come unità di segno e di senso. Esperienza e pensiero si determinano funzionalmente come co-costituiti e non preesistenti l'uno all'altro. Se la filosofia si confronta con la letteratura, non è perché essa cerca di darsi un corpo sensibile, né perché la poesia può venire in soccorso al pensiero speculativo. L'esperienza letteraria mette il pensiero alle prese con un'esperienza singolare, realmente inedita, in quanto la porta al di là dell'esperienza già cartografata e resa disponibile dalla storia della letteratura. Le opere che ci segnano producono una ricomposizione sensoriale, una macchina infernale e ludica che precipita i propri lettori in nuovo mondo. Un letterato sbaglia quando parlandogli di un nuovo libro «sbadiglia in anticipo», «mentre un bel libro è particolare, imprevedibile, e non è fatto della somma di tutti i capolavori precedenti, ma di qualcosa che l'aver perfettamente assimilato quella somma non basta davvero a far trovare perché è appunto fuori di essa» (Proust 2005: I, 726).

Una macchina letteraria a frammentazione

La deflagrazione generata da Guattari si può misurare nelle due ristampe di *Marcel Proust e i segni* (1986) che Deleuze fa successivamente uscire nel 1970 e nel 1976, così come nelle nuove analisi che egli dedica a Proust, questa volta fatte in due, ne *L'anti-Edipo* (1975) e in *Mille Piani* (2014). Innanzitutto, Deleuze passa da un vocabolario centrato sull'interpretazione – un'interpretazione certamente nietzschiana come cattura delle forze e non come ritorno all'origine – alla sperimentazione, sotto l'introduzione del concetto guattariano di trasversalità. «Pensare è sempre interpretare, e cioè spiegare, sviluppare, decifrare, tradurre un segno» (Deleuze 1967: 92) scrive nel 1964. «L'interpretare non ha altra unità se non quella trasversale» (Deleuze 1986: 119 e 155; Sauvagnargues 2009: 357-362), riscrive nel 1970, citando per la prima volta Guattari con l'introduzione del concetto di trasversalità, il quale catapulta la filosofia della differenza verso una nuova pragmatica volta ad impedire «i tentativi di interpretare un'opera che di fatto si propone unicamente alla sperimentazione» (Deleuze e Guattari 2010: 7). Allo stesso modo che il nostro amore, la nostra gelosia si compone di

«un'infinità d'amori successivi, di gelosie diverse ed effimere» (Proust 2005: I, 402) o, come scrive Deleuze a proposito dell'incomunicabilità fra la parte di Méséglise e la parte di Guermantes, «l'opera intera consiste nello stabilire delle trasversali, che ci fanno saltare da un profilo all'altro di Albertine, da un'Albertine all'altra, da un mondo all'altro [...] senza mai comunque ricondurre il molteplice all'Uno», ma «affermando», al contrario, «senza riunirli *tutti* quei frammenti irriducibili al Tutto» (Deleuze 1986: 117). Come viene sottolineato nel loro primo libro dedicato alla letteratura e centrato su Kafka come figura gemella di Proust, il nostro rapporto con i segni si compone come una sperimentazione pragmatica di trasformazioni singolari e non come l'interpretazione o la restituzione neutrale di un contenuto stabilito in anticipo. Il senso, in questo modo, viene prodotto e non dato.

La produzione dei segni non può essere spiegata in modo esauriente facendo ricorso solo al pensiero: è questa la svolta clinica e politica dell'analisi, che apre l'empirismo trascendentale su un'etologia e una politica dei segni. I segni rivelano ora all'analisi un concatenamento d'enunciazione collettivo, che include la sua dimensione politica e sociale in modo tale che il senso non viene più stabilito in un regime esclusivamente discorsivo, tagliato dalle sue connessioni empiriche, ma come un processo che resta inintelligibile se considerato solo attraverso i termini del formalismo. Ciò perché un formalismo non rinvia a dei codici chiusi su se stessi, ma a delle modalità d'esperienza che egli configura, a dei concatenamenti che suppone e a dei materiali che mette in gioco. Con l'abbandono del concetto di struttura e l'utilizzo del concetto di macchina per poter spiegare la produzione di senso, è lo stesso statuto del formalismo a cambiare. Il senso non rinvia più a delle sintassi formali né ad un'operazione esclusivamente logica e significante, ma a dei concatenamenti concreti d'enunciazione per produzione marxista. Per questo motivo, il senso non è più determinato sociologicamente da un empirismo causale, i concatenamenti giocano il ruolo di condizioni trascendentali d'enunciazione che non determinano che delle possibilità, ma formano in compenso delle condizioni di blocco a partire dalle quali una via singolare di sperimentazione genera la sua linea di scrittura. Questa concezione trasversale del segno e del senso si relaziona ad un'esperienza che si costruisce a partire da questi casi di sperimentazione.

Il concetto di trasversalità forma già di per sé un tal caso di sperimentazione. Inizialmente questo concetto era stato creato pragmaticamente da Guattari, come tentativo clinico per migliorare l'efficacia della terapia istituzionale nella clinica di La Borde, dove lavorava, proponendo una modalità di connessione che rifiutava la subordinazione verticale (medici e infermieri o curatori e pazienti), e la gerarchia orizzontale ad essa associata, in favore di funzioni trasversali che intaccano di traverso tali gerarchie consacrate ponendole su uno stesso piano e associando liberamente le entità fra loro. Questa concezione non centralizzata dell'organizzazione vale tanto per la clinica che per le organizzazioni politiche, dove Guattari distingue i «gruppi assoggettati», come gruppi fermamente subordinati a una direzione centrale, un partito

o un capo – e che possono essere organizzazioni sia di sinistra che di destra – e i «gruppi soggetto» trasversali, autogestiti e collettivi, dove la soggettività di gruppo non è relegata al solo pensiero. La trasversalità riguarda inoltre tutte quelle modalità di organizzazione non esclusivamente dominate da un'arborescenza gerarchica antecedente che trasformano il regime della totalità. Questa concezione non gerarchica dell'organizzazione implica una rottura epistemologica immediata con le teorie che si fondano su un universo atemporale, dominato verticalmente su casi individuali. La sovranità dell'universale, stabilita una volta per tutte, lascia il posto a una formalizzazione singolare, legata alle sue condizioni di sperimentazione, che non si esprime più unicamente sul solo piano ideale della struttura. Questa nuova concezione della trasversalità rinnova completamente l'idea dell'unità dell'opera.

La drammatizzazione dell'Idea portava la critica clinica al livello del pensiero; con Guattari l'accento ricade sulla clinica, concepita come intervento, e verso una concezione pragmatica delle teorie, intesa come crisi, la cui finalità non è quella di liberare una struttura eterna o invariante, ma di trasformare le nostre condizioni di esistenza in una modalità prospettica. I rapporti tanto nella teoria che nella pratica non sono più concepiti come dei domini unificati e collegati da un determinismo causale, ma sono essi stessi trasversali dato che connettono dei segmenti teorici diversi a delle pratiche altrettanto irreducibili a un solo campo di universalità. Al regime del logos e alla totalità organica, che prevale nella prima versione del testo su Proust, Deleuze affianca nel 1970 l'antilogos, pathos vegetale di parti separate e non comunicanti se non trasversalmente, secondo una filosofia del frammento che trasforma completamente il concetto di essenza della prima versione, così come lo statuto dell'opera e della letteratura. L'essenza non si presenta più come l'unione armonica del segno e del senso, ma come un punto di vista frammentario, punto di vista che non ha niente di individuale e che non è legato né ad una personalità esemplare (la figura dell'artista), né ad un personaggio predominante che vale come emblema, né ad una significazione trascendente. È l'esempio di un viaggio in treno che permette a Deleuze di formulare questa nuova concezione trasversale di una totalità non unificata:

Il treno girò [...] e mi desolavo d'aver perduto la mia striscia di cielo rosa quando la scorsi di nuovo, ma rossa, stavolta, nel finestrino di fronte, che abbandonò ad una seconda svolta della strada ferrata; cosicché passavo il tempo a correre da un finestrino all'altro per riunire, per ricomporre su di un'unica tela i frammenti intermittenti ed opposti del mio bel mattino scarlatto e versatile [...]. (Proust 2005: I, 725)

Proust si richiama certamente a un «quadro continuo» che la corsa del narratore ricomponde ma, come ricorda Deleuze, i frammenti non si allineano né nella cosa vista, né dalla parte del narratore, il quale si precipita al contrario da un finestrino all'altro, ancora sorpreso e travolto dai frammenti discontinui, inframmezzati ed erratici che

tagliano e ritagliano la velocità del treno, come macchina a visione caleidoscopica.

Il lavoro su Simondon e Spinoza svolto in *Differenza e ripetizione* (1997) e in *Logica del senso* (2014a) porta Deleuze a descrivere questo punto di vista come un punto di vista che non si svolge né nell'interiorità dell'artista, né nell'unità di un ambiente, ma che definisce, al contrario, una modalità di individuazione che trasforma tanto l'individuazione quanto il suo ambiente, in modo tale che ogni movimento del treno presenta delle combinazioni sempre diverse dei paesaggi cinetici, dà vita ad una Normandia ricomposta e all'etologia di una mappa di affetti, la quale mescola il fascino persiano del nome di Balbec all'incontro con una «bella ragazza» che offre del caffè latte ai viaggiatori addormentati in una piccola e remota stazione. Procedendo per individuazioni senza soggetto e per singolarità impersonali, questa mappa di affetti non rinvia alla storia personale del piccolo Marcel, ma ai processi d'individuazione della scrittura stessa, allo stile e al metabolismo costruttivo dei segni letterari.

L'unità di un'interpretazione deduttiva lascia il posto al funzionamento di una macchina testuale antilogica che funziona per frammentazioni disgiunte: la trasversalità di Guattari si innesta sulla teoria del frammento che Blanchot ha posto «in tutto il suo rigore, a livello d'una macchina letteraria» (Deleuze e Guattari 1975: 45). A cambiare, in questo modo, è l'intero rapporto fra le parti e il tutto. La nuova concezione della totalità attraversa tutte le concezioni unitarie, quelle dell'opera letteraria così come quelle dell'identità individuale o della coesione personale. Essa determina così un nuovo regime del concetto di molteplicità.

La molteplicità deleuziana, ben definita in *Il bergsonismo* (1983) e in *Differenza e ripetizione* (1997), si carica qui di un nuovo potere d'impatto politico e pragmatico, eludendo trasversalmente le modalità d'organizzazione e le sovranità gerarchizzate, così come gli organi dominanti, le normalità istituite, ma anche i ruoli dell'universale e della struttura come funzioni di unità atemporale che forniscono all'esperienza la sua unità per generalità. Distaccato da tutte le preminenze dell'unità e dell'identità, il frammento non rinvia all'uno o all'universale né globalmente, restaurando un'unità originaria, né localmente, rinviando ad una totalità assente ma implicata, bensì vale trasversalmente nella sua potenza di frammentazione e di disgiunzione. Concepire il frammento sotto l'autorità dell'uno porta ad una concezione platonica del simbolo come richiamo frammentario volto alla restaurazione di un'unità originaria assente, così come avviene nella teoria dell'amore, del desiderio e della sessualità, orientate verso la riproduzione di un'unità perduta.

Questa nuova concezione del frammento ci spinge verso una teoria del divenire che riguarda tanto l'imitazione in arte quanto la riproduzione vitale, sociale o mentale. La relazione tra un frammento di testo proustiano, lo sfoggio d'amore omosessuale tra Charlus e Jupien, e la cattura della vespa e dell'orchidea determina una nuova concezione dell'incontro come simbiosi. Questa nuova modalità di simbiosi mette in atto un'etologia spinozista che Proust impiega per chiarire gli affetti dei suoi personaggi, così

come le loro velocità e le loro lentezze, le loro variazioni e le loro mutazioni sessuali, con una precisione da entomologo. Si ha così tutta una nuova teoria dell'individuazione, la quale non opera più per specie e per genere, né per normalità sociale, ma esprime delle vere e proprie mappe di affetti che trasformano i personaggi. Charlus o Jupien, allo stesso modo che Saint Loup o Gilberte, vengono progressivamente travolti da un divenire omosessuale che li precipita in un vortice sempre più rapido di trasformazioni: il barone si trasforma da moscone in vecchia duchessa, Albertine passa da un gruppo di ragazze a prigioniera, fuggitiva, da amante conquistata a giovane seduttrice sconosciuta. In questo modo i personaggi letterari, come i personaggi concettuali, non imitano più a lungo delle persone stabilite, degli individui socialmente determinati, né rinviano al narratore o all'autore, ma esplorano delle individuazioni da costruire, delle modalità di soggettivazione che prendono forma. Lévinas sottolinea con leggero disgusto che, in Proust, l'anima «si trasforma» in un «fuori legge» cosicché le relazioni più vertiginose si stabiliscono all'interno dei personaggi insistendo, inoltre, sull'inversione, termine che ai tempi di Proust definiva l'omosessualità. Tuttavia non si tratta in alcun caso di una questione morale, né di preconizzare una sessualità marginale (come moralismo al contrario), ma di smettere di esplorare i desideri mutanti con delle categorie già precostituite per trasformare la letteratura in una vera e propria macchina per esplorare i nostri desideri inconsci.

Questa teoria della produzione (e non della riproduzione) trasforma la serie animale (vespa) «captata» dalla serie vegetale (orchidea), la quale assume d'ora in poi la funzione d'organo riproduttore esterno. Il caso etologico sfocia così su una logica della simbiosi che garantisce su un piano biologico ciò che viene chiamato in senso forte e sbagliato «la riproduzione di una specie» mediante l'incontro aleatorio di specie perfettamente differenti, come insetti e piante, che entrano in un relazione reciproca. Mentre questo modello della riproduzione, importato in letteratura e nella teoria dell'arte sotto la copertura di un'imitazione della natura, fa posto ad una teoria dell'incontro in divenire, la funzione ecologica della letteratura consiste d'ora in poi nel captare dei modi vitali diversificati. La letteratura svela ed esplora le nostre reali modalità di individuazione e porta Proust ad inaugurare i *gender studies*, perché anziché confermare le identità sessuali normate, decreta delle modalità di seduzione a *n* generi: la parte *femminile* di un uomo risuona con la parte *maschile* di una donna, così come si stabiliscono altre variazioni complesse a *n* sessi. In realtà, è tutta la concezione della sessualità e del desiderio inconscio che si sposta da una sessualità molare (sociale, statistica e individuata) ad una sessualità molecolare, indifferente ai generi e alle norme e realmente trasversale perché operante sul piano della catture degli affetti e non delle identità sociali costituite, né dei sessi biologici considerati «naturali». In questo modo la sessualità si apre in direzione di un'ecologia della simbiosi, che implica la cattura di frammenti eterogenei, indifferenti alla separazione degli individui concepiti come unità e identità chiuse. La teoria del frammento comporta un'attenzione alla cattura in serie

eterogenee, di cui la vespa e l'orchidea formano un caso esemplare, che legittima lo spostamento dell'unità organica verso una simbiosi vegetale, così come lo spostamento di una sessualità dominante verso un'omosessualità perplessa di cui Proust decifra i segni e fa della *Recherche* una vera etica o fisica dell'omosessualità. Ora, una comunità di questo tipo si è sviluppata politicamente nel corso degli anni Settanta in Francia con la FHAR³ il cui obiettivo era di rivendicare i diritti di una sessualità minore. La letteratura si afferma quindi tanto politicamente quanto sessualmente come un'esplorazione dei confini sessuali e psichici, come una sperimentazione politica su delle modalità di soggettivazione che non possono venire definite prima della loro sperimentazione letteraria. In questo modo, la letteratura smette di essere subordinata agli schemi dominanti della struttura significante, siano essi linguistici o psicoanalitici, così come perde di rilevanza l'insensata concezione che assegna alla letteratura la missione autotelica di informare sulla propria essenza. Ciò che viene prodotto dalla macchina letteraria sono, al contrario, dei nuovi modelli di sperimentazione sociale.

E questo perché ne *L'anti-Edipo* (1975) così come in *Mille Piani* (2014), Proust (e non solo) funziona da operatore per una nuova concezione dell'individuazione umana e dei modelli di soggettivazione sociali inconsci o consci. Al posto di scaricare Kafka e Proust, schiacciandoli sulla griglia edipica della castrazione, del simbolico o dell'immaginario, Deleuze e Guattari si interessano alle loro macchine di scrittura e ai modi di esistenza che esse producono. Con la cattura della vespa nell'orchidea le macchine desideranti, indifferenti ai rapporti istituiti, esprimono una posizione schizoide che polverizza in una risata i rapporti tra desiderio, trasgressione e legge. Questa innocenza schizoide, più radicale dell'apparente colpevolezza depressiva, è chiamata da Deleuze «vegetale» per esprimere la lontananza con tutti i modelli d'organismo centrati su una pretesa organizzazione unitaria e una supposta identità. Tuttavia, va da sé che all'interno di questa prospettiva la sessualità animale (o umana), non più che la vegetale, non è posta al centro, ma deve essere intesa simbioticamente nella creazione di alleanze e in un divenire ecologico. Ne risulta una nuova concezione dei corpi e dell'inconscio. Da qui la teoria di un «corpo senza organi», concezione trasversale di una modalità d'esperienza corporale che non è più centrata sull'organizzazione gerarchica di organi unitari chiusi. Da qui, ugualmente, la concezione «schizoanalitica» dell'inconscio come macchina desiderante o agente collettivo d'enunciazione, che obietta alla psicoanalisi di presentare l'inconscio come una natura dell'umano in generale quando quest'ultima modella l'Edipo sulla figura della famiglia borghese europea, in quanto caso storicamente determinato di calco politico dell'inconscio. L'inconscio è aperto sulla politica e sul sociale per produzione, e non per rappresentazione di figure genitoriali

³ Il FHAR, Fronte omosessuale d'azione rivoluzionaria (Front homosexuel d'action révolutionnaire), è stato fondato nel 1971 da Françoise d'Eaubonne. Vedi a questo proposito il numero della rivista *Recherches*, collettivo di ricerca di scienze sociali fondato da Félix Guattari, coordinato da Guy Hocquenghem e Anne Querrien (Hocquenghem & Querrien 1973). Questa rivista si trova disponibile online all'indirizzo: <http://www.editions-recherches.com/revue3.php>.

private e supposte astoriche (Freud), o strutturato per dei matemi invarianti del simbolico (Lacan). È la nozione stessa di individuo che si apre su una concezione modale dell'incontro simbiotico. Non sono solo gli umani ad avere scambi con batteri e altri viventi per i quali si sono trasformati, così come di rimando li hanno trasformati, ma è la sessualità stessa ad essere costituita di incontri, di licheni, di alleanze e non per la riproduzione. Tutte le culture umane vengono ibridate così di incontri, teorizzate in divenire-animali che si completano di divenire-vegetali e divenire-minerali (l'alleanza con il silicio, per esempio, definisce la nostra attuale cultura mondiale numerica).

L'innocenza vegetale, che Deleuze considera più pericolosa e stimolante che la colpevolezza organica centrata, ci è utile per comprendere la nuova immagine del pensiero che viene richiamata nella conclusione della prima versione di *Proust e i segni* (1986): la potenza dell'antilogos smembra i sistemi chiusi e passa dalla totalità animale centrata a un rizoma vegetale fatto di connessioni e di eterogeneità, così come di rotture asignificanti. Questa nuova concezione della sintesi disgiuntiva, per comunicazioni e risonanze dentro serie disgiunte, prende nel 1976 il nome vegetale di rizoma, che formerà nel 1980 l'introduzione di *Mille Piani* (2014). Lungi dal fondare delle differenze nell'identico (concezione simbolica o dialettica della differenza), si tratta al contrario di considerare la connessione non come il legame che unifica le divergenze, ma come una produzione reale di nuove differenze.

Sono questi i principi del rizoma, teoria pratica delle molteplicità che vale tanto per la teoria della scrittura, produzione letteraria o filosofica e concatenamento simbiotico di segni, che per la teoria dei sistemi. Frammentari e disgiunti, tutti i sistemi funzionano per connessione ed eterogeneità, producendo delle «molteplicità» per «rottura asignificante»: se procedono, in effetti, per rottura significativa le eterogeneità messe in relazione comporranno delle unità preesistenti, ritagliate secondo delle procedure formali o delle unità oggettuali già date. Con la dinamica del rizoma, diversamente, la critica letteraria non opera più come calco di oggettività imprigionate all'interno dell'opera, ma funziona come cartografia.

L'ingresso critico non è insignificante nel senso che è indifferente, o arbitrario, ma piuttosto aleatorio, ovvero determinante per certe occorrenze di lettura. La trasversalità è quindi molto di più che una semplice messa in questione della struttura gerarchica dell'opera. Tutta una teoria pragmatica della lettura viene implicata nel passaggio dalla bella totalità ai frammenti disgiunti, e Deleuze e Guattari ne forniscono una dimostrazione pratica fin dalla prima pagina di *Kafka* (2010). L'ingresso nell'opera è frammentario: è necessario eleggere un punto qualsiasi nell'opera, punto d'*ingresso* che traccia un percorso all'interno dell'opera. Quel che è insignificante, non predeterminato, è dunque il punto d'ingresso critico. «Si potrà quindi entrarvi da un punto qualsiasi», «nessun ingresso è privilegiato», poiché non vi è più una totalità che stabilisce una gerarchia fra gli ingressi. L'ingresso è, «come si potrebbe sperare, semplicemente in connessione con altre cose a venire». All'ingresso privilegiato si sostituisce un ingresso

cinetico: «Ci si limiterà a cercare a quali punti è connesso quello dal quale si entra, attraverso quali diramazioni e gallerie si deve passare per mettere in connessione due punti, qual è la carta del rizoma e quali le modificazioni immediate che comporterebbe l'ingresso da un punto diverso» (Deleuze e Guattari 2010: 7). L'opera, che richiede un ingresso, produce un effetto; in questo senso essa «funziona», è una macchina il cui funzionamento si verifica *in re* senza venire posta sul piano metadiscorsivo della struttura, in questo modo il senso «dipende solo dal funzionamento» (Deleuze 1986: 135). L'ingresso è necessariamente frammentario, poiché esso determina l'operazione di lettura come un'effettiva intrusione, predisponendo una zona d'abitazione che comprende il suo spazio di circolazione e la sua rete nutritiva così come le sue fasce aleatorie di nuove linee di deambulazione. «La nuova convenzione linguistica, la struttura formale dell'opera è dunque la trasversalità» (Deleuze 1986: 156).

Questa concezione di un sistema aperto, che rimanda a Marx così come a Varela, a Prigogine e Stengers e a Daniel Stern, funziona sia metodologicamente che semioticamente e riguarda tanto le produzioni semiotiche costruite (i segni dell'arte, i ritornelli sociali) quanto le produzioni non umane dei segni. Il dominio dell'esperienza, riconfigurato su questa modalità frammentaria, costituito per cespugli semiotici ed etologie plurali, si pluralizza in territori di sperimentazione, nel senso in cui Deleuze e Guattari concepiscono il territorio, ovvero come un atto di deterritorializzazione e non come un campo già definito.

Regimi di segni e ritornelli ecologici

La concezione rizomatica impedisce d'ora in poi di separare nei regimi di segni gli indici detti naturali dalle costruzioni artificiali, così come essa rifiuta l'ontologia gerarchica dei regni, che divide i minerali inanimati dall'organico vitale o dalla cultura umana. Il rizoma va considerato innanzitutto come spiegazione dei segni che determina l'abbandono del primato linguistico, dell'interpretazione dei segni ridotti a una significazione logica, immaginaria o simbolica e di tutte le modalità puramente umane. Tutti i segni si compongono rizomaticamente su una modalità trasversale e pragmatica che concatena dei cespugli semiotici eterogenei tagliando e connettendo segnali materiali, codifiche biologiche, inconsce e sociali con delle modalità di soggettivazione parzialmente, ma non esclusivamente, inconsce. Le semiotiche si aprono così sulla filosofia politica e sulla clinica dei concatenamenti sociali, in particolare la clinica dei ritornelli capitalistici.

Da questo punto di vista, i quattro mondi selezionati da Deleuze nel 1964 prendono una diversa piega. Dato che nessuna totalizzazione li unisce, essi si prestano alla causalità dell'incontro e riguardano la mappa degli affetti del narratore, non avendo più nessuna generalità. Al posto di rinviare ad un'algebra simbolica unificata e resa

significante grazie ad sistema chiuso ed omogeneo – come avviene con la stilistica linguistica, la struttura significante dell'inconscio, o la sociologia delle classi -, i segni si distribuiscono in bolle ecologiche distinte, dove la sistematicità, e dunque l'unità relativa, non impedisce la diversità. I concatenamenti si sviluppano in questo modo sotto forma di differenze. Si tratta, come Deleuze scriverà assieme a Guattari, di «regimi di segni», sistemi etologici discordanti, dietetici e politici allo stesso tempo, implicanti una scenografia eterogenea di segnali corporei come rossori, tratti di pelle, marchi sociali, sensazioni e paesaggi psichici, che connettono il discorso linguistico o significante con delle codifiche non discorsive, materiali, sociali, psicologiche, le quali aprono i regimi di segni su degli ambienti associati.

I segni operano qui su una modalità rizomatica e non vengono relegati né ad un piano mentale delle significazioni, né alla struttura astratta del loro formalismo, ma si presentano come delle emissioni materiali e concrete, delle individuazioni di pensiero nel loro ambiente, sfilze eterogenee di segnature e di marchi sensibili territorializzanti. I segni si compongono in ritornelli, in mappe etologiche di indici, cartelli e manifesti che traducono d'ora in poi i regimi psico-chimici e politici degli incontri fra corpi, sfilze di affetti che esemplificano delle modalità d'esistenza, delle potenze d'individuazione e non degli individui costituiti. Tali mondi non sono dunque dati come delle parti dell'esperienza, ma costruiti per deterritorializzazione strappando agli ambienti naturali dei ritornelli sociali, amorosi o artistici, selezionando delle qualità funzionali e trasformandole in segnature, in modo tale che l'appropriazione dei segni in marchi territoriali – dall'omosessualità allo snobismo, dal desiderio all'arte – risulti una vera e propria trasformazione, come atto di costituzione di nuovi territori espressivi. È in questo modo che Guattari analizza i ritornelli proustiani in *L'inconscient machinique* (1979), pubblicato un anno prima di *Mille Piani*.

Queste potenze di individuazioni consolidate dai ritornelli permettono egualmente l'interessante teoria dell'individuazione come eccità che Deleuze elabora connettendo Spinoza e Simondon con le semiotiche di Guattari e che riprende insieme a quest'ultimo in *Mille Piani* (2014), utilizzando giustamente l'esempio di Proust. In cosa consistono allora i personaggi? «Proust lo ha dimostrato una volta per tutte: la loro individuazione, collettiva o singolare, non procede per soggettività, ma per eccità, pura eccità» (Deleuze e Guattari 2014: 330). Là dove il movimento non è più l'inverso della quiete, come sostiene Spinoza, l'individuo si compone di movimento e di quiete relative ovvero di velocità e di lentezze, composizioni simbiotiche di rapporti di forza o longitudine, che vibrano allo stesso modo in latitudine per variazione di potenza. Vi sono delle eccità che l'arte compone su un piano che non è mai esclusivamente umano, ma che connette l'ambientale al mentale e al sociale, e che corrisponde alla definizione guattariana di ecologia. E questo perché i personaggi molarli di un romanzo che si distribuiscono in modo differenziale secondo i loro mondi, Albertine o Charlus, Vinteuil o Guermantes, circolano attraverso queste bolle etologiche e ricompongono la loro eccità

attraversando differenti ambienti. Non sono i personaggi che portano la loro identità in un mondo antecedente, ma è la cattura del mondo che procede per mezzo di ritornelli a individuazioni differenti. In questo modo l'individuazione si forma come risultato di un personaggio ritmico e vale come ritornello, insieme di ridondanze e di trasformazioni. E questo perché Deleuze, nel 1973, ritorna su Proust un anno dopo la pubblicazione de *L'anti-Edipo*, in quella che costituirà la terza versione di *Proust e i segni* durante la riedizione dell'opera nel 1976. Deleuze rompe con tutte le figure personificate del narratore o dell'eroe del romanzo. «Esiste meno un narratore che non una macchina della Ricerca, meno un eroe che non una concatenazione nella quale la macchina funziona secondo una certa configurazione [...] il narratore è un enorme Corpo senza organi» (Deleuze 1986: 166), vale a dire una distribuzione intensiva di connessioni che producono l'eterogeneità, una cattura etologica di affetti che sarebbero rimasti impercettibili senza la costruzione di una tale trama sensitiva.

Sia che tratti di snobismo sociale, di amore e di desiderio, di sensazioni o degli stessi segni costruiti dall'arte, l'arte non imita mai dei personaggi naturali e questi stessi mondi diversi non vengono più sovrapposti secondo una progressione gerarchica. Al contrario, essi sono posti secondo fasi ritmiche che costituiscono per eccellenza questi esseri di sensazioni; i segni sensibili prendono in modo brusco una consistenza evanescente e materiale – la schiuma del latte, una campana che suona, un asparago pelato - e propongono queste eccellenze tremolanti, incapsulate negli «anelli di uno stile». Naturalmente, tali eccellenze sono impercettibili senza l'intervento dei segni dell'arte che rivelano e rendono sensibili i ritornelli semiotici di cui sono affetti i personaggi. In questo modo, la letteratura si collega direttamente alla politica, così come alla filosofia, per diagnosticare e costruire dei concetti, configurando non l'esperienza in generale, ma quell'esperienza immanente e singolare che si trasforma mentre la costituiamo, in modo simile al problema della nostra attualità, problema che noi dobbiamo risolvere al giorno d'oggi, ma che non ci preesiste né può essere dispiegato riprendendo i sistemi tradizionali.

Un tale formalismo ecologico collega la letteratura alla sua capacità di inventare e trasformare dei mondi sociali comuni e la libera, anche sul piano del linguaggio ordinario, di tutte le subordinazioni in senso proprio. Si spostano così i rapporti della realtà e della finzione, perché la letteratura non può più essere relegata all'interiorità umida di uno svago immaginario se essa configura ecologicamente delle individuazioni e collega della segnaletiche ambientali, sociali e mentali che producono dei nuovi ambienti di individuazione. Una storia della letteratura da questa prospettiva, ossia una storia della letteratura interessata allo studio etologico di ambienti diversi, resta ancora da costruire. Le individuazioni di Balzac, ad esempio, espongono con minuzia la lista di tutti gli accessori costituiti – dalla vernice della canna al numero di bottoni –, la stoffa del vestito contratta la sua manifattura, il suo prezzo d'acquisto e il suo valore sociale affermando una rete genealogica di parentele e di relazioni che compongono un

personaggio per la totalità dei suoi atti di proprietà, secondo una logica teatrale borghese. Al contrario, le individuazioni fluttuanti di Beckett, larvali e sottrattive, istruiscono dei tipi ecologicamente differenti di personaggi, egualmente completi e definiti, a dei ritornelli distinti, ma emergenti come segnali dalla nebbia in un radar o in altri schemi di localizzazione parcellare e specializzata. Tale insieme di posizioni e di mimiche, di schiocchi di becco e di segnalazioni colorate, non rimanda né all'immaginario di un autore proprietario di uno stile, né alla capacità simbolica di questi elementi sparsi di contrarre dei codici significanti. Non vi è un passaggio dal senso proprio al senso figurato, simbolico o immaginario, ma circuiti di deterritorializzazione e composizione di mondi plurali e di nuove ecologie sociali veramente reali. Al posto di valere come una licenza poetica, metafore e figure letterarie propongono delle metamorfosi dei coefficienti di territorialità le cui parole sono portatrici, per trasformazione, del loro metabolismo. Date queste condizioni è dunque inutile tentare di stabilire una gerarchia linguistica e stilistica, come uso basso o nobile della lingua, o considerare il capolavoro come geniale eccezione di un grande autore spesso maschile e proprietario di un idioletto raffinato. Questo non ci impedisce, tuttavia, di affermare da cosa siamo attratti e cosa preferiamo, ma in favore di una mappa di affetti per la quale questi incontri ci trasformano, e non per costituire un registro di scale e temperature culturali, che dispone le opere secondo una gerarchia considerata immutabile. Il vivace sbigottimento che produce un libro che noi consideriamo un capolavoro non è predeterminato dalla sua eminenza, ma proviene dalla sua potenza d'indeterminazione. Tale potenza non può essere cristallizzata su un'assiomatica interna, poiché definisce delle condizioni d'enunciazione le quali, precedendo le condizioni grammaticali, sociali e mentali, hanno portato Proust ad affermare che «i bei libri sono scritti in una specie di lingua straniera».

BIBLIOGRAFIA

- Deleuze, G. (1983). *Il bergsonismo e altri saggi*. Trad. it. di F. Rossi. Milano: Feltrinelli.
- Deleuze, G. (1986). *Marcel Proust e i segni*. Trad. it. di C. Lusignoli e D. De Agostini. Torino: Einaudi.
- Deleuze, G. (1997). *Differenza e ripetizione*. Trad. it. di G. Guglielmi. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Deleuze, G. (2007). *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*. Trad. it. di D. Borca. Torino: Einaudi.
- Deleuze, G. (2010). *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*. Trad. it. di D. Borca. Torino: Einaudi.
- Deleuze, G. (2014a). *Logica del senso*. Trad. it. di M. de Stefanis. Milano: Feltrinelli.

- Deleuze, G. (2014b). *Spinoza e il problema dell'espressione*. Trad. it. di S. Ansaldi. Macerata: Quodlibet.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1975). *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*. Trad. it. di A. Fontana. Torino: Einaudi.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2010). *Kafka. Per una letteratura minore*. Trad. it. di A. Serra. Macerata: Quodlibet.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2014). *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*. Trad. it. di G. Passerone. Roma: Castelvecchi.
- Guattari, F. (1979). *L'inconscient machinique*. Éditions Recherches: Paris.
- Guattari, F. (2007). *Caosmosi*. Trad. it. di M. Guareschi. Costa & Nolan editori: Milano.
- Guattari, F. (2012). *Una tomba per Edipo. Psicoanalisi e trasversalità*. Edizione italiana a cura di G. Perretta. Milano-Udine: Mimesis.
- Guattari, F. (2013). *Le tre ecologie*. Trad. it. di R. d'Este. Casale Monferrato: Sonda.
- Hocquenghem, G. & Querrien, A. (1973). «La grande encyclopédie des Homosexualités. Trois milliards de pervers». *Recherches*, 12.
- Proust, M. (2005). *Alla ricerca del tempo perduto. Volume I*. Trad. it. di N. Ginzburg, Franco Calamandrei e N. Neri. Roma: L'Espresso (su licenza di Torino: Einaudi).
- Rancière, J. (1998a). «Existe-t-il une esthétique deleuzienne» in *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*. A cura di É. Alliez. Le Plessis-Robinson: Les Empêcheurs de penser en rond. pp. 525-536.
- Rancière, J. (1998b). *La Chair des mots. Politiques de l'écriture*. in *Gilles Deleuze*. Paris: Galilée.
- Sauvagnargues, A. (2005). *Deleuze et l'art*. Paris: P.U.F.
- Sauvagnargues, A. (2009). *Deleuze. L'empirisme transcendantal*. Paris: P.U.F.
- Zourabichvili, F. (2011). *La Littéralité et autres essais sur l'art*. Paris: P.U.F.