

Donato Mansueto

*FIGURA SOLA: IL DIAGRAMMA SECONDO DELEUZE*  
*Note in margine a "Francis Bacon. Logica della sensazione"*

Dimora con corpi. Ciascuno va  
in cerca del suo spopolatore.  
(S. Beckett)

0. *Premessa*

La recente pubblicazione, in traduzione italiana, della monografia di Gilles Deleuze su Francis Bacon<sup>1</sup>, costituisce lo spunto per questa breve discussione.

Non ci addenteremo qui nello specifico critico e filologico della lettura, peraltro ricca e suggestiva, dell'opera del grande pittore irlandese. Ci soffermeremo esclusivamente su uno degli strumenti principali adoperati da Deleuze nella sua trattazione: il *diagramma*. Concetto anche semiotico, esso può costituire una via d'accesso alla discussione dell'iconismo e dello statuto complessivo della semiotica generale, anche e soprattutto se osservato dall'esterno, con lo sguardo, in questo caso, di un filosofo le cui opere sono usualmente citate come esemplificative di un atteggiamento anti-interpretativo.

---

<sup>1</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995 [*Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la différence, Paris 1981].

All'esposizione didascalica della elaborazione di Deleuze ( 1) faremo seguire un sommario confronto con altri autori, inquadrando il diagramma deleuziano nella cornice della semiotica ( 2-3), e dei cenni alle possibili direzioni di ricerca, rapportando, inversamente, le scienze dei segni al diagrammatismo ( 4-5).

### 1. *L'analogia*

Un intero capitolo di *Logica della sensazione*, il xii, è dedicato alla esposizione del concetto di *diagramma*. Deleuze ne illustra la centralità nella pittura di Bacon, sia come metodo operatorio, sia come elemento strutturale e compositivo, commentando ed esplicando alcune frasi tratte dalle interviste all'artista<sup>2</sup>.

E' però nel capitolo successivo, intitolato "L'analogia", che il funzionamento del diagramma è indagato in maniera sistematica, analizzato, in termini propriamente semiotici, come procedura di trattamento dell'analogia fondamentale principalmente in ambito estetico.

Il primo problema che Deleuze si pone è di definire con esattezza l'analogia, sottraendola ad accostamenti indebiti e semplificazioni.

Il linguaggio analogico sarebbe un linguaggio di relazioni, che comporta i movimenti espressivi, i segni paralinguistici, il respiro, le grida, ecc. Il dubbio che qui si tratti propriamente di un linguaggio è naturalmente legittimo<sup>3</sup>.

Per farlo, contrappone *l'analogico* al *digitale*, ma non sulla base della distinzione evidenza/apprendimento ("L'esistenza della pittura ba-

---

<sup>2</sup> "F.B.: Well, very often the involuntary marks are much more deeply suggestive than others, and those are the moments you feel that anything can happen. D.S.: You feel it while you're making those marks? F.B.: No, the marks are made, and you survey the thing like you would a sort of *graph*. And you see within this graph the possibilities of all types of fact being planted. This is a difficult thing; I'm expressing badly. But you see, for instance, if you think of a portrait, you maybe at one time have put the mouth somewhere, but you suddenly see through this graph that the mouth could go right across the face. And in a way you would love to be able in a portrait to make a Sahara of the appearance to make it so like, yet seeming to have the distances of the Sahara" (D. Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Thames and Hudson, Oxford 1993, p. 56 corsivo nostro).

<sup>3</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon* cit., p. 181.

sterebbe a confermare la necessità di un lunghissimo apprendimento, affinché l'analogico diventi linguaggio"⁴) né su quella similitudine/convenzione ("Un grido non assomiglia a ciò che segnala più di quanto non assomigli a ciò che designa"⁵). Quest'ultima contrapposizione è argomentata e dimostrata falsa con una esposizione concisa ma dettagliata ed esaustiva. Da un lato, Deleuze sottolinea che un codice, operante per combinazione di unità convenzionali, può anche produrre relazioni analogiche. Dall'altro, ci mostra che anche i processi analogici non derivanti da codice devono essere distinti in almeno due specie, in base al ruolo che in essi svolge la somiglianza.

Schematizzando, possiamo rappresentare il discorso come segue.

#### TIPI DI RELAZIONE PRODOTTI MEDIANTE CODICE:

1. combinazione intrinseca di elementi astratti;
2. *analogia per isomorfismo*: una combinazione in grado di produrre un messaggio, in quanto posta in rapporto isomorfo con un insieme di referenza;
3. *analogia per somiglianza prodotta*: codifica di elementi estrinseci in funzione di una loro riproduzione autonoma da parte degli elementi intrinseci del codice (es. un ritratto prodotto dal calcolatore).

#### TIPI DI RELAZIONE PRODOTTI SENZA CODICE:

1. *analogia per somiglianza produttrice*: i rapporti fra gli elementi di una prima cosa passano direttamente fra quelli di una seconda che ne diventa l'immagine (es.: la fotografia) - è un rapporto essenzialmente *figurativo*;
2. *analogia per somiglianza prodotta*: la somiglianza sorge come prodotto, i rapporti da riprodurre sono direttamente prodotti da rapporti differenti, non somiglianti.

I parametri sui quali la classificazione è fondata sono quindi tre: l'assenza o la presenza di codice; l'assenza o la presenza della somiglianza; il ruolo della somiglianza (prodotta o produttrice). Assumendone le combinazioni valide si ottengono i cinque tipi del precedente schema, come qui sotto illustrato<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> *Ibidem.*

<sup>6</sup> Da un semplice calcolo combinatorio si ricaverebbe che gli elementi ottenibili dalla combinazione di tre parametri che possono assumere due valori sono otto. Ma poiché lad-



	codice	somiglianza	primarietà somiglianza
cod. 1	si	no	no
cod. 2	si	si (isom.)	si
cod. 3	si	si	no
no cod. 1	no	si	si
no cod. 2	no	si	no

Vi sono dunque quattro tipi di relazione analogica. Innanzitutto *l'analogia per isomorfismo*, in cui gli elementi di due sistemi sono posti in correlazione mediante codice al fine di generare messaggi riguardanti lo stato del sistema referente. Evidentemente, l'efficienza di una correlazione del genere sarà misurata dalla sua capacità di consentire interpretazioni univoche e pertanto il criterio della somiglianza in essa sarà primario.

Non così nell'*analogia per somiglianza prodotta mediante codice*, nella quale i rapporti correlati non sono somiglianti. Un codice di elaboratore preventivamente programmato, ad esempio, può autonomamente realizzare un ritratto. In questo caso, a partire da una codifica che seguendo la logica di programmazione fornisce in *output* una precisa sequenza di punti, la somiglianza è prodotta.

Nel caso di una fotografia, differentemente, vi è una relazione punto per punto per effetto della quale i rapporti di luce si riproducono nella carta fotosensibile. Non vi è codice a regolare la trasposizione<sup>7</sup>, ma la somiglianza resta primaria. Le modificazioni al momento dello scatto, dello sviluppo e della stampa differenziano l'immagine dal soggetto, ma solo e sempre per somiglianza allentata, giacché quella connessione fisica che è all'origine della foto non può essere in alcun modo rimossa.

---

dove non vi è somiglianza non può esservi neanche primarietà della somiglianza, tre elementi devono essere scartati e pertanto si giunge alle cinque possibilità combinatorie schematizzate.

<sup>7</sup> Ad una concezione che ritiene la foto analogica è certamente possibile opporre un'altra che la considera codificata, a causa della sua dipendenza dalle leggi della prospettiva albertiana, storiche e convenzionali, e della possibilità di una sua codifica tramite retino. Ma è evidente che nel discorso di Deleuze è la primarietà della somiglianza, ancor più dell'assenza di codice, a definire la fotografia.

Vi sarebbe infine un quarto tipo di analogia, al quale Deleuze riserva l'appellativo di *estetica*. Essa sorgerebbe dall'accostamento di mezzi non somiglianti. Senza la mediazione di un codice, bensì *attraverso la sensazione*, "i rapporti da riprodurre sono direttamente il risultato di rapporti affatto differenti"<sup>8</sup>.

La peculiarità dell'*analogia per somiglianza prodotta senza codice* è quella di non essere figurativa, laddove nei casi di *somiglianza produttrice*, come le fotografie, la figurazione è costitutiva e perciò imprescindibile, e in quelli di *somiglianza prodotta mediante codice* è necessaria una codifica preliminare, la quale altro non è che una sorta di *stenografia dei dati figurativi*<sup>9</sup>.

A questo punto è chiaro che ad interessare Deleuze non è l'*analogia tout court*, quanto piuttosto una analogia che sia, assieme: per somiglianza prodotta e non primaria, senza codice, non figurativa. E' per spiegare queste modalità analogiche che introduce il diagramma, assumendolo direttamente dalla semiotica di C. S. Peirce.

Questi, ricorda Deleuze, nella sua celebre tricotomia dei segni (icona, indice, simbolo) considerati in relazione ai loro oggetti, definisce le icone in termini di somiglianza e i simboli in termini di relazioni convenzionali. Allo stesso tempo, però, precisa che i simboli, per fenomeni di isomorfismo, comportano sempre delle icone. E, soprattutto, sottolinea che le icone non si riducono a rapporti di somiglianza qualitativa. Fra i vari tipi di icone (*ipoicone*), infatti, Peirce annovera, oltre alle *immagini* e alle *metafore*, i *diagrammi*, nei quali non vi è similitudine fra le qualità del segno e quelle dell'oggetto (si pensi, ad esempio, a un grafico rappresentante la quantità di precipitazioni nevose in un certo periodo). D'altra parte, osserva il filosofo francese, Peirce afferra ma non sfrutta fino in fondo l'idea di *una similitudine fra dissimili*, giacché limita il diagramma ad una *similitudine di relazioni intelligibili*<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Ivi, p. 182.

<sup>9</sup> L'espressione è di Francis Bacon e si riferisce all'opera di Marcel Duchamp: "Most of Duchamp is figurative, but I think he made sort of symbols of figurative. And he made, in a sense, a sort of myth of the twentieth century, but in terms of making a shorthand of figuration" (D. Sylvester, *Interviews* cit., p. 105).

<sup>10</sup> La stessa osservazione critica è presente in altre opere di Deleuze. Vedi ad es. la n. 38 a p. 764 di G. Deleuze - F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987 [*Mille plateaux*, Minuit, Paris 1980].



Il concetto peirceano di diagramma, allora, per divenire atto a illustrare il metodo di trattamento dell'analogia per somiglianza prodotta fra non somiglianti, deve essere rielaborato attraverso una descrizione delle sue modalità operatorie. Per tentare un'esplicazione di tali modalità, Deleuze si serve dell'esempio sonoro dei sintetizzatori, distinguibili appunto in analogici e digitali ed operanti, rispettivamente, per *modulazione e integrazione*.

Nella modulazione, da un insieme finito di elementi eterogenei sono ottenute combinazioni in un campo di presenza o su un piano finito i cui momenti sono tutti attuali e sensibili. Gli elementi sono modellati per addizioni di sottrazioni (e non per sintesi additive), sono cioè "deformati" mediante sottrazioni, e non perdono pertanto la propria connotazione di marche sensibili. Il sintetizzatore digitale, invece, su di un piano procede ad una binarizzazione ed omogeneizzazione, e solo dopo, su di un altro piano virtualmente infinito genera il sensibile per conversione-traduzione, servendosi di sintesi additive nelle quali non sono marche sensibili ad essere sommate, ma gli elementi precedentemente codificati. Per integrazione, dunque, si possono produrre analoghi del sensibile (del sonoro) allo stesso modo che per modulazione. Ciò che differenzia le due operazioni è il fatto che la modulazione permette un trattamento diretto del sensibile, senza mediazione alcuna.

Così, in campo artistico, la pittura astratta parte da una interiorizzazione della tensione del sensibile, poiché i dati figurativi sono *integrati* in un codice pittorico astratto, di carattere essenzialmente geometrico. Artisti come Bacon, invece, sconvolgerebbero le coordinate figurative agendo direttamente sul sensibile al fine di liberare le linee e i colori.

Il diagramma è pertanto l'insieme operativo delle linee e delle zone, dei tratti e delle macchie asignificanti e non rappresentative. E l'operazione del diagramma, la sua funzione, dice Bacon, è di «suggerire». O, più rigorosamente, di introdurre delle «possibilità di fatto».<sup>11</sup>

Il diagramma, agente del linguaggio analogico, non agisce come un codice, ma *come un modulatore*. Il diagramma e il suo ordine manuale involontario avranno spezzato tutte le coordinate figurative; ma, per ciò stesso (quando è operativo), il diagramma definisce delle possibilità di fatto, libe-

---

<sup>11</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon* cit., p. 168.

rando le linee per l'armatura e i colori per la modulazione. Linee e colori diventano allora capaci di costituire la Figura o il Fatto, cioè di produrre la nuova somiglianza nell'insieme visivo, in cui il diagramma deve operare, realizzarsi.<sup>12</sup>

La rottura con l'ordine figurativo, attraverso tratti manuali involontari e asignificanti, fa irrompere il caos, il materiale informe delle sensazioni che, se mantenuto in precise fasi della realizzazione e contenuto in zone limitate del quadro, consente di liberare e di sfruttare nuove possibilità<sup>13</sup>. È questo accorto trattamento della massa amorfa delle sensazioni (non l'informe stesso, caos puro e semplice) a costituire la modulazione del diagramma.

## 2. Peirce, Deleuze, il diagramma

Per apprezzare pienamente la torsione imposta al concetto di diagramma da Deleuze sarà utile a questo punto proporre un rapido incrocio con Peirce, cui in questo e in altri libri del filosofo francese è esplicitamente fatto riferimento. Prenderemo l'avvio dagli scritti raccolti sotto il titolo di *Speculative grammar*, dalle pagine dedicate alla "più fondamentale suddivisione dei segni"<sup>14</sup>, ove è elencata una serie di esempi che ben illustra la funzione dei segni iconici e, tra questi, dei diagrammi.

Peirce ci dice che sono iconici tutti i dipinti, quand'anche largamente convenzionali. Ugualmente iconiche sono le formule algebriche, le quali, pur fondate su regole convenzionali, mediante osservazione diretta consentono di inferire verità nuove sugli oggetti cui sono associate. Sono icone i diagrammi, sebbene fra essi e i loro oggetti non vi siano somiglianze sensoriali ma solo analogia fra le relazioni delle loro parti. Sono composte di icone non logiche le scritture antiche. Ed anche i segni convenzionali uditivi moderni si possono spiegare solo con le icone,

<sup>12</sup> Ivi, p. 186.

<sup>13</sup> Come rileva Deleuze, Bacon ritiene che i tratti asignificanti debbano essere inseriti nell'insieme visivo attraverso un sapiente gioco di contrappesi e al contrario esecra un'estensione indiscriminata degli elementi caotici a tutte le fasi della realizzazione artistica, come nell'*action painting*, o all'intero quadro, come nella pittura *informale* (ivi, pp. 184-85).

<sup>14</sup> Vd. la scelta di testi in traduzione, a cura di M. A. Bonfantini, C. S. Peirce, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Einaudi, Torino 1980, pp. 155-59.



senza contare, inoltre, che la sintassi di ogni lingua è retta da icone logiche. A dispetto della presenza di un rapporto di somiglianza, invece, non si può parlare di icona quando la relazione tra segno e oggetto nasce per connessione fisica, come accade tra la fotografia e l'oggetto in essa raffigurato. Viceversa, è ipotizzabile la presenza di icone anche in totale assenza di somiglianze.

Da questi esempi apparentemente affastellati in ordine sparso si deduce che per Peirce la somiglianza può reggersi anche su relazioni convenzionali o esistenziali e che pertanto ciò che contraddistingue l'icona, segno agente principalmente ma non necessariamente per similitudine, è la capacità di innovare, di produrre conoscenze qualitativamente nuove:

una proprietà altamente distintiva dell'icona è che attraverso osservazione diretta di essa si possono scoprire riguardo al suo oggetto verità nuove oltre a quelle che sono sufficienti a determinare la costruzione dell'icona stessa.<sup>15</sup>

Quest'ultima ha tali proprietà perché riconducibile alla categoria della *Primità*, ossia della pura possibilità (distinta dalla *Secondità* e dalla *Terzità*, categorie, nell'ordine, dell'esistenza e della legge). Per la propria natura intrinseca può valere da *sostituto* di qualcosa d'altro, per quanto, se si assumessero solo icone *pure*, sotto forma di *Qualisegni*<sup>16</sup>, l'oggetto cui rinviare non potrebbe che essere una *Primità*<sup>17</sup>. Di fatto, sono i segni iconici *degenerati*, le *ipoicone*, a fungere da sostituti, a prescindere dalla propria natura (all'uopo, anche un *Sinsegno* e un *Dicisegno* possono essere veicoli d'iconismo).

In ogni caso, è chiaro che il potere innovativo discende ai diagrammi dalla virtù di schiudere la possibilità, assumendo un punto di partenza diverso da quello dell'identificazione<sup>18</sup>. E questo, quale che sia la loro natura convenzionale o non; di qualità, di fatto o di legge.

<sup>15</sup> Ivi, p. 157.

<sup>16</sup> Secondo Peirce, considerati in se stessi, i segni possono essere suddivisi in *Qualisegni*, *Dicisegni* o *Sinsegni Dicenti* e *Legisegni*. Un *Qualisegno* è un segno che in se stesso è una pura qualità, un *Sinsegno* "è una cosa o un evento effettivamente esistente che è segno", un *Legisegno* "è una legge che è un Segno" (ivi, p. 139).

<sup>17</sup> Ivi, p. 156.

<sup>18</sup> "Il qualisegno [...] non ha identità. E' la qualità pura di un'apparenza e non è mai identico nello spazio di un secondo: invece di possedere identità, ha *grande similarità*, e non può differire molto senza essere chiamato un qualisegno del tutto altro" (ivi, p. 190).



Si potrebbe ora azzardare che vi è una sostanziale concordanza fra l'idea di Peirce che le icone agiscano in virtù delle proprie intrinseche qualità e quella di Deleuze che il diagramma scandagli direttamente la sensazione. Il diagrammatismo deleuziano somiglia all'iconismo di Peirce per il fatto che anch'esso è irriducibile tanto a relazioni esistenziali quanto a relazioni istituite dalla presenza di un interprete, anch'esso, in un certo senso, è un metodo operatorio che ingenera possibilità. D'altronde, non è privo di significato il fatto che Deleuze ritenga necessario aggiungere un altro concetto, la modulazione, a sostegno di una spiegazione esauriente delle proprietà del diagramma e di una sua caratterizzazione autonoma rispetto alle ipoicone.

Nelle opere successive a *Logica della sensazione*, dedicate all'immagine cinematografica, Deleuze, sfruttando un *calco* del quadro tassonomico peirceano, tratteggia una nuova *carta* dei segni, sul cui disegno difformità e congruenze rispetto all'ortodossia semiotica acquistano piena visibilità<sup>19</sup>. Le tre categorie di Peirce raddoppiano per l'introduzione, in luogo dei tipi degenerati, di due categorie *intermedie*, tra Primità e Secondità e tra Secondità e Terzità, e di una terza completamente nuova, la *Zerità* (percezione), a monte della Primità<sup>20</sup>. L'apparizione dello 0, prima dell'1, del 2 e del 3, e quella di una serie di segni oltre la Terzità (*cronosegni*, *lectosegni*, *noosegni*) confermano in maniera analitica la volontà deleuziana di estendere la semiotica sia a monte che a valle, smuovendola dalla sua aderenza alle molature del modello linguistico. A queste è informata una scienza dei segni sottomessa alla linguistica, la *semiologia*, tra i cui ranghi, per certi aspetti, si allineerebbe paradossalmente finanche il padre della semiotica. Che questi "si ritrovi altrettanto linguista dei semiologi" è un sospetto di Deleuze che trova appiglio nella determinazione teorica peirceana di conferire ai segni una funzione in primo luogo cognitiva, funzione che proprio i segni linguistici sono maggiormente atti ad assolvere.

<sup>19</sup>La distinzione carta/calco è dello stesso ordine di quella rizoma/albero. "La carta si oppone al calco, perché essa è interamente rivolta verso una sperimentazione in presa sul reale"; "è aperta, è connettibile in tutte le sue dimensioni, smontabile, reversibile, suscettibile di ricevere costantemente modificazioni"; "ha molteplici entrate, contrariamente al calco che ritorna sempre allo «stesso»". Una carta può essere ricalcata e ridotta a un modello, così come il calco può costituire un accesso al rizoma (G. Deleuze - F. Guattari, *Mille piani* cit., pp. 16-30).

<sup>20</sup>G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989 [Minuit, Paris 1985], pp. 43-47.

[...] se gli elementi di segno [le categorie] non implicano ancora alcun privilegio del linguaggio, la stessa cosa non vale già più per il segno, e i segni linguistici sono forse i soli a formare una conoscenza pura, ossia a assorbire e riassorbire tutto il contenuto dell'immagine in quanto coscienza o apparizione. Essi non lasciano sussistere materia irriducibile all'enunciato e reintroducono così una subordinazione della semiotica alla lingua.<sup>21</sup>

La semiologia codifica i segni analogici per impiantarli su di un'impalcatura linguistica, struttura soggiacente che produce, senza residui, enunciati. L'analogia è menzionata solo se ingessata nello *stampo* di una somiglianza (il simile, al pari del digitale, è uno *stampo*, seppure in forma sensibile anziché intelligibile), mai come una modulazione, che è invece

una messa in variazione dello stampo, una trasformazione dello stampo a ogni istante dell'operazione. Se rinvia a uno o più codici, lo fa attraverso innesti, innesti di codice che moltiplicano la sua potenza (come nell'immagine elettronica). Per se stesse, somiglianze e codificazioni sono mezzi poveri, non si può fare granché con dei codici, anche se li si moltiplica, come si sforza di fare la semiologia. È la modulazione che nutre i due stampi, che ne fa dei mezzi subordinati, anche a costo di trarne nuova potenza. Perché la modulazione è l'opera del Reale, in quanto costituisce e continua a ricostituire l'identità fra l'immagine e l'oggetto.<sup>22</sup>

La modulazione illuminerebbe per Deleuze non tanto un al di là della semiotica quanto un suo dominio *proprio*, dominio di segni e non di lingua, colpevolmente abbandonato nel momento stesso della sua scoperta.

Peirce non avrebbe dunque mantenuto abbastanza a lungo la propria posizione di partenza, avrebbe rinunciato a fondare la semiotica come «scienza descrittiva della realtà» (*Logica*).<sup>23</sup>

Ma cerchiamo di capire quale è il *punctum dolens*. In *Logica della sensazione*, assumendo il punto di vista di Bacon, Deleuze, come caso

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 44.

<sup>22</sup> Ivi, p. 40.

<sup>23</sup> Ivi, p. 44.



esemplare di immagine in cui la modulazione è bandita, sceglie la fotografia. Annoverata tra gli esempi di Peirce, essa può costituire dunque una efficace pietra di paragone per portare a decantazione i dubbi del filosofo francese.

Per Peirce, come già detto, la foto rientra fra i segni per connessione fisica (indici), poiché se si istituisce somiglianza è per effetto delle radiazioni luminose. Con l'usuale zelo nomenclatorio, egli classifica la foto come *sinsegno dicente*<sup>24</sup>, cioè un segno indicale, con l'opportuna precisazione che il sinsegno può fungere da segno solo attraverso le sue qualità, ossia per mezzo di qualisegni (per quanto si tratti di qualisegni particolari, giacché formano un segno solo per il fatto di essere messi in atto)<sup>25</sup>.

La presenza di qualisegni non basta a fare della foto un'icona perché le qualità non sono prese in sé, pure attitudini del segno ad essere sostituto (*representamen*). E conseguentemente non sono esse la causa determinante la somiglianza, è la connessione fisica a metterla in opera, secondo i modi dell'esistenza, per i quali un segno è *segno solo effettivamente*<sup>26</sup>; ossia, senza effettualità: niente foto, niente segno, niente somiglianza. Mentre l'icona, operando in regime di possibilità, resta segno in sé *anche se non messa in atto*, un sinsegno indicale dicente si limita a sancire l'esistente. Per tale motivo esso non può, di per sé, avere alcun valore innovativo.

Per Deleuze invece la foto è un caso di *analogia per somiglianza produttrice senza codice*. La relazione di somiglianza, di carattere figurativo, può al massimo essere allentata, mai eliminata, e resta perciò prima in principio. Ad essere in questione non è tanto l'accesso alle possibilità di fatto, sbarrato magari dalla connessione effettiva. In forma di relazione esistenziale, è comunque da un campo di probabilità che la foto emerge, non certo *ex nihilo*. Il problema sta nel modo in cui tali probabilità si at-

<sup>24</sup> C. S. Peirce, *Semiotica* cit., p. 148.

<sup>25</sup> Ivi, p. 139.

<sup>26</sup> Queste proprietà semiotiche della foto, il suo legame indissolubile con l'esistente, ne farebbero uno strumento figurativo. Ma non uno qualunque, bensì lo strumento figurativo per eccellenza. Essa, come specifica Roland Barthes, ha la peculiarità, rispetto ad altri *media* semiotici, di imporsi non come fittizia, ma come "ratifica" dell'esistente: il suo nome è un "c'è stato" (vd. tutta la seconda sezione di R. Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980). Ma è utile constatare anche la distanza di Barthes da Deleuze (o meglio, dal Bacon di Deleuze) leggendo nella prima sezione la tematizzazione del *punctum*, fatalità pungente, elemento aleatorio presente, con specifiche modalità, nel fotogramma.



tualizzano. Contrabbandate sovente per dati statistici neutri, esse sono elementi figurativi, *cliché*, che la fotografia al massimo manipolerà, "maltratterà", senza per questo svincolarsi dalla figurazione. Il limite del fotogramma potrebbe sembrare l'eccessiva fedeltà al reale. Bacon invece gli rimprovera di *somigliare troppo alla figurazione*<sup>27</sup>. Una somiglianza ed una fedeltà più profonda oltrepassano la probabilità dei dati figurativi in direzione della casualità del figurale, sorta di figurazione seconda che non parte dal *dato* dell'immagine<sup>28</sup>. Non conta solo porre le possibilità, magari come qualità o potenze degli oggetti rappresentati, ma anche e soprattutto il modo di realizzarle. Per questo, per coglierne realmente il potere innovativo, il diagramma va separato dall'icona, quando questa è ridotta a somiglianza figurativa.

Ma negli scritti sui grafi esistenziali di Peirce, dove trova la sua più ampia ed ambiziosa articolazione, l'idea di diagramma poggia appunto su rapporti iconici di similitudine. Il grafo è un *Type*, un *Dicisegno*, un'Icona. Il *representamen* del grafo è una regola (*type*) che governa ogni replica dei suoi segni convenzionali; esso è un Interpretante proposizionale, relativo alle connessioni di fatto intercorrenti fra eventi di un universo possibile o reale. Complessivamente, all'interno del sistema dei grafi, un grafo è un simbolo, espressione proposizionale di un possibile stato di un universo. Consentendo di inferire *direttamente* (per semplice osservazione) qualcosa sul significato logico dell'universo considerato, il suo rapporto è di tipo iconico<sup>29</sup>. Esso è insomma un simbolo che ha un'icona incorporata in sé, una complessa struttura ibrida la cui anima è un rapporto d'iconismo che aggiunge qualcosa di qualitativamente nuovo alla mera simbolizzazione di connessioni fattuali o alla somiglianza sensibile. L'eterogeneità dei termini della relazione non è tuttavia completa, li apparenta una similitudine di relazioni. Co-

<sup>27</sup> In un certo senso Deleuze capovolge il luogo comune per il quale la foto sarebbe sempre e comunque immagine, icona senza narrazione. E specularmente dimostra che una serie di immagini, come nei trittici di Bacon (o come in certi film), non costituisce necessariamente racconto.

<sup>28</sup> La foto, nel suo moderno dilagare, diviene agente di proliferazione e conservazione dei *cliché*; non più *modo di vedere*, ma immediatamente *dato figurativo*, *ciò che si vede*, *la foto in quanto dato che si vede* (vd. G. Deleuze, *Francis Bacon* cit., cap. xi). Per la distinzione deleuziana tra probabilità, come dato statistico esterno, e caso, come procedimento interno alla pittura, vd. *ivi*, pp. 162-66.

<sup>29</sup> Vd. a riguardo l'accurata analisi in C. Sini, *Semiotica e filosofia. Segno e linguaggio in Peirce, Nietzsche, Heidegger e Foucault*, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 115-20.

me dice Peirce, vi è identificazione tra la forma della relazione del diagramma (tra i suoi segni) e la forma della relazione dell'oggetto (anzi: l'oggetto è la forma della relazione)<sup>30</sup>.

A questa descrizione il discorso di Deleuze apporta dei correttivi attraverso almeno due obiezioni. Innanzitutto, l'eterogeneità delle forme non va attenuata in alcun modo, pena il riemergere inevitabile di tracce di similitudine rappresentazionale. Sulla scorta della teoria linguistica di Hjelmslev, mediata dalla lettura di Foucault<sup>31</sup>, bisogna ripetere che i funtivi di una correlazione segnica sono indipendenti, paritetici e reversibili<sup>32</sup>. Correlativi rispetto alla funzione, nondimeno hanno ciascuno una autonoma organizzazione (forma-sostanza) rispetto alla materia, unica. Diversamente, potrebbe arrogarsi la prerogativa di principio regolatore dell'intero dominio segnico un unico piano (a seconda dei casi: il contenuto, come nelle vecchie analisi marxiste che riconducevano tutto a contenuti economici; o, più spesso, l'espressione, come nelle teorie che subordinano la semiotica alla linguistica qualificando come extra-segnico, in sé, ogni livello al di sotto della lingua fonologico, grafico, ecc.<sup>33</sup>). Tra gli elementi relati, nel caso del diagramma, non ci sono legami annodati in profondità dalla causalità o dalla somiglianza (*somiglianza produttrice*), che sono semmai effetti di superficie, bensì *interventi* dell'uno nell'altro.

La seconda obiezione, allora, immediatamente conseguente alla prima, è che la produzione di qualcosa di *qualitativamente* nuovo non

<sup>30</sup> C. S. Peirce, *Semiotica* cit., p. 219.

<sup>31</sup> Cfr. M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966; Id., *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969; G. Deleuze, *Foucault*, Minuit, Paris 1986 (trad. it. Feltrinelli, Milano 1987).

<sup>32</sup> "I termini *piano dell'espressione* e *piano del contenuto* [...] sono arbitrari. La loro definizione funzionale non fornisce nessuna giustificazione per chiamare l'una piuttosto che l'altra di queste entità *espressione* o *contenuto*. Esse sono definite solo in maniera oppositiva e relativa, come funtivi reciprocamente opposti di una medesima funzione" (L. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1987 [1961], p. 65). Deleuze e Guattari fanno esplicito riferimento a questo passaggio di Hjelmslev (G. Deleuze - F. Guattari, *Mille piani* cit., p. 759 n. 18).

<sup>33</sup> L'unico vero privilegio del linguaggio (leggi: linguaggio verbale), scrivono Deleuze e Guattari, risiede nel potere di *traduzione* illimitata che l'indipendenza, in esso, non solo dell'espressione dal contenuto, ma perfino della forma d'espressione dalle sostanze (ivi, p. 89), permette di dispiegare in un'opera di *surcodificazione* di ogni strato. Ma ciò, più che implicare che la lingua sia l'interpretante di tutti gli altri sistemi semiotici, sottolinea che "tutti i movimenti umani [...] implicano traduzioni" (*ibidem*).



può scaturire nel passaggio da forme a forme, ossia nell'interrelazione, ancora, di omogenei<sup>34</sup>. Nell'analogia estetica, dalle forme si giunge a *rapporti completamente differenti*: a rapporti di forze.

Le forme non hanno *essenza né profondità*, nascono e muoiono in pratiche che rimandano a un *fuori* agitato da forze cui il diagramma deve cercare di strappare la Figura<sup>35</sup>. Ecco perché Deleuze afferma che "il compito della pittura si definisce come il tentativo di rendere visibili delle forze che non lo sono"<sup>36</sup>.

Tramite verso le forze sarà il molteplice della sensazione, purché non ridotto a percezione delle qualità *degli oggetti* o ad un fenomeno di ambivalenza figurale, ossimorico anziché dialogico, o, ancora, al doppio movimento scomposizione analitica/ricomposizione sintetica raffigurato nella pittura cubista. Perfino convogliando la molteplicità sensoria nell'unità senziente-sentito del momento *patico*<sup>37</sup>, in cui ogni qualità è considerata come un campo valido di per sé ed interferente con altri do-

<sup>34</sup> Deleuze conduce una critica *esterna* a Peirce, non sappiamo se per scelta deliberata o soltanto perché il suo approccio è mediato (da G. Deledalle e R. Jakobson). Niente però impedisce di immaginare una argomentazione del tutto analoga ma pienamente *interna*, condotta, cioè, sviluppando degli *anticorpi* che sono già presenti nella teoria peirceana. Si pensi ad esempio ad uno sviluppo dell'idea che vi possa essere icona senza somiglianza, da Peirce avanzata e lasciata in sospenso allo stato di ipotesi (vd. ancora le pp. 156-59 di C. S. Peirce, *Semiotica* cit.). Un simile sviluppo interno è parte integrante della costruzione, tuttora *in progress*, di una *semiotica dell'interpretazione*, per la quale rimandiamo a M. A. Bonfantini, "Le tre tendenze semiotiche del Novecento", in Id., *Semiotica ai media*, Adriatica, Bari 1984, p. 42 e ad A. Ponzio, *Interpretazione e scrittura. Scienza dei segni ed eccedenza letteraria*, Bertani, Verona 1986, p. 48.

<sup>35</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon* cit., p. 182. Come esemplificazione di questo tipo di analogia si legga ad esempio questo commento di Deleuze ad un celebre dipinto di Bacon (*Painting*, 1978): "per *Painting*, Bacon dice esplicitamente che non si passa da una forma all'altra. In effetti, l'uccello esiste soprattutto nell'intenzione del pittore e fa posto all'*insieme* del quadro realmente eseguito, o se si preferisce, alla *serie* ombrello [...]. Se si parte dall'uccello come forma figurativa intenzionale, vediamo che ciò che nel quadro corrisponde a questa forma, ciò che gli è veramente analogo, non è la forma-ombrello (la quale delineerebbe soltanto un'analogia figurativa o di somiglianza), bensì la serie o l'insieme figurale, che costituisce l'analogia propriamente estetica: le braccia della carne macellata che si alzano come analoghi di ali, gli spicchi dell'ombrello che cadono o si chiudono, la bocca dell'uomo come un becco dentellato. All'uccello ha fatto posto, non un'altra forma, bensì *rapporti completamente differenti*, che generano l'insieme della Figura come l'analogo estetico dell'uccello (rapporti fra le braccia della carne macellata, gli spicchi dell'ombrello, la bocca dell'uomo)" (ivi, p. 229).



mini della sensazione, si compirebbe una riduzione, se ci si adagiasse poi nelle forme del corpo vissuto (organismo formato, organizzazione degli organi).

La sensazione deve essere intesa come emanazione di un *corpo senz'organi*, delle *presenze*, cioè, *sotto la rappresentazione*<sup>38</sup>, per permettere alla dualità occhio-mano (vista-tatto) di risolversi in una sola funzione che Deleuze definisce *aptica*, sorta di tatto attraverso la vista che può catturare la Figura (un vedere che è toccare la sensazione, la forza)<sup>39</sup>. È a partire da questa unità che una nuova somiglianza si produce, più profonda: il *figurale* anziché il figurativo.

Somiglianza tra non-somiglianti prodotta a partire dalla sensazione, da intensità di forze, *stare per* senza sostituzione o isomorfismo, non si spiega da sé, nella sola semiosi, né si può spiegare al livello genetico delle pratiche (discorsive e non), ma nella condizione delle pratiche, nelle forze attorno a cui si concretizzano. Diagrammi di potere o di forze che, in quanto singolari, destituiscono di senso ogni essenzialismo in relazione al linguaggio e alla realtà, alle pratiche discorsive e non discorsive.

Il livello teorico ulteriore aggiunto da Deleuze è dunque quello delle forze, come *un Fuori i cui ripiegamenti costituiscono un Dentro, un Altro non trascendente che è il movimento e la condizione del linguaggio*.

### 3. L'a priori del linguaggio

Il particolare taglio che per la questione del diagramma sceglie Deleuze non è alternativo ed esclusivo rispetto ad una trattazione prettamente semiotica. Se ci riferiamo infatti agli interventi compiuti dagli specialisti sullo stesso argomento, ritroviamo i medesimi elementi di discussione. Eco, ad esempio, nel suo *Trattato di semiotica generale* si soffer-

<sup>36</sup> Ivi, p. 117.

<sup>37</sup> Nella descrizione della fenomenologia, la sensazione ha due facce, una rivolta verso il soggetto, l'altra verso l'oggetto (il fatto, l'avvenimento): essa è l'essere-al-mondo ("io divengo nella sensazione e, al tempo stesso, qualcosa accade attraverso la sensazione"). Il momento *patico*, allora, è quello in cui la qualità è considerata in sé, nella sensazione, come unità senziente-sentito (ivi, p. 98).

<sup>38</sup> Vd. ivi, capp. VI, VII, VIII.

<sup>39</sup> Ivi, capp. XIV, XV, XVII.

ma sull'analogia e sull'icona partendo da una critica ad ogni tentativo di sovrapporre le dicotomie analogico/digitale, naturale/convenzionale, motivato/arbitrario. In questo modo cerca di assumere la posizione teorica corretta per condurre una discussione il più possibile rigorosa dell'iconismo.

Egli definisce l'analogia "come procedimento istitutivo delle condizioni necessarie per una trasformazione"<sup>40</sup>, il testo iconico come "qualcosa che istituisce un codice"<sup>41</sup>, il codice iconico come un "sistema che fa corrispondere a un sistema di veicoli grafici unità percettive e culturali codificate, ovvero unità pertinenti di un sistema semantico che dipende da una precedente codifica dell'esperienza percettiva"<sup>42</sup>.

L'istituzione di codice di Eco sembra somigliare molto all'analogia estetica deleuziana, in particolare nella modalità di *invenzione radicale per ratio difficilis* (e non è un caso che sia illustrata con esempi pittorici). In questa, il mittente agisce direttamente sul *continuum* informe del percolato trasformandolo in espressione, senza passare per la costruzione di un modello percettivo, come nell'invenzione moderata, né per un modello semantico, come nei casi senza invenzione. Anche il diagramma di Deleuze, semioticamente parlando, si radica nel *continuum* delle sensazioni, ed è a partire da esso che schiude la possibilità del fatto (che per Eco si concretizza in una invenzione di codice, una nuova correlazione). Tuttavia, laddove Eco non si avventura in una tematizzazione di questo spettro del percolato, corrispondente teorico, nella circostanza, della materia non formata di Hjelmslev, Deleuze ne ritiene la descrizione necessaria non che possibile. Ciò che *relativamente al linguaggio* appare amorfo assume per il filosofo francese una fisionomia precisa in termini di singolarità, di forze, con delle specificazioni aggiuntive che non derivano semplicemente dalla differenza tra un discorso semiotico e un discorso filosofico e che anzi, pur non linguistiche, riguardano le condizioni del linguaggio, ne indicano i fondamenti.

Pertanto, è solo su un piano formale che la discussione critica dell'iconismo e la teorizzazione di un meccanismo di invenzione radi-

---

<sup>40</sup> U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, p. 266. Ricordiamo che, in senso semiotico, per *trasformazione* deve intendersi quel processo per il quale "a un punto nello spazio effettivo dell'espressione viene fatto corrispondere un punto nello spazio virtuale del tipo di contenuto" (ivi, p. 264).

<sup>41</sup> Ivi, p. 282.

<sup>42</sup> Ivi, p. 274.



cale compiute da Eco possono coincidere con la rilettura critica delle categorie peirceane e con il distacco del diagramma dall'icona compiuti da Deleuze. Lo stesso calco è riempito di ben diversi contenuti e così, su un piano sostanziale, le affinità si ribaltano in una divergenza netta, nella misura in cui la critica deleuziana è volta ad evitare un appiattimento degli elementi di segno sui processi di significazione<sup>124</sup>, quella del semiologo a collocare il baricentro della teoria nelle dinamiche della semiosi.

L'infinito rimando dei segni, cui Eco riconduce la dialettica tra innovazione e convenzione, confermando l'illusorietà di ogni tentativo di costruire metalinguaggi, dice solo dell'integrale immanenza e orizzontalità della semiosi<sup>43</sup>. Inversamente, con la negazione di una dimensione trascendente e verticale, nulla dice a proposito dei fondamenti del linguaggio. Ed è proprio verso questi che muovono le osservazioni di Deleuze.

Il suo timore è che dall'impossibilità di un metalinguaggio si sia indotti a dedurre automaticamente che il linguaggio si spieghi nei suoi

---

<sup>43</sup> Per questo, anziché parlare delle diverse modalità di correlazione (il codice di Eco) tra segno e oggetto, Deleuze parla di territorializzazione, deterritorializzazione, riterritorializzazione; di spostamenti e rapporti, cioè, che si giustificano a livello di *forze* e *non* di *forme*.

<sup>44</sup> Rileggendo Peirce, Eco, in accordo con Derrida, giustamente individua nello scarto fra Oggetto Dinamico e Oggetto Immediato il perno di una concezione antagonista rispetto ad ogni fenomenologia della presenza e ad ogni mitologia dell'originarietà del significato. Altrettanto giustamente, contro Derrida, vede nella fuga degli interpretanti non una deriva del senso ma un processo che, nel suo tendere verso l'Interpretante Logico Finale (l'Abito), ha comunque sempre un fine, seppur transitorio e congetturale. Però, nel ricondurre "il riconoscimento di un abito come legge" ad una istanza trascendentale evoca l'idea di comunità, accordo intersoggettivo che è in fondo al processo semiosico, il quale ultimo converge appunto "verso un nucleo di idee comuni". Evoca cioè un principio che, a suo giudizio, "non è trascendentale nel senso kantiano del termine, poiché non viene prima ma *dopo* il processo semiosico", "non dalla struttura della mente umana ma dalla realtà costruita dalla semiosi" (U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990, pp. 333-37). Così facendo, in una scoordinata polemica il cui obiettivo finisce con l'essere l'innatismo chomskiano anziché il decostruttivismo derridiano, confonde il significato logico della distinzione *a priori/a posteriori* con quello banalmente cronologico (identifica in sostanza l'*a priori* con una origine), concludendo più che in un immanentismo in un empirismo piatto. Lo spessore materiale dei segni, la loro alterità, paiono svanire del tutto nella dinamica infrasemiosica. In fondo a questa, infine, l'intersoggettività appare come un accordo *sui* significati e la comunità come una Identità che, proprio perché è *dopo*, non può che confermare se stessa.



stessi termini, anzi, in quelli delle lingue. La ricerca di un *a priori* nel linguaggio va invece condotta al massimo livello di astrazione, oltre le categorie della linguistica.

In questo senso, allora, per la sua convergenza verso un *a priori*, l'analogia deleuziana più che alla *ratio difficilis* di Eco può essere accostata all'*omologia* di Ferruccio Rossi-Landi. Anche questi ritiene insufficiente la nozione pura e semplice di icona, che preferisce graduare, in funzione del potere innovativo, in analogia, isomorfismo e omologia, assegnando solo a quest'ultima le potenzialità diagrammatiche capaci di fondare un *parlare comune*, sorta di condizione del linguaggio<sup>45</sup>.

Il metodo omologico si fonda sulla comparazione tra processi eterogenei, quelli economici e quelli di lavorazione linguistica, attraverso un raffronto delle rispettive fasi di realizzazione. La particolarità che Rossi-Landi intende evidenziare rispetto alle analisi tradizionali della linguistica è che nell'*omologia* si segue la direzione della genesi, partendo dai costituenti semplici per arrivare alle formazioni discorsive più complesse. L'ordine della *doppia articolazione* di Martinet, che parte dalle frasi per ridiscendere ai fonemi, è così capovolto. D'altra parte, la considerazione di Martinet che i fonemi costituiscono la soglia inferiore dell'analisi, oltre la quale si sconfinerebbe in altre discipline (la zoologia, per esempio), è pienamente accolta da Rossi-Landi, il quale ritiene che quello dei "materiali vergini" sia un dominio estraneo alla semiotica<sup>46</sup>.

Ricordiamo, per inciso, che Martinet adopera questo argomento come una critica a Hjelmslev, in quanto questi entrerebbe in contraddizione proponendo da un lato di considerare il piano del contenuto simile al significato e conducendo dall'altro una analisi del contenuto che sembra esorbitare dalla linguistica. Deleuze, invece, lungi dal considerare questa una critica all'intera teoria hjelmsleviana, sostiene che l'obiezione è pertinente solo "contro la condizione restrittiva posta da Hjelmslev"<sup>47</sup>. Non il metodo d'analisi del contenuto è sbagliato, bensì

---

<sup>45</sup> F. Rossi-Landi, *Il linguaggio come lavoro e come mercato. Una teoria della produzione e della alienazione linguistiche*, Bompiani, Milano 1992<sup>4</sup> [1968], cap. VI. In merito, vd. A. Ponzio - P. Calefato - S. Petrilli, *Fondamenti di filosofia del linguaggio*, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 271-76.

<sup>46</sup> F. Rossi-Landi, *Il linguaggio* cit., p. 205; Id., *Metodica filosofica e scienza dei segni*, Bompiani, Milano 1985, p. 58.

<sup>47</sup> G. Deleuze - F. Guattari, *Mille piani* cit., p. 761 n. 38. Sulle esitazioni di Hjelmslev a proposito dei fonemi, vd. le pp. 11-12 dell'introduzione di A. Ponzio a C. Caputo, *Su*

l'identificazione contenuto=significato. Pertanto, quella dei fonemi sarebbe la soglia inferiore della significanza, non dei segni<sup>48</sup>.

L'identificazione di questa soglia ultima è per Rossi-Landi motivata, oltre che da una scelta metodologica, da constatazioni attorno alla conformazione dell'apparato articolatorio ed uditivo dell'uomo, in grado di emettere e di ricevere poche decine di fonemi (e quindi di comporre poche migliaia di monemi). Diversamente, il discorso di Deleuze, per mezzo della sensazione, cerca di andare oltre la mera considerazione dei sensi e quindi degli organi umani (nella loro specifica organizzazione). Punta, al limite, a un *corpo senz'organi*. Si dirige cioè oltre quella soglia al cui limitare si sono arrestati sia Eco che Rossi-Landi, rinviando entrambi, coincidenza non casuale, da Hjelmslev a Husserl<sup>49</sup>, il cui concetto di *Lebenswelt* sembra fornire un solido sostegno teoretico alla materia semioticamente amorfa del linguista danese. L'idea di un corpo senz'organi, anteriore all'organismo come tramite dell'appercezione dell'altro, è proprio una problematizzazione del *Leib*, tesa ad installare l'alterità e il divenire fin nelle appartenenze del corpo proprio, per rimuovere i residui sostanzialistici della teoria dell'intenzionalità<sup>50</sup>. Operazione, questa, dalle immediate ricadute sulla scienza dei segni, dal momento che, anche dall'interno della disciplina, si è riconosciuta l'importanza di esaminare l'intreccio di "percezione, «riempimento di senso» [...], attività categoriale", "questione di grande portata metafisica" posta in risalto dal *continuum* hjelmsleviano, che è all'origine di una sola "apparente sinonimia tra significato semiotico e significato percettivo, gnoseologico e fenomenologico"<sup>51</sup>.

Ridiscutere nel suo statuto la sensazione, sottraendola al dominio degli organi (il corpo come organismo formato), per allocarla nel dive-

---

*Hjelmslev. La nuvola di Amleto: sogno, senso e filosofia del linguaggio*, E.S.I., Napoli 1993, libro al quale rinviamo per tutte le problematiche hjelmsleviane da noi solo sfiorate.

<sup>48</sup> Lo stesso Rossi-Landi precisa che l'a-significanza dei costituenti della seconda articolazione è solo relativa (allo schema di analisi), giacché anche un grido inarticolato può nella realtà avere un uso e un significato.

<sup>49</sup> U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, pp. 75-76; F. Rossi-Landi, *Metodica filosofica* cit., p. 58. Quest'ultimo, d'altra parte, si avvicina ad una semiotica come "scienza descrittiva della realtà" per un'altra via, attraverso l'elaborazione del concetto di "semiosi comune", *a priori* di ogni semiotica possibile.

<sup>50</sup> In proposito, tra le critiche più esplicite di Deleuze a Husserl, vd. G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975 [Minuit, Paris 1969], pp. 91-93, 105-8; Id., *La piega. Leibniz e il barocco*, Einaudi, Torino 1990 [Minuit, Paris 1988], pp. 158-63.



nire di un corpo senz'organi, vuol dire, parallelamente, sul piano semiotico, risalire ad una materia in sé, non relativa alle categorie del linguaggio e solo relativamente a queste amorfa, da intendersi *affermativamente* come piano di consistenza su cui si producono le *sintesi disgiuntive* del molteplice. La materia non adombra una fantomatica *cosa in sé*. Essa convoca una differenza non *da* o *tra* convoca l'essere del divenire come ritorno della *differenza in sé*, che ci fa intendere la materialità dei segni come una *resistenza*, se inquadrata dal punto di vista degli strati, più chiaramente come una alterità *primaria* se inscritta direttamente nella differenza stessa<sup>52</sup>.

Il diagramma deleuziano, allora, ha un impulso genetico analogo a quello dell'omologia, indirizzato però oltre i confini abituali della semiotica cognitiva, oltre la soglia di astrazione solitamente considerata ultima. *L'a priori* cui mira non è una logica generale delle lingue, bensì una sorta di *logica astratta del reale*, cui le stesse lingue fanno capo, che descrive le *condizioni di possibilità della creazione del nuovo*, altro che il *ripetibile e l'identico*.

In relazione a questa, per mezzo di uno sfruttamento positivo del potere di traduzione del linguaggio, si possono scernere, oltre la *significante*, altre semiotiche e le procedure di trasformazione che consentireb-

<sup>51</sup> U. Eco, *Semiotica* cit., pp. 75-76.

<sup>52</sup> Su questo punto Deleuze misura la propria distanza da Foucault, cui per molti altri aspetti è vicinissimo: le forze di mutamento del diagramma non sono per lui unicamente punti di resistenza che sfuggono al Potere, ma linee di fuga del desiderio assolutamente primarie, "punte di creazione e di deterritorializzazione" (G. Deleuze - F. Guattari, *Mille piani* cit., p. 764 n. 36). In generale, per l'interpretazione deleuziana della differenza non possiamo far più che rimandare a G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1971 e alle importanti pagine sul concetto di *piega*, sorta di ideale contrappunto a quelle heideggeriane sulla *Zwiefalt*, in Id., *Foucault* cit., pp. 109-15 e Id., *La piega* cit., pp. 45-46. Per la sintesi disgiuntiva, intesa come disgiunzione che anziché ripartire analiticamente i termini di serie divergenti, in maniera limitativa o esclusiva (*o ... o ...*), compie una "sintesi affermativa" (*sia ... sia ...*), vd. infine Id., *Logica* cit., p. 155, pp. 259-64.

<sup>53</sup> Deleuze e Guattari parlano di almeno altre tre semiotiche: *presignificante*, prossima alle "codificazioni «naturali» operanti senza segni"; *contresignificante*, procedente "per aritmetica", in cui un segno "non è prodotto da nulla di esterno all'iscrizione che lo istituisce"; *post-significante*, opposta alla significanza e definibile "per un procedimento originale di «soggettivazione»" (G. Deleuze - F. Guattari, *Mille piani* cit., pp. 170-72). Ad esse si accederebbe per mezzo di trasformazioni, rispettivamente: *analogiche*, *polemiche*, *diagrammatiche*, distinte da quella *simbolica*, che conduce nel regime *significante* (ivi, p. 198).

bero i passaggi dall'una alle altre<sup>53</sup>. Questa pluralità di semiotiche o regimi di segni *effettua* le condizioni del linguaggio, *utilizzando* gli elementi linguistici senza confondersi con essi.

I regimi di segni sono definiti dunque da variabili interne all'enunciazione, ma esterne alle costanti della lingua e irriducibili alle categorie linguistiche.<sup>54</sup>

Modelli astratti come quelli incentrati sugli universali linguistici o su una sintassi profonda, come nel caso di Chomsky, presupponendo sempre e comunque il linguaggio verbale, giungono ad un livello di astrazione insufficiente: si astrae dal contenuto, si formalizza l'espressione, ma non si perviene alla vera macchina astratta, al livello in cui la distinzione espressione-contenuto non è ancora operante, che è proprio quello che spiega la coniugazione delle facce del concatenamento dei due termini<sup>55</sup>.

La macchina astratta opera per *materia*, e non per sostanza; per *funzione*, e non per forma. Le sostanze, le forme, sono d'espressione «o» di contenuto. Ma le funzioni non sono ancora formate «semioticamente», e le materie non sono ancora «fisicamente» formate. La macchina astratta è la pura Funzione-Materia il diagramma, indipendente dalle forme e dalle sostanze, dalle espressioni e dai contenuti che esso permetterà di ripartire.<sup>56</sup>

Gli strati, nei quali si articolano le formalizzazioni d'espressione e di contenuto, in tanto esistono, in quanto avviluppano una "Macchina Astratta", "piano di consistenza" che "*costruisce dei continui d'intensità*"<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 204. Per questa *eccedenza* del linguaggio Deleuze e Guattari rimandano a Michail Bachtin, del quale, ancor più di *Marxismo e filosofia del linguaggio*, da loro espressamente citato, sarebbe opportuno richiamare le pagine degli "Appunti del 1970-71" (in M. M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988 [Mosca 1979]), che per l'individuazione dei limiti della linguistica e della semiotica e per l'idea di una comprensione orientata al nuovo piuttosto che al ripetibile, hanno una notevole affinità con molti passi di *Mille piani*.

<sup>55</sup> Per una teoria degli «oggetti astratti» alternativa a quella chomskiana Deleuze e Guattari fanno appello a S. K. Saumjan, *Linguistica dinamica*, Laterza, Bari 1970.



Sotto i contenuti e le espressioni, il piano di consistenza (o la macchina astratta) emette e combina *segni-particelle (particole)* che fanno funzionare il segno più asignificante nella particella più deterritorializzata.<sup>58</sup>

È questo il livello del diagramma, *contemporaneamente* avviluppato nei vari strati (espressioni asemiotiche, segni significanti, segni asignificanti) e sviluppato nel piano di consistenza. La macchina astratta è dunque una astrazione *non puramente linguistica* operante su *tratti d'espressione e di contenuto*, sulla funzione-materia entro la quale vi è interpenetrazione tra ogni genere di forza, senza priorità stabilite una volta per tutte. Mentre gli indici, le icone e i simboli si formano negli strati, implicando rispettivamente territorializzazioni, riterritorializzazioni e deterritorializzazioni *relative*, il diagramma si colloca a livello di deterritorializzazione *assoluta*, ove vi è "potenzialità", possibilità di "creazione", "produzione di un nuovo tipo di *realtà*".

Non "segno di qualcosa", non "Idea trascendentale", alla soglia estrema dell'astrazione, il diagramma non è *fuori* dalla semiotica, bensì *prima* delle semiotiche<sup>59</sup>.

#### 4. *La figura, il fatto*

L'astrazione invocata da Deleuze differisce da quella di una visione strutturale e storica. Essa non fa capo a leggi rigide ma a regole flessibili, facoltative, mutevoli, aventi per oggetto variabili e non costanti<sup>60</sup>. Se la macchina astratta "non è fuori dalla storia", però, neanche si riduce al dettato di un racconto unilineare. La flessibilità dell'*a priori* semiotico nulla deve ad un movimento storicistico teleologicamente orienta-

<sup>56</sup> G. Deleuze - F. Guattari, *Mille piani* cit., p. 205.

<sup>57</sup> Ivi, p. 100.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Parafrasiamo qui l'affermazione di Deleuze e Guattari secondo la quale la macchina astratta non è fuori della storia ma prima, è un Astratto-Reale (ivi, pp. 206-7 i corsivi sono nostri).

<sup>60</sup> Per questo, analizzando i trittici di Bacon, Deleuze precisa di non voler enunciare alcuna "formula cosciente da applicare"; "la legge dei trittici può essere solo un movimento di movimenti, oppure uno stato di forze complesse" (G. Deleuze, *Francis Bacon* cit., p. 154).

to, originato e finalizzato da un'identità smarrita o agognata. La sua apertura è invece sempre riavanzata dalla differenza, altro dall'alterità relativa delle catastrofi di una narrazione. Non per questo si deve concludere che, con l'accantonamento di visioni sistematiche, si debba abbandonare tutto in un caos indiscernibile. Al contrario la macchina astratta assume stati singolari individuabili precisamente attraverso diagramma.

Il *diagramma-Bacon*, ad esempio, creazione di nuove possibilità per la pittura, è analizzato tramite le forze che lo attraversano, evidenziando le trasformazioni semiotiche che implica. In particolare, come abbiamo visto, Deleuze insiste sulla rottura con l'ordine della figurazione prodotta dalle opere del pittore irlandese. La narrazione, l'illustrazione, la rappresentazione figurativa sono infrante per mezzo della struttura trittico e dell'emergere del figurale, "nuova somiglianza nell'insieme vivo in cui il diagramma deve operare, realizzarsi"<sup>61</sup>. Nei quadri di Bacon la Figura non ha identità né, per effetto della logica del trittico (vigente anche nei quadri singoli<sup>62</sup>), è possibile identificare delle relazioni tra Figure. Queste restano separate, in un non-rapporto, immobili al di qua della narrazione<sup>63</sup> (la narrazione, al massimo, potrà essere derivata, come effetto e mai come dato primario).

La Figura non è qualcosa che si erge su dei fatti come un sovrasenso, non c'è racconto, non c'è *Lettera*. La materialità semiotica della densissima superficie pittorica non è collocabile nell'identità (segnica) della sua *Lettera*, nel grado zero del fatto cui si aggiungerebbero le interpretazioni. Ma nemmeno ci si deve illudere di trovarla nella sua alterità, se poi questa è intesa negativamente come l'altro dalla *Lettera* (altro da ..., differente da ...). In Deleuze la materialità semiotica trova una caratterizzazione assolutamente positiva. Parlare di *resistenza* dei segni, come

---

<sup>61</sup> Ivi, p. 78.

<sup>62</sup> "In fin dei conti nell'opera di Bacon non vi sono che trittici: anche i quadri isolati, più o meno dichiaratamente, sono composti come trittici" (ivi, p. 156).

<sup>63</sup> Parlando della girandola di ipotesi interpretative formulate da John Russell a proposito del quadro di Bacon *Man and child* del 1963, Deleuze dice: "ogni volta, l'ipotesi che reintrodurrebbe una narrazione nel quadro viene respinta. [...] Forse si può dire che il quadro è la possibilità di tutte queste ipotesi o narrazioni contemporaneamente, e proprio perché esso stesso si pone completamente al di là di ogni possibile narrazione. Ecco allora il caso in cui il *matter of fact* non può risultare da un accoppiamento di sensazioni, e deve rendere conto della separazione delle Figure, pure riunite nel quadro" (ivi, p. 135).



già detto, è corretto solo relativamente, giacché la costituzione della Figura è primaria, essa è differente in sé: è alla Figura in sé che si deve mirare<sup>64</sup>.

“Figura”, termine le cui risonanze retoriche evocano idee di apparenze, doppi, simulacri, si lega, nella monografia su Bacon, a “Fatto”. Di più, è tale legame a giustificare l’espressione “logica della sensazione”. Ché se il Fatto è la “riunione di parecchie forme in una sola e medesima Figura indissolubile”, a sua volta *uscita* dal diagramma,

la pittura scopre al fondo di se stessa e nel modo a essa più congeniale, il problema di una logica pura: passare dalla possibilità di fatto al fatto, poiché il diagramma non era che una possibilità di fatto, mentre il quadro esiste invece rendendo presente un fatto particolarissimo, che chiameremo *fatto pittorico*.<sup>65</sup>

Secondo Deleuze, ci si scontra qui con il problema che aveva spinto Wittgenstein a teorizzare “una forma diagrammatica per esprimere nella logica le ‘possibilità di fatto’”<sup>66</sup>. “Logica”, naturalmente, sarebbe da intendersi in senso allargato, alla maniera di Peirce<sup>67</sup>, del tutto intercambiabile con “semiotica”.

*Logica della sensazione*, in altri termini, può partecipare a pieno titolo ad una ridefinizione della semiotica, ridefinizione come restituzione ad un progetto originario che è, con termini in parte mutuati da Pasolini, quello di una “scienza descrittiva della realtà”<sup>68</sup>. Non è sufficiente

<sup>64</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon* cit., p. 129.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 231.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 176 n. 4. Ma vd. anche p. 233 n. 8. E’ evidentemente alle idee di *immagine logica* e di *raffigurazione* del *Tractatus* che Deleuze allude. Ma sarebbe interessante dimostrare, in altra sede e con altri spazi, che anche la produzione tarda del pensatore austriaco, quella usualmente ascritta ad un *secondo* Wittgenstein, analizzando l’articolazione di pratiche eterogenee *senza essenza né profondità* i giochi linguistici nella loro funzione di raccordo tra linguaggio e realtà, tematizza una concezione diagrammatica. Lungi dall’obliare, a nostro parere affina il diagrammatismo, liberandolo da una caratterizzazione eminentemente *sintattica*: con un movimento del tutto simile a quello deleuziano che distacca il diagramma dall’icona figurativa o di relazione, distingue la raffigurazione da un semplice rispecchiamento di relazioni logico-sintattiche.

<sup>67</sup> In proposito, vd. le sintetiche ma puntuali precisazioni di M. A. Bonfantini nella premessa a C. S. Peirce, *Semiotica* cit., pp. x-xii.

<sup>68</sup> “«Scienza descrittiva della realtà», questa è la natura misconosciuta della semiotica, aldilà dei «linguaggi esistenti», verbali o no” (G. Deleuze, *Cinema 2* cit., p. 41 i frequenti

sottrarre la semiotica al predominio della linguistica e dire che questa fa parte di quella solo perché esistono linguaggi senza lingua. Al contrario bisogna dire che c'è lingua solo in risposta ad una materia non relativa al linguaggio (seppur, a sua volta, da questo trasformabile). La semiotica deve essere allora definita "come il sistema delle immagini e dei segni, indipendentemente dal linguaggio in genere"<sup>69</sup>. Essa, cioè, deve riuscire ad attingere anche "una materia a-significante e a-sintattica, una materia non linguisticamente formata, benché non [...] amorfa ma semioticamente, esteticamente, pragmaticamente formata"<sup>70</sup>. E questo solo in prima istanza, giacché è ipotizzabile persino una "seconda dimensione della semiotica pura, non relativa al linguaggio", che si rivolge direttamente al tempo, ai suoi segni e alle sue immagini immediate<sup>71</sup>.

Così, nella pittura di Bacon non si cercheranno le leggi razionali di un codice digitale capace di spiegarla, bensì una logica della sensazione che dia conto del passaggio dall'isolamento della Figura, all'accoppiamento, al trittico (con una successione analoga all'1, 2, 3 di Peirce)<sup>72</sup>, passaggio che rende visibile non più, soltanto, il tempo come forza mutevole che deforma le Figure, ma, infine, il tempo in sé, nella sua eternità<sup>73</sup>, come materia direttamente percepibile "nei suoi segni percettibili dai sensi"<sup>74</sup>. Tutte le figure del figurale (isolamento, deformazione, dissipazione; accoppiamento; unione e separazione), in conformità con una idea di semiotica (o logica) allargata, comporranno allora una retorica<sup>75</sup>,

---

riferimenti di Deleuze a P. P. Pasolini, sono agli scritti sulla lingua e sul cinema in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972 [1991]).

<sup>69</sup> G. Deleuze, *Cinema 2* cit., p. 43.

<sup>70</sup> Ivi, p. 42. Questa affermazione, così importante nell'argomentazione deleuziana, si basa su una interpretazione del concetto di *materia* nella quale la funzione semiotica non si identifica più con quella linguistica. Si tratta, cioè, di una lettura che sgancia con gesto risoluto Hjelmslev dalla vulgata saussuriana (vd., per un breve accenno, sempre a p. 42, la n. 9; ma in un certo senso tutto *Mille piani* si basa su una originale utilizzazione della semiotica hjelmsleviana).

<sup>71</sup> Ivi, p. 47.

<sup>72</sup> Vd. Id., *Francis Bacon* cit., capp. ix-x.

<sup>73</sup> Ivi, pp. 107, 125.

<sup>74</sup> Id., *Cinema 2* cit., p. 56.

<sup>75</sup> È lo stesso Deleuze, in modo esplicito, ad accostare la Figura alle figure retoriche, associando, secondo la terminologia di Fontanier, i tropi (propri e impropri) e i non-tropi alle figure di deformazione dell'immagine-azione, le figure di pensiero all'immagine-relazione (o mentale) (Id., *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, pp. 206-12 [Minuit, Paris 1983]) ed ipotizzando, oltre le figure tradizionali, capaci di rendere conto



una *retorica della temporalità*<sup>76</sup> che anziché contraddire afferma il Fatto.

Il tempo, ristabilito, secondo l'intuizione kantiana, nella sua natura di forma dell'interiorità, si rivelerà come ripiegamento del Fuori nel Dentro. L'oltrepassamento delle soglie tradizionali della semiotica non sarà verso un Fuori che dalla sua trascendenza ci domina e ci annulla, ma che al contrario, senza soluzione di continuità, si ripiega nel Dentro, senza sfondamenti dell'immanenza. Una Figura verso la quale il movimento sarà di *affezione*, non di giudizio<sup>77</sup>.

### 5. Conclusioni provvisorie

Deleuze è scomparso. Nel tempo impaziente della storia la sua opera, così spesso semplicisticamente ancorata alla contingenza, alle vampate ribelli di un decennio, è conclusa e archiviata. Cosa consegnare invece al *tempo grande*, nel quale ogni discorso non è che un cominciamento, è dato scoprirlo solo nel compito, incompatibile, che siamo chiamati ad assolvere, di scrivani mortali del reale.

Così per l'idea di diagramma.

Si può esitare dinnanzi ad alcuni snodi dell'argomentazione di Deleuze. La rielaborazione della semiotica di Peirce, talvolta condotta con

---

solo del movimento come rappresentazione indiretta del tempo, una figura-tipo per la produzione diretta dell'immagine-tempo (Id., *Cinema 2* cit., p. 56).

<sup>76</sup> "Retorica della temporalità", titolo dell'ultima sezione del libro di Paul De Man, *Cecità e visione* (Liguori, Napoli 1975 [1971]), è qui richiamato provocatoriamente, per contrasto. Laddove De Man parla di una temporalità come ripetizione di una differenza *tra* (l'uomo e la natura, l'essente e l'essere, il segno e il significato) e quindi avvita la retorica in un circolo dialettico (negativo) che ha il suo centro motore nella cecità, Deleuze ricollega il tempo al divenire, al ritorno (positivo) di una differenza in sé (la piega che si spiega), in virtù della quale la retorica, "potenza del falso", si collocherebbe nella visione diagnosticando la cecità come malattia della decadenza. Tutta la distanza tra i due autori, è facile capirlo, è misurabile sulle divergenti letture di Nietzsche.

<sup>77</sup> Non è esagerato dire che è attorno alla caratterizzazione di questo movimento che si giocano le sorti della semiotica in generale e di una semiotica dell'alterità in particolare, così come di tutta la filosofia che ha *svoltato* verso il linguaggio: *cognitivo* (Peirce), *vocativo* (Lévinas), *d'affezione* (Deleuze), *d'ascolto* (Heidegger), *differante* (Derrida), *messianico* (Benjamin), ecc.: infinite ed eterogenee declinazioni di una medesima questione, in opposizione alla sua totale obliterazione nella forma.

gesto lento e insistito, talaltra troppo sbrigativa, nel suo intento generale chiara e decisa, in molti passaggi particolari appare poco perspicua<sup>78</sup>. Analogamente, nel corso delle varie opere, la maniera di tracciare i confini della semiotica pare mancare di univocità, forse inficiata da una equivoca oscillazione, specie da *Mille piani* ai testi sul cinema, nell'uso del termine "linguaggio", tra una connotazione generica (il linguaggio *tout court*) ed una specifica (il linguaggio verbale, le lingue).

Perfino alcuni aspetti generali della concezione deleuziana suscitano qualche perplessità. Le distinzioni macchina astratta/strati, rizoma/albero, carta/calco, ecc., dovrebbero tutte garantire contro la ricaduta del diagramma in un velleitarismo idealistico. Le carte aprono e rovesciano i calchi lungo linee di possibilità ma allo stesso tempo questi stratificano quelle. In teoria, pertanto, l'efficacia di logiche *locali* non è negata dal progetto di una logica astratta del reale<sup>79</sup>. In pratica, però, ad una descrizione particolareggiata del transito dalle possibilità al fatto, sfruttando i calchi come punti di accesso alle carte, non segue sempre una trattazione parimenti approfondita del passaggio inverso. In *Logica della sensazione* seguiamo solo il vettore che immette il figurativo nel figurale, non, viceversa, la stratificazione di questo nella figurazione, se non nelle forme statiche delle opposizioni pittura vs. fotografia, Bacon vs. astrattismo, Bacon vs. informale. L'estromissione del significato dal ruolo di guida del processo interpretativo rischia così di essere effettivamente confusa con una petizione di principio, con un atteggiamento fideistico (peraltro non rinnegato da Deleuze<sup>80</sup>), nei confronti del reale. La *differenza* secondo Deleuze, allora, nucleo irrinunciabile di questa *pratica dei concetti*, della quale anche il diagramma è uno strumento, qualificata come desiderio, vita, forza, *pienamente affermativa*, per affer-

---

<sup>78</sup> All'introduzione della Zerità, ad esempio, oltre che la volontà di *dedurre* anziché *porre* le categorie, pare sottesa la convinzione, a nostro avviso fallace, che in Peirce non vi siano una adeguata tematizzazione della percezione e una considerazione genetica dei segni. Mentre vi è una originale trattazione della materia di Hjelmslev, manca del tutto in Deleuze una discussione della distinzione peirceana, ugualmente importante, fra Oggetto Immediato e Oggetto Dinamico.

<sup>79</sup> Una critica rivolta a Deleuze e Guattari è proprio quella di aver scavalcato le contraddizioni reali di forze solo *idealmente*, confutandone unicamente le categorie di pensiero (vd. ad esempio F. Jameson, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Garzanti, Milano 1990 [1981], pp. 26-27 e A. Ponzio, "Il folle e l'automa", in *Il filosofo e la tartaruga*, Longo, Ravenna 1990, pp. 126-27).

<sup>80</sup> Vd. G. Deleuze, *Francis Bacon* cit., p. 123.



*mare essa stessa, "a fior di reale"*, una linea di pensiero, esige inevitabilmente ulteriori approfondimenti e verifiche al fine di saggiarne la resistenza al banco di prova di una critica demistificante dei mitologemi postmoderni della metafisica.

Ma come abbiamo detto, non ci interessa qui redigere un bilancio storico degli obiettivi raggiunti e mancati da Deleuze. Maggiormente, dal nostro punto di vista, preme percepire il moto impresso dalla sua pratica *nei* concetti, verso: una logica che studi la transizione dalle possibilità di fatto al Fatto, una semiotica che descriva il Reale, una retorica delle Figure. E osservare se la traiettoria di questo moto è di sconfinamento oltre l'impero delle retoriche, se si arresta sul confine, linea d'ascolto, o se con curva retrograda, come distogliendosi da un'esecrabile miraggio, s'incanala nella persuasione.

Ché il diagramma, infine, ci viene riconsegnato dagli studi di Gilles Deleuze come uno strumento di analisi potentemente affinato per scrutare *altro* nelle *figure* e nei segni, per traguardare la *Figura* (Essere, Nulla, Storia, Divenire, Altro ...?), attraverso la scrittura *dia gramma*.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1971 [P. U. F., Paris 1968].
- G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975 [Minuit, Paris 1969].
- G. Deleuze - F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987 [Minuit, Paris 1980].
- G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995 [Éditions de la différence, Paris 1981].
- G. Deleuze, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984 [Minuit, Paris 1983].
- G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989 [Minuit, Paris 1985].
- G. Deleuze, *Foucault*, Feltrinelli, Milano 1987 [Minuit, Paris 1986].
- G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, Einaudi, Torino 1990 [Minuit, Paris 1988].
- M. M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988 [Mosca 1979].
- R. Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.
- M. A. Bonfantini, *Semiotica ai media*, Adriatica, Bari 1984.
- C. Caputo, *Su Hjelmslev. La nuvola di Amleto: segno, senso e filosofia del linguaggio*, E. S. I., Napoli 1993.
- P. De Man, *Cecità e visione*, Liguori, Napoli 1975 [1971].
- U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984.
- U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.
- U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.
- M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969.
- M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966.
- L. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1987 [1961].
- F. Jameson, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Garzanti, Milano 1990 [1981].
- P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991 [1972].
- C. S. Peirce, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Einaudi, Torino 1980.
- A. Ponzio, *Interpretazione e scrittura. Scienza dei segni ed eccedenza letteraria*, Bertani, Verona 1986.
- A. Ponzio, *Il filosofo e la tartaruga*, Longo, Ravenna 1990.
- A. Ponzio - P. Calefato - S. Petrilli, *Fondamenti di filosofia del linguaggio*, Laterza, Roma-Bari 1994.



- 
- F. Rossi-Landi, *Il linguaggio come lavoro e come mercato. Una teoria della produzione e della alienazione linguistiche*, Bompiani, Milano 1992<sup>4</sup> [1968].
- F. Rossi-Landi, *Metodica filosofica e scienza dei segni*, Bompiani, Milano 1985.
- S. K. Šaumjan, *Linguistica dinamica*, Laterza, Bari 1970.
- C. Sini, *Semiotica e filosofia. Segno e linguaggio in Peirce, Nietzsche, Heidegger e Foucault*, Il Mulino, Bologna 1990.
- D. Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Thames and Hudson, Oxford 1993.