

Daniela Angelucci
DALLA LETTERATURA ALLA FILOSOFIA.
IL PROUST DI DELEUZE

Abstract

The present paper traces some of the main articulations of the book *Marcel Proust and the signs* (1964), in which the French philosopher Gilles Deleuze affirms the superiority of literature on classical rationalist philosophy in the search for truth. Proust's work rivals the philosophy itself, since it brings into play the involuntary nature of memory and intelligence – a condition which lies at the beginning of every thought – which can grasp the truth only solicited and forced by chance encounters. Classical rationalist philosophy as a methodical exercise, induced by the good will of the thinker, can instead reach only abstract and conventional truths. The paper underlines how, according to Deleuze, Proust's work will represent the model of authentic philosophy, the one that comes to produce with violence new concepts forced by problems and urgencies that impose themselves from outside. In fact, in *Difference and Repetition* (1968), the characteristics ascribed to the Proustian *Recherche* are explicitly attributed to a philosophy of Difference, which is posited by the author as the real need of his own time. In 1991, Gilles Deleuze and Félix Guattari posed the question: *What is philosophy?* The attributes previously assigned to the literature, reappeared in the answer to such a question. A paradoxical necessity – reached through contingent encounters on one side, and the involuntary nature of thought on the other side – will appear at the center of the book that closes the theoretical trajectory of Deleuze: such a paradox shows itself as the only condition for the “invention of concepts”, which is at the same time the definition and ultimate task of philosophical practice.

La lunga storia dei rapporti di rivalità tra filosofia e letteratura ha inizio perlomeno da Platone, che nella *Repubblica*, pur pagando il pegno dell'ammirazione, «di una certa quale amicizia e reverenza» (*Rep. X 595b 20*) nei confronti di Omero, ne denuncia come è noto la lontananza dalla verità, descrivendo il poeta come imitatore ingannevole di apparenze. Gli elogi moderni della letteratura hanno più spesso preso un'altra strada, che fa dell'attività letteraria non

tanto una rivale della filosofia, una via per la verità attraverso la mimesi, quanto lo stimolo per un'esperienza alternativa, che tiene insieme elementi emotivi e cognitivi, di espressione di sentimenti e di conoscenza differente, che si attua, per tornare alla Grecia antica, attraverso la verosimiglianza¹. Queste poche righe introduttive, di certo insufficienti per raccontare una storia millenaria, hanno il compito di evidenziare la inaspettata classicità, riguardo il tema della letteratura, di un pensatore contemporaneo come Gilles Deleuze. Nel suo lavoro su *Marcel Proust e i segni*² Deleuze recupera infatti una ispirazione molto antica, quella dell'antagonismo tra letteratura e filosofia, entrambe alla ricerca della verità. Ma il filosofo francese rovescia la critica ontologica di Platone³ assegnandola vittoria in questa ricerca alla letteratura, capace di attingere alle verità non arbitrarie né astratte, in forza di incontri fortuiti e inevitabili con i segni e di un uso involontario della intelligenza.

Nel testo su Proust in particolare, ma in generale in tutto il lavoro di Deleuze, l'obiettivo polemico è la filosofia classica razionalista, che crede di poter arrivare al vero tramite un esercizio volontario della riflessione, attraverso una decisione e una pratica metodica animata dalla «buona volontà». A questa idea Deleuze contrappone quella dell'involontarietà di un pensiero che è sollecitato in primo luogo dagli incontri casuali, dai segni contingenti. In questo modello l'intelligenza non è il motore del pensiero, qualcosa che dà inizio ad una pratica disciplinata, ma una facoltà che arriva in un secondo tempo, ad interpretare quei segni occasionali che si impongono con forza, ponendo con la loro presenza una domanda pressante e necessaria. Senza la cattura da parte di un incontro contingente, senza un assillo che arrivi da fuori e costringa a pensare, non c'è possibilità di afferrare verità che non siano astratte e convenzionali. Mentre l'obiettivo per Deleuze è quello di «pervenire ad un pensiero necessario», le cui sorti si giocano appunto sul «rapporto con l'esteriorità»⁴.

¹ Cfr. D'Angelo 2011: cap. 4, che sottolinea come le teorie dell'arte in generale, non solo della letteratura, abbiano raramente messo l'accento solo su uno dei due aspetti, più spesso tenendoli insieme.

² La traduzione italiana qui usata è quella dell'opera nella sua completezza, cioè quella della seconda edizione francese del 1970, ma la prima edizione del testo, senza la seconda parte dal titolo *La macchina letteraria*, è uscita in Francia nel 1964.

³ Questi pochi cenni, che vogliono semplicemente alludere alla classicità del tema, non bastano ovviamente a ricostruire il pensiero di Platone riguardo alla mimesi, ben più articolato, né la storia dei rapporti dell'opera di Deleuze con Platone. Per rendere conto della complessità di tale argomento, basti ricordare come in *Differenza e ripetizione* Deleuze rintracci nello stesso Platone, e in particolare nel *Sofista*, i germi di un rovesciamento del platonismo inteso come affermazione del primato dell'originale sulla copia (cfr. Deleuze 1997b: 93). Cfr. Lera 2017; Altamirano 2015.

⁴ Zourabichvili 1998: 11. Sulla fedeltà al principio della esteriorità in tutta l'opera di Deleuze, con particolare riferimento all'arte, cfr. Sauvagnargues 2005.

Nel 1991, nel testo *Che cos'è la filosofia?*, scritto insieme a Félix Guattari, i caratteri che nel testo su Proust venivano assegnati alla letteratura e in particolare alla *Ricerca* verranno utilizzati per rispondere alla domanda posta nel titolo del volume. Dopo quasi trent'anni, il cerchio della critica all'idea classica della filosofia, quella hegeliana descritta come «nottola di Minerva», si chiuderà dunque approdando alla proposta di una radicale analogia tra arte e filosofia. Sono molti i testi deleuziani in cui si può rintracciare questa risonanza (non ultimi quelli sul cinema⁵), e vari i momenti della sua opera dedicati alla letteratura⁶, ma il lavoro su *Marcel Proust e i segni* mantiene una posizione prioritaria, anche per la sua precocità. Vale la pena dunque ripercorrerne gli snodi principali. Potremmo dire infatti che soltanto la letteratura, soltanto il percorso trasversale, non organico, della *Ricerca*, può fornirci una definizione dell'autentica filosofia secondo Deleuze, quella che non si propone come esercizio metodico di saggezza, ma come possibilità di afferrare il reale e la vita in sé, e che può valere ancora oggi se non si vuole abdicare al compito filosofico di pensare il presente e la realtà. L'opera di Proust rivaleggia con la filosofia stessa, poiché mette in campo l'involontarietà dell'inizio di ogni pensiero, costretto dal di fuori, dagli incontri reali, a lavorare per cogliere le essenze, le verità impersonali.

La prima mossa deleuziana è quella di sgombrare il campo dalla interpretazione più ovvia dell'opera di Proust, quella che considera al suo centro, come fulcro attorno alla quale la *Ricerca* si sviluppa, il tema del tempo. Non è la memoria, né volontaria né involontaria, il senso dell'opera, piuttosto qui «il termine “ricerca” va inteso nel suo senso più forte, come nell'espressione ricerca della verità»⁷. Con questa affermazione – che mira a rimuovere gli aspetti soggettivisti del libro e il tema platonico della reminescenza che individuava nel ricordare la modalità dell'apprendere – Deleuze nella prima pagina del testo compie uno degli stravolgimenti tipici nell'andamento del suo pensiero per inventare il «suo» Proust⁸. Questa nuova descrizione ravvisa nella *Ricerca* in primo luogo il racconto di un «*apprentissage*», l'apprendistato di uno scrittore, un percorso disseminato di rivelazioni e, come si vedrà, di delusioni. La memoria è soltanto uno degli strumenti utilizzati in questo tirocinio che ha come oggetti persone, cose, luoghi al fine di decifrarli, di interpretarne i segni. Infatti, continua Deleuze, «non esiste apprendista che non sia “l'egittologo” di qualche cosa»⁹. Ogni

⁵ *Immagine-movimento e Immagine-tempo*, pubblicati da Deleuze nella prima metà degli anni Ottanta, prendono l'avvio dall'analogia tra cinema, invenzione di immagini, e filosofia, invenzione di concetti: cfr. Angelucci 2012.

⁶ Sulla letteratura non si possono non citare Deleuze, Guattari 2010; Deleuze 1997c. Per uno sguardo d'insieme su Deleuze e la letteratura, cfr. Bogue 2003; Nabais 2013; Vignola 2011.

⁷ Deleuze 2001: 5.

⁸ Millner 2014: 158: «Deleuze invente “son” Proust».

⁹ Deleuze 2001: 6.

mondo descritto nell'opera e attraverso il narratore – quello dei Guermantes e quello di casa Verdurin; quello della prigionia di Albertine, o dell'amore di Swann per Odette; o ancora, quello dell'incontro tra il sarto Jupien e il barone di Charlus – è costituito da segni specifici, variamente emessi e a volte intrecciati, e l'atto dell'apprendimento ha a che fare con la capacità di comprenderli e decrittarli, come se fossero geroglifici. È questo insieme di segni che forma «l'unità e la pluralità della *Ricerca*»¹⁰.

I segni della mondanità costituiscono il primo cerchio dell'opera proustiana. Sono segni vuoti, che sostituiscono azioni e pensieri effettivi, ma proprio nel loro non rimandare a nulla ottengono una perfezione rituale irraggiungibile altrimenti. Ma che decifrare un segno voglia dire acquisire la capacità di rendersi sensibile a esso, di individuarlo (individualizzarlo) tra gli altri, si rende evidente con i segni amorosi. Il protagonista della *Ricerca* «individualizza» molto lentamente Albertine nel gruppo di fanciulle osservate a Balbec, arrivando solo alla fine a riconoscerne i segni propri, infine innamorandosi di lei e del paesaggio che porta con sé. I segni emessi da chi amiamo, inducendoci a una continua interpretazione silenziosa, ci aprono dunque contemporaneamente altri mondi possibili, rimandano al passato, o a luoghi in cui non eravamo, esprimono paradossalmente tutto ciò da cui siamo stati esclusi, anche quando sono rivolti a noi. Sono dunque sempre ingannevoli, al punto che la gelosia in Proust guadagna una sua autonomia dall'amore, arriva più lontano e può cogliere, con sofferenza, il mondo tutto femminile di Gomorra. Si tratta di un mondo fatto di legami più profondi, nota Deleuze, di qualsiasi amore eterosessuale, un mondo pieno di rivali imbattibili per il narratore proprio perché diversi da lui. Nell'opera di Proust la gelosia, descritta come un delirio e patologizzata dagli interpreti¹¹, è il sentimento in grado di decifrare tutto il mondo di possibilità e di memoria che l'amato, l'amata porta con sé. In fondo, si potrebbe dire che chi è preso dalla gelosia costituisce già nella prospettiva deleuziana una prima figura di apprendista filosofo, sensibile alla ricerca della verità perché costretto da una passione violenta, così come accade all'inizio di ogni pensiero, ma condannato al fallimento poiché esposto a segni costitutivamente contraddittori.

Il terzo mondo di segni è quello delle qualità sensibili, ed è il più noto, quello che risuona maggiormente con le interpretazioni classiche della *Ricerca*: la qualità di un oggetto materiale, una consistenza, un profumo, una forma, diviene segno per qualcosa di completamente diverso, in una linea della memoria che dal lastricato conduce a Venezia, dalle madeleine a Combray, e così via. Tuttavia, nonostante la gioia che accompagna l'incontro con tali segni, che non sono vuoti né mendaci come quelli della mondanità e dell'amore, Deleuze

¹⁰ Ivi: 7.

¹¹ Per esempio J. Kristeva, *Le temps, la femme, la jalousie selon Albertine*, conferenza tenutasi a Parigi il 27 gennaio 2007, citata in Sissa 2015: 252.

individua ancora una loro insufficienza, in quanto restano segni materiali. Le qualità sensibili alludono soltanto, infatti, a una essenza ideale da esse incarnata. Soltanto con l'apparizione dei segni dell'arte, al termine del lungo percorso della *Ricerca*, il protagonista capisce cosa mancava ai segni sensibili:

Il mondo dell'arte è appunto il mondo estremo dei segni; e questi, in quanto smaterializzati, trovano il loro senso in una essenza ideale. Da questo punto, il mondo rivelato dall'arte reagisce su tutti gli altri, e specialmente sui segni sensibili, integrandoli, colorandoli di un senso estetico, penetrando quanto restava in essi di opaco. Comprendiamo allora che i segni sensibili ci rimandavano già a un'essenza ideale incarnata nel loro senso materiale. Ma senza l'arte non avremmo potuto capirlo¹².

È verso i segni dell'arte che tutti gli altri incontri con i segni materiali convergono per Proust, al punto che, conclude Deleuze, «tutti gli apprendimenti, per le vie più diverse, sono già approfondimenti incoscienti dell'arte»¹³. Ciò appare evidente anche al lettore più ingenuo dell'ultimo volume della *Ricerca*, durante il quale il protagonista comprende che soltanto dopo tutto il tempo perso dietro alla mondanità e all'amore può infine accedere alla scrittura. Durante la *matinée* dai Guermantes, rivedendo dopo anni i suoi amici ormai invecchiati, il narratore capisce infatti che il fine della sua personale ricerca, ciò che gli procura piacere al di sotto delle qualità sensibili, era il punto in comune tra un essere e l'altro, e che la vita pienamente vissuta, messa a nudo, è la letteratura stessa.

Ma cosa intende Deleuze quando parla delle essenze ideali? Perché l'immaterialità dei segni dell'arte dovrebbe sancirne la superiorità? Non si tratta qui di recuperare l'idea platonica di un cammino ascendente verso le idee, quanto di caratterizzare le essenze come elementi impersonali, atemporali (quel punto in comune tra un essere e l'altro), al fine di sgombrare il campo dal binomio soggetto-oggetto, sfida complessa ma centrale per Deleuze nel confronto con l'opera di Proust.

Il primo errore nel decifrare i mondi di segni di cui è composta la *Ricerca* è infatti quello dell'oggettivismo, dell'attribuire all'oggetto stesso i segni che emette. Questa tendenza – che sarebbe la direzione spontanea della percezione, ma anche della memoria nel suo uso volontario, e della intelligenza come capacità di dire e formulare la realtà – è alla base delle continue illusioni e disillusioni del protagonista: la grande delusione del narratore ancora ragazzo per la prima volta a teatro per vedere la grande attrice Berma, la disillusione nell'incontro con la duchessa di Guermantes, amata da lontano, o nel vedere la chiesa di Balbec, approdo di una gita ardentemente desiderata. Il protagonista infatti in un primo momento aveva attribuito alla Berma, alla duchessa di Guermantes,

¹²Deleuze 2001: 14.

¹³*Ibidem*.

alla chiesa di Balbec il segreto dei segni di cui erano soltanto portatrici, per poi rimanere inevitabilmente deluso. Altrettanto erroneo, tuttavia, si rivelerà secondo Deleuze il tentativo di compensare tali delusioni con un risarcimento soggettivo, fatto di associazioni, di significati scovati altrove dal soggetto, come nel caso della recitazione della Berma che il protagonista riveste di collegamenti eruditi, che possano aiutarlo a superare l'insoddisfazione nei confronti dello spettacolo cui ha assistito. Ma si tratta anche qui di un lavoro volontario, frutto della intelligenza, della cultura grazie alla quale ricostruiamo sistemi associativi, sempre insufficienti nella esperienza del narratore.

Al di là degli oggetti designati, al di là delle verità intelligibili e formulate, ma anche al di là delle catene di associazioni soggettive e delle resurrezioni per somiglianza e contiguità, vi sono le essenze, che sono alogiche o sopra-logiche. Esse oltrepasano gli stati della soggettività non meno che le proprietà dell'oggetto. L'essenza costituisce la vera unità del segno e del senso: essa costituisce il segno, in quanto irriducibile all'oggetto che lo emette; essa costituisce il senso, in quanto irriducibile al soggetto che l'afferra¹⁴.

Il tentativo di sfuggire al dualismo oggetto-soggetto, che sembra quasi prefigurare l'odierna diatriba tra il nuovo realismo e le filosofie del postmoderno, con tutto ciò che a volte in modo opinabile viene compreso sotto queste etichette, trova nel pensiero deleuziano un movimento di scarto, una mossa radicale che permette ancora oggi di evitare – specialmente in ambito estetico – le ingenuità dell'oggettivismo e gli infiniti rimandi dell'ermeneutica: «né analitica, né ermeneutica: è già molto», scrive al proposito Alain Badiou¹⁵. E anche questo elemento, qui concretizzato nel personaggio concettuale della essenza, trova nel testo su Proust una sua iniziale, ma decisiva messa in campo, ritornando a più riprese, arricchito di nuovi caratteri, nel corso dell'opera deleuziana. La capacità di rivelare qualcosa che vada al di là del soggetto e dell'oggetto, che sveli la dimensione della vita impersonale, è e rimarrà per Deleuze il preciso compito dell'opera d'arte, che molti anni dopo, nel testo sulla natura della filosofia già citato, verrà definita come aggregato di affetti e percetti, cioè affezioni e percezioni divenute totalmente autonome dal soggetto che le crea o ne fruisce. L'arte ci fa vedere qualcosa di impensabile, al di là delle intenzioni dell'autore e delle esperienze dei soggetti che ne fruiscono.

L'impersonalità di ciò emerge nell'arte, che nel testo su Proust e i segni viene indicato con il termine ancora piuttosto ambiguo di essenza – un termine problematico per una filosofia come quella deleuziana, la cui ontologia sostituisce il divenire in sé alla sostanza – è in realtà la posta in gioco dell'intero pensiero di Deleuze sull'estetica: l'arte, anche quella letteraria, non ha a che fare con la

¹⁴Deleuze 2001: 36-37.

¹⁵Badiou 2007: 73.

comunicazione, la significazione, la rappresentazione, ma con la possibilità di un contatto non mediato con l'immanenza, con il piano della vita in sé, con le forze vitali non organizzate¹⁶. L'essenza rivelata dai segni dell'arte è allora proprio quella «differenza in sé» di cui scriverà pochi anni dopo in *Differenza e ripetizione* (1968), una qualità che si esprime attraverso i soggetti, ma esterna a essi e non riducibile a uno stato psicologico e soggettivo. In questo senso, l'essenza è extratemporale, implica un mondo intero che è sempre all'inizio, «un cominciamento radicale assoluto», «la nascita stessa del Tempo»¹⁷. Se nella *Ricerca* Deleuze individua diverse strutture del tempo – quello che passa e quello che perdiamo inseguendo i segni dell'amore e della mondanità, i primi due livelli dell'opera di Proust, il tempo ritrovato attraverso le qualità sensibili – nell'arte scopriamo il tempo originale, assoluto¹⁸. È nel tempo dell'arte che artista e fruitore hanno una rivelazione del tempo allo stato puro, quello implicato in tutte le dimensioni temporali, per questo secondo Deleuze «l'arte è al di là della memoria: fa appello al pensiero puro come facoltà delle essenze. Quello che, grazie all'arte, ritroviamo, è il tempo quale è implicato nell'essenza, identico all'eternità»¹⁹.

Capiamo ora il motivo per cui Deleuze attribuisce una paradossale «immaterialità» ai segni dell'arte: le essenze di cui si parla sono certamente incarnate, ma in questo caso l'unione tra segno e senso, tra materie come colori, suoni, parole, e le essenze impersonali che ne costituiscono il senso è talmente stretta che la stessa materia ne esce trasformata, alleggerita. Lo stile è nell'arte l'essenza stessa, poiché questa penetra nei mezzi più opachi e materiali, cosicché senso e segno «si confondono e si uniscono in un perfetto adeguamento. Identità di un segno, come stile, e di un senso come essenza»²⁰. Il segno dipende dunque solo a metà dall'oggetto, il senso dipende solo a metà dal soggetto, e quello che Deleuze definisce essenza è in fondo la loro ragione sufficiente, di cui soltanto ora, come fa il narratore alla fine della *Ricerca*, si possono riconoscere gli effetti diffusi in tutti gli altri campi. Nel sistema pluralista dei segni, i vari livelli si intrecciano e le impronte dell'essenza, del tempo e del pensiero puro, sono riconoscibili, magari attenuate, anche nella mondanità, nell'amore, nel tempo

¹⁶Dell'estetica e del suo pensiero in generale, se si considera che l'ultimo articolo pubblicato da Deleuze è *Immanenza: una vita...* Cfr. Gil 2015.

¹⁷Deleuze 2001: 43.

¹⁸In generale, nei vari riferimenti a Bergson disseminati nelle opere di Deleuze, questo tempo assoluto appare come virtuale in sé. Nei testi sul cinema, il tempo assoluto dell'arte, definito «il tempo in persona», verrà individuato nelle possibilità stilistiche e teoriche del cinema moderno, capace di far emergere sullo schermo immagini ottiche e sonore pure, totalmente svincolate dalle esigenze narrative e per questo colme di pregnanza estetica.

¹⁹Deleuze 2001: 45.

²⁰Ivi: 48.

ritrovato grazie alle qualità sensibili. Tuttavia, il fatto che mentre credevamo di perdere tempo stavamo invece facendo pratica, un tirocinio presso i segni, possiamo capirlo soltanto a posteriori, come mostra infatti il finale della *Ricerca*.

Si comprende anche a questo punto l'affermazione paradossale di Deleuze che dà inizio al testo su Proust, secondo cui l'opera proustiana non trova la sua unitarietà nel tema della memoria. Infatti, la memoria riguarda soltanto le prime tre specie di segni, ma non l'ultima: nel suo utilizzo volontario connesso all'intelligenza, essa è la facoltà che permette di interpretare i segni mondani e dell'amore; nella sua emersione involontaria, unita all'immaginazione, decifra invece il senso delle qualità sensibili, ancora materiali. L'apprendistato presso i segni della vita, quale questi sono, ci permette di sfociare nella pratica dell'arte, ma si tratta appunto di una tappa, di una semplice preparazione. La realizzazione dell'essenza nel ricordo involontario è infatti legata ai casi contingenti, cioè attraverso elementi che restano esteriori. Nel mondo dei segni dell'arte non è sufficiente la memoria, nemmeno quella involontaria con le sue reminescenze, poiché questi si spiegano soltanto con il pensiero puro, la facoltà specificamente volta a cogliere le essenze. Su questo si fonda quindi la possibilità di una analogia (e dunque di una rivalità) tra letteratura e filosofia, e non sull'utilizzo di uno stile particolarmente suggestivo e su una generica creatività di entrambe.

La posta in gioco di questo testo si rivela dunque nella proposta di una nuova immagine del pensiero: se la *Ricerca* è innanzitutto ricerca della verità, essa rivaleggia con la filosofia classica razionalista, per cui il filosofo è «amico» del sapere, lo ama e lo cerca naturalmente attraverso una decisione premeditata e grazie a un esercizio di buona volontà. Ma al pari di Proust, che valuta l'amore più dell'amicizia, occorre criticare questa idea di armonia, così come l'idea di un pensiero che evita o elimina le zone oscure, poiché finché si fonda sull'accordo armonioso e la saggezza naturale, sulla memoria e l'intelligenza volontaria, la verità non può che rimanere astratta, arbitraria, convenzionale, e non vale nulla «di fronte alle pressioni segrete dell'opera d'arte»²¹. Se la filosofia è quella pratica della natura retta del pensiero, prodotta con diligenza grazie a una scelta deliberata, Deleuze non esita a decretare la superiorità della poesia:

Alle verità della filosofia, manca la necessità, e l'artiglio della necessità. Sta di fatto che la verità non si concede, si tradisce; non si comunica, s'interpreta; non è voluta, ma involontaria.

Questo è il grande tema del Tempo ritrovato: la ricerca della verità è l'avventura precipua dell'involontario. Il pensiero non è nulla senza qualcosa che costringa a pensare,

²¹ Ivi: 91.

che faccia violenza al pensiero. Più importante del pensiero, è ciò che “fa pensare”; più importante del filosofo, il poeta²².

Al centro di questa concezione del pensiero, come della *Ricerca* di Proust, il tema dell'involontarietà delle facoltà – la percezione, la memoria, l'intelligenza – in quanto forma in grado di spingere ognuna di esse verso il suo proprio limite. Se l'intelligenza non è quella metodica del retto ragionamento, non significa che il suo intervento non sia necessario, tuttavia nella proposta deleuziana essa deve intervenire sempre a posteriori, costretta dall'incontro con i segni, mondani, amorosi, sensibili, artistici. Praticare la filosofia come esercizio quieto e disciplinato in seguito a una decisione dettata dall'intelletto può condurre solo alla ripetizione di verità convenzionali, ragionevoli e già acquisite, come nel circolo della dialettica in cui si arriva a riconoscere nella sintesi ciò che era stato già posto nella tesi, «gioco di prestigio dialettico, in cui non si fa altro che ritrovare quel che è dato sin dall'inizio, e in cui da ogni cosa si estrae solo quello che vi è stato messo»²³.

Il Proust di Deleuze è dunque un pensatore che pone alla filosofia una critica eminentemente filosofica: è impossibile arrivare alle essenze (e quale filosofo non vuole arrivare alle essenze?) senza esservi obbligati da una violenza, da una costrizione che arriva da fuori, dal caso dell'incontro fortuito e inevitabile. Al mondo del logos secondo il quale l'intelligenza viene sempre per prima, e lavora su immagini chiare e leggi già note, nelle quali ritrova ciò che c'era sempre stato, Proust oppone nella *Ricerca* un antilogos, un mondo del pathos, ovvero dei segni e dei sintomi, dei geroglifici. E nel corso dell'opera proustiana, il logos in effetti fallisce laddove trionfa l'intuizione, per esempio nel caso del medico Cottard, fedele frequentatore del salotto dei Verdurin, un «letterato imbecille» che tuttavia si rivela un genio nelle diagnosi mediche.

In conclusione, sebbene nel corso del testo Deleuze riconosca più volte «un certo platonismo» di Proust, l'immagine del pensiero cui si approda sgombra il campo da possibili equivoci sul concetto di essenza, che non è intesa qui come idea stabile e unitaria, che raccoglie in Uno la molteplicità e che si colloca al culmine di una gerarchia, bensì come «una specie di punto di vista superiore», un punto di vista che però eccede l'individuo. La nuova immagine del pensiero proposta da Deleuze, che nel testo che commentiamo trova una prima tappa ineludibile, è appunto quella di un «movimento aberrante», di un processo che, pur senza fondamento unitario, obbedisce comunque a una necessità, a una logica imperiosa²⁴. Dunque, se c'è un'unità sottesa alla *Ricerca* essa non si riferisce dunque al logos, né alle essenze impersonali: il mondo narrato da Proust rimane

²²Deleuze 2001: 88.

²³Ivi: 98.

²⁴Lapoujade 2014. Il libro di Lapoujade, che individua i «movimenti aberranti» come operatori

frammentario, pieno di intermittenze e lacune, di serie temporali che si implicano e si complicano, rifiutando ogni ricomposizione, ogni totalità organica, sia essa immaginata come operante a priori, sia invece scoperta a posteriori. L'insieme delle parti non forma un tutto, esse sono separate, inserite con violenza le une sulle altre, oppure, a volte, si può aprire tra i pezzi disgiunti (luoghi, cose o persone) un passaggio trasversale (le aperture inaspettate e oblique che permettono al narratore di passare da Méséglise ai Guermantes, dalla Albertine di Balbec a quella di Parigi, fino a quella conosciuta dopo la sua morte)²⁵. Da tale insieme frammentario e reticolare il narratore elegge alcune parti, sceglie cosa riferire, ma senza una ragione, una spiegazione, poiché si tratta in fondo, ancora una volta, di un selezionare senza soggetto né oggetto, di un puro raccontare. Il soggetto della *Ricerca*, infatti, non è un Io, ma «un noi senza contenuto che suddivide Swann, il narratore, Charlus», senza distinguerli veramente né tantomeno sommarli, totalizzarli²⁶. Ed è allora la trasversalità dello stile – la struttura formale originale della *Ricerca*, che moltiplica i punti di vista – l'unica possibile unità dell'opera, cioè un'unità che mantiene la comunicazione tra le varie parti senza unificarle, che non è organica ma frammentaria («vegetale»), non garantita altrimenti né dalle essenze, né dalla memoria, né dall'identità del narratore.

La *Ricerca* non è costruita né come una cattedrale, né come un vestito, ma come una ragnatela. Il narratore-ragno, la cui tela è la *Ricerca* stessa che si sta facendo, che si sta tessendo con tutti i fili mossi da questo o quel segno; la tela e il ragno, la tela e il corpo sono una sola e stessa macchina. Anche se il narratore è dotato di una sensibilità estrema e di una memoria prodigiosa, non ha organi, dal momento che è privo di qualsiasi uso volontario e organizzato delle proprie facoltà. Per contro, una certa facoltà agisce in lui quando è costretta o forzata a farlo...²⁷

Con queste parole si conclude il lavoro di Deleuze su Proust, parole che rivelano la vera causa in comune tra i due: seguire l'avventura dell'involontario, affermare la potenza di un pensiero costretto dall'urgenza di incontri casuali, ma necessari e inevitabili *après-coup*. Se in questo libro Deleuze ascrive alla letteratura la capacità di accedere al pensiero puro, laddove la filosofia, con il metodo e la buona volontà, arriva soltanto alle verità prestabilite, in *Differenza e ripetizione* i caratteri assegnati alla *Ricerca* proustiana della verità e delle essenze vengono

concettuali interni/esterni al pensiero di Deleuze in grado di sostenere tale nuova immagine del pensiero, è prezioso nell'affermare questa necessità senza fondamento.

²⁵ Sulle «interzone della scrittura» cfr. Villani 1998: 75-113.

²⁶ Deleuze 2001: 119.

²⁷ Ivi: 167. Qui Deleuze rimanda alla nozione di Corpo senza organi, che emerge in *Logica del senso* (1969), e viene sviluppata in *L'anti-Edipo* (1972) e *Mille piani* (1980) con Guattari, ma di fatto attraversa l'intera opera di Deleuze, come campo di forze non organizzato, insieme di forze vitali non organiche né gerarchizzate. Cfr. Smith 2018; Braidotti 2011: 167-188; Žižek 2004.

attribuiti esplicitamente a una filosofia della Differenza, che si pone secondo l'autore come la vera esigenza del suo presente. La filosofia della Differenza viene opposta nel testo del 1968 a quella classica razionalista, basata su postulati erronei quali la natura retta del pensiero, la buona volontà del pensatore, il ritorno all'Identico, la differenza come alterità e negazione²⁸, proprio a partire dalla violenza che favorisce l'inizio di ogni pensiero, contro l'uso metodico della intelligenza. Quando, nel 1991, Deleuze si chiederà insieme a Guattari che cosa è l'autentica filosofia – una domanda posta con l'ingenuità che solo la vecchiaia consente, diranno i due autori all'inizio del testo – saranno i caratteri assegnati alla letteratura nel libro su Proust a riproporsi. Tanto che si potrebbe affermare che l'intera opera di Deleuze, per quel che riguarda il tentativo radicale di imporre una nuova immagine del pensiero, è uno sviluppo pieno di vie di fuga e di rimandi di questo breve testo, scritto a più riprese e presentato come commento a un autore. Il carattere di necessità paradossale, ferrea ma senza fondamento, raggiunto soltanto grazie agli incontri contingenti e alla involontarietà del pensiero, comparirà al centro del libro conclusivo dell'opera deleuziana come condizione di possibilità della «invenzione di concetti», definizione e compito ultimo della pratica filosofica.

Bibliografia

AA. VV.

– 2004, “Revue D’Esthétique”, 45, nr. monografico: *Le cas Deleuze. Ce que l’art fait à la philosophie*.

ALTAMIRANO, M.

– 2015, *Deleuze reversal of platonism, revisited*, “Deleuze Studies Journal”, 9: 503-528.

ANGELUCCI, D.

– 2012, *Deleuze e i concetti del cinema*, Macerata, Quodlibet.

BADIOU, A.

– 2007, *Oltre l'uno e il molteplice. pensare (con) Gilles Deleuze*, Verona, Ombre Corte.

BOGUE, R.

– 2003, *Deleuze on literature*, New York, Routledge.

BRAIDOTTI, R.

– 2011, *Nomadic subjects*, New York, Columbia University Press.

BUCHANAN, I., MARKS, J.

– 2000, *Deleuze and literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

D'ANGELO, P.

– 2011, *Estetica*, Roma-Bari, Laterza.

DELEUZE, G.

– 1993, *Immagine-movimento*, Milano, Ubulibri.

²⁸ Cfr. Deleuze 1997b: III. Il capitolo è intitolato *L'immagine del pensiero*, allo stesso modo delle *Conclusioni* della Prima parte del testo su Proust.

- 1997a, *Immagine-tempo*, Milano, Ubulibri.
- 1997b, *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina.
- 1997c, *Critica e clinica*, Milano, Cortina.
- 2001, *Proust e i segni*, Torino, Einaudi.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F.
 - 1975, *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi.
 - 2002, *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi.
 - 2003, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi.
 - 2010, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet.
- GIL, J.
 - 2015, *L'impercettibile divenire dell'immanenza*, Cronopio, Napoli.
- LAPOUJADE, D.
 - 2014, *Deleuze: les mouvements aberrants*, Paris, Éditions de Minuit.
- LEA, L.
 - 2017, *La filosofia francese e i Greci. Deleuze, Derrida, Foucault*, Roma, Carocci.
- MILLNER, C.
 - 2014, *Le Proust de Deleuze ou "Comment va le monde" selon Saint-Loup*, in A. Dolfi (a c. di), *Non dimenticarsi di Proust*, Firenze, Firenze University Press.
- NABAIS, C.
 - 2013, *Gilles Deleuze: Philosophie et littérature*, Paris, L'Harmattan.
- SAUVAGNARGUES, A.
 - 2005, *Deleuze and Art*, New York, Bloomsbury.
- SIMONETTI, A.
 - 2018, *La filosofia di Proust. Dalla parte di Deleuze*, Milano, Mimesis.
- SISSA, G.
 - 2015, *La gelosia*, Roma-Bari, Laterza.
- SMITH D.
 - 2018, *What is the body without organs? Machine and organism in Deleuze and Guattari*, "Continental Philosophy Review", 51: 95-110.
- VIGNOLA, P.
 - 2011, *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*, Macerata, Quodlibet.
- VILLANI, T.
 - 1998, *Gilles Deleuze*, Milano, Costa & Nolan.
- ŽIŽEK, S.
 - 2004, *Organs without Bodies: Deleuze and Consequences*, New York - London, Routledge.
- ZOURABICHVILI, F.
 - 1998, *Deleuze. Una filosofia dell'evento*, Verona, Ombre Corte.