Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

STUDI TEATRALI E CINEMATOGRAFICI

Ciclo XXII

Settore scientifico-disciplinare di afferenza: L – ART/05

PENSIERO E CREAZIONE. IL *THEATRUM PHILOSOPHICUM* DI GILLES DELEUZE

Presentata da: Sara Baranzoni

Coordinatore Dottorato **Relatore**

_____ _____

Esame finale anno 2011

INDICE

INTRODUZIONE

1. DELEUZE PER IL TEATRO 6

PENSARE FILOSOFIA *E* TEATRO 9

2. LINEE METODOLOGICHE 14

DELEUZE *E* IL TEATRO: TRAIETTORIE 17
UNA NOTA 18
UNA PREMESSA 20

PARTE PRIMA: PENSIERO E CREAZIONE

1. FARE FILOSOFIA SECONDO DELEUZE: CHE COSA SIGNIFICA PENSARE 22

CONTRO UN'IMMAGINE DOGMATICA DEL PENSIERO 26
IL CAMPO TRASCENDENTALE DELLA FILOSOFIA 31
IL PIANO DI IMMANENZA 35
CREARE CONCETTI 40
I PERSONAGGI CONCETTUALI 42

2. DENTRO AI CONCETTI 47

RINUNCIARE ALLA RAPPRESENTAZIONE, VERSO LA DIFFERENZA 47
RIPETIZIONE E DIFFERENZA IN SÉ 51
MOLTEPLICITÀ ATTUALE/VIRTUALE 54
TEMPO E DURATA 59
- *LE TRE SINTESI DEL TEMPO* 61

- *Chronos e Aiôn: il tempo dell'evento* 70
- *Durata* 76
L'evento e la genesi del senso **81**
- *L'effettuazione dell'evento* 86
- *Evento e singolarità* 89
- *Il «gioco ideale» e il (non)senso* 91
- *La contro-effettuazione dell'evento* 96
- *Evento e linguaggio* 98
Il corpo potente. Espressione, territorio e divenire-altro **99**
– *Affectus e affectio* 101
– *Corpo e mente* 102
– *Il corpo potente* 104
– *Conoscere i corpi ed esercitare la potenza* 108
– *Corpo ed espressione I: Spinoza* 109
– *Corpo ed espressione II: etologia* 111
– *Corpi individuali e mondo: i divenire-altro* 117
– *Dal corpo potente al «corpo senza organi»* 125

3. INCONTRI CON ARTAUD **128**

L'Artaud-corpo **133**
L'Anti-Carroll **138**
L'Artaud anti-Edipo **147**
– *Dalla sessualità alla schizofrenia* 150
L'anti-giudizio **160**
- *Dal sistema della crudeltà alla teoria delle società* 167
Come farsi un corpo senza organi **171**
– *Contro l'organismo* 173
– *L'uovo intensivo virtuale* 176
– *Unità e molteplicità: disfare (di nuovo) l'organismo* 180
– *Intensità e produzione desiderante* 185

INTERMEZZO: DISCORSI SULL'ARTE

1. ALLE ORIGINI DELLA CREAZIONE ARTISTICA: NOMADISMO E MACCHINE DA GUERRA **190**

Dal territorio alla macchina **190**
- *Il ritornello* 195
- *Musiche cosmiche* 197
- *Musica e spazi lisci* 198
- *Spazio liscio e tempo non pulsato* 200
Macchine da guerra e scienza nomade: applicazioni di spazio liscio e spazio striato **201**
Per un arte nomade **209**

2. VERSO UNA LOGICA DELLA SENSAZIONE 214

LA PITTURA DI BACON 214
SENSAZIONE E MOVIMENTO 220
CORPO E FIGURA: I *DIVENIRE-ANIMALE* 222
DISFARE IL VOLTO 224
LA POTENZA DELLA SENSAZIONE 226
RITMO E PERSONAGGI RITMICI 230
IL LINGUAGGIO ANALOGICO DI LUCE E COLORE 232
LA FUNZIONE APTICA E IL TRATTAMENTO DEL COLORE 233
L'ARTE COME BLOCCO DI SENSAZIONI 237

3. FARE L'IMMAGINE: IL MOVIMENTO E IL TEMPO AL CINEMA E OLTRE 246

UNA TEORIA DEL MOVIMENTO 247
DA «L'IMMAGINE COME MONDO» A «IL MONDO COME IMMAGINE» 249
L'IMMAGINE-MOVIMENTO E IL MONTAGGIO 254
VARIAZIONI DELL'IMMAGINE-MOVIMENTO 256
DALLO SCHEMA SENSO-MOTORIO ALLA SITUAZIONE OTTICA PURA: VERSO L'IMMAGINE-TEMPO 265
IL TEMPO DELL'IMMAGINE 266
IL CRISTALLO: VARIAZIONI DELL'IMMAGINE-TEMPO 268
IL CINEMA DEL PENSIERO 275
IL CINEMA DEI CORPI 277
IL CINEMA DEL CERVELLO 279
LE COMPONENTI SONORE DELL'IMMAGINE 281
AL DI LÀ DEL CINEMA 284

SECONDA PARTE: CREAZIONE E PENSIERO

1. IL «TEATRO DEL FUTURO» DELEUZIANO 287

- *IL SENSO E L'EVENTO* 287
- *DIVENIRE MINORE* 290

IL PIANO DI COMPOSIZIONE 291

- *DALLA MATERIA AL MATERIALE* 293

Esempio#1_L'intonazione naturale del corpo secondo Masque 296

- *MATERIALE E SENSAZIONE* 298

ATTUALE/VIRTUALE 299
CORPO VIRTUALE/ATTUALE 302

- *PERCEZIONE* 303
- *MOVIMENTO* 305

Esempio#2_Scrittura di movimenti nella virtualità in Miriam Gourfink 308

SPAZIO VIRTUALE/ATTUALE 309

- *SPAZIO COME TERRITORIO* 311

Esempio#3_Spazi enattivi 312

- *IL QUADRO DELLA VISIONE* 314
Esempio#4_Le stanze di Motus 315
- *DALL'ORIZZONTE VISIVO ALLA DIMENSIONE APTICA* 318
I TEMPI DELLA SCENA: DAL TEMPO MISURATO AL TEMPO ALLO STATO PURO **320**
- *TEMPO SULLA SCENA: SPAZIO-TEMPO E TEMPO-SPAZIO* 321
- *«UN PO' DI TEMPO ALLO STATO PURO» (PROUST)* 325
- *«IL TEMPO DELL'ATTORE-BALLERINO»* 326
- *MOVIMENTO ABERRANTE ED EFFETTI DI TEMPO* 328
Esempio#5_Il tempo della ripetizione infinita: <OTTO> *di Kinkaleri* 330
- *ESPANDERE LA PERCEZIONE PER COGLIERE IL TEMPO* 332
Esempio#6_La macchina per il tempo di Bob Wilson 333
- *ESAURIRE LO SPAZIO* 334
*Esempio#7_*Quad *e* Trio *nello spazio depotenziato secondo Deleuze* 335
DALL'AZIONE AL CRISTALLO **337**
Esempio#8_L'estenuazione del possibile nell'immagine della Tragedia 341
LA FIGURA **344**
Esempio#9_Il Bacon di Masque sulla via di Deleuze 345
MOSTRUOSITÀ DEL CORPO **346**
Esempio#10_Il re dei mostri 350
LA PERDITA DEL VOLTO **352**
IL DIVENIRE-ANIMALE **353**
Esempio#11: divenire-kafkiano secondo Masque: l'animale e la macchina 354
DIVENIRE-MACCHINA **356**

***SOVRAPPOSIZIONI* IN FORMA DI CONCLUSIONE** **360**

ESSERE E DIVENIRE MINORE **363**
DINAMICHE DI RIPETIZIONE E SOTTRAZIONE **370**
- *SOTTRARRE LA RAPPRESENTAZIONE* 374
- *SOTTRAZIONE DELLA STORIA E DELLA STORIA* 376
- *SOTTRARRE LA LINGUA (IN QUANTO LINGUAGGIO)* 379
- *SOTTRARRE IL TESTO IN QUANTO DRAMMATURGIA* 381
- *SOTTRAZIONE DELL'AZIONE: VERSO L'INAZIONE* 384
- *SOTTRARRE IL SOGGETTO* 386
DALL'ATTORE O-SCENO ALLA MACCHINA ATTORIALE **388**
POSTILLA: DELL'IMPOSSIBILITÀ DI FARLA FINITA… **399**

APPENDICE

BIBLIOGRAFIA

INTRODUZIONE

1. DELEUZE PER IL TEATRO

Il genio di una filosofia si misura innanzi tutto
secondo le nuove distribuzioni che essa impone agli esseri e ai concetti
G. Deleuze

L'arte servirà dunque a mostrarci che
un'estensione delle facoltà di percepire è possibile.
H. Bergson

Accostare Gilles Deleuze e il teatro può sembrare di primo acchito un'impresa folle, rischiosa, forse dettata da una sorta di «moda» che oggi vede il filosofo francese sempre più oggetto di citazioni e riferimenti in ogni campo artistico e con particolare intensità relativamente alla scena: dalla regia alla scenotecnica, dalla teoria dell'attore alla critica, sentendo parlare così di frequente ad esempio di *minore*, *nomade*, *rizoma*, ci si potrebbe figurare Deleuze come il massimo esperto di arti performative degli ultimi tempi. Una considerazione che entra subito in crisi quando si prende in esame la sua bibliografia: a parte un breve saggio su Carmelo Bene[1] scritto senza nemmeno *aver visto* lo spettacolo che si prende come riferimento[2], non si trova al suo interno alcun volume dedicato al teatro né allo spettacolo in genere. Tutto ciò appare ancora più assurdo se si valutano le osservazioni non proprio generose di cui lo stesso filosofo non fa mistero, ma che anzi conferma apertamente a più riprese. In generale Deleuze non ama il teatro, fatta esclusione per alcune particolari esperienze, come Bob Wilson, al quale però non fa che qualche accenno piuttosto vago, senza mai specificare alcuna occorrenza spettacolare, e per Carmelo Bene, di cui è entusiasta per diversi motivi: ma si tratta in ogni caso di due figure che hanno a loro volta *detestato* il teatro, fatto di tutto per trasformarlo in *altro*. Così come Artaud, altro

[1] G. Deleuze, *Un manifeste de moins*, Paris, Éditions de Minuit, 1979 (trad. it. di J-P. Manganaro, *Un manifesto di meno*, ora in C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet, 2002, pp. 83-113).
[2] Si tratta del *Riccardo III* di Carmelo Bene, rielaborato dal testo di Shakespeare, con L. Mancinelli, M. G. Grassini, D. Silverio, S. Javicoli, L. Morante, M. Boccucci. Musiche originali di L. Zito, scene e costumi di Carmelo Bene. Debutto presso il Teatro Bonci, Cesena, 1977 (Gilles Deleuze lo vedrà nell'ultima replica presso il Teatro Quirino di Roma a quattro mesi dall'uscita del saggio. Cfr. a riguardo l'ultimo capitolo del presente lavoro, Sovrapposizioni *in forma di conclusione. Ovvero: cosa ci suggerisce il gioco ludico Bene-Deleuze*, *infra*).

riferimento costante. Deleuze a teatro si annoia, non ci va, lo trova anche fisicamente fastidioso. Così ad esempio durante la lunga intervista rilasciata a Claire Parnet e raccolta nell'*Àbecedaire*:

> Non vado a teatro, perché il teatro è troppo lungo, troppo disciplinato, troppo stancante. Non mi pare neanche un'arte in effetti… salvo qualche rara eccezione, salvo Bob Wilson e Carmelo Bene, non credo che il teatro sia molto in presa sul nostro tempo, a parte questi casi estremi. Ma restare quattro ore seduto su una poltrona scomoda, non posso nemmeno più per motivi di salute, quindi il teatro per me è eliminato[3].

Dunque, che Deleuze sia «per» il teatro è apertamente un paradosso. Non ne ha nemmeno, per sua stessa ammissione, una grande esperienza diretta. Tutt'al più, da amante della letteratura, può occuparsi di drammaturgia, Kleist e Beckett in particolare. Eppure, ed è Carmelo Bene a proporre questa apparente incongruenza, egli è sicuramente un esperto di teatro, di quel teatro che egli nasconde tra le pieghe della sua filosofia, racchiudendolo in una danza di concetti e pensieri che non smettono di essere in movimento sul grande piano di consistenza che egli traccia con il suo pensiero.

È dunque questo il *Theatrum Philosophicum*[4] di Gilles Deleuze: non una filosofia del teatro[5], ma una filosofia-teatro o un teatro-filosofia, ossia un modo di comporre la filosofia come una grande arte del movimento al pari di altri eccelsi pensatori come Nietzsche e Kierkegaard, che si ponga come mezzo di espressione della differenza in alternativa alla rappresentazione, filosofia dell'evento e del suo tempo non cronologico, del fantasma (e del virtuale) e del suo darsi come incorporeo.

> Si tratta di […] produrre nell'opera un movimento capace di smuovere lo spirito al di fuori di ogni rappresentazione, e di fare dello stesso movimento un'opera, senza interposizione; si sostituire dei segni diretti a rappresentazioni mediate; di inventare vibrazioni, rotazioni, vortici, gravitazioni, danze o salti che tocchino direttamente lo spirito[6].

---

[3] G. Deleuze, voce *Culture* in *L'abécédaire de Gilles Deleuze* – video-intervista a cura di C. Parnet, regia di P-A. Boutang, versione italiana sottotitolata, *Abecedario di Gilles Deleuze*, Roma, Deriveapprodi, 2005.

[4] Il riferimento diretto è al saggio di M. Foucault, *Theatrum Philosophicum* (in *Critique* n. 282, Novembre 1970, ora in M. Foucault, *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994, vol. I, pp. 75-99; trad. it. di F. Polidori in *aut aut*, 277-278, gennaio-aprile 1997, pp. 54-74), dove l'autore, proponendo un'introduzione ai testi deleuziani *Differenza e ripetizione* e *Logica del senso*, coglie magistralmente la teatralità della filosofia di Deleuze, il suo darsi come «teatro del futuro».

[5] Così invece la intende Antonio Attisani nel capitolo *Theatrum Philosophicum* (pp. 77-112) del suo *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca* (Roma, Bulzoni, 2003).

[6] G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968 (Trad. it. di G. Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997), p. 17.

È così – sostiene Deleuze – che ogni vera filosofia elabora nello stesso istante della sua creazione la possibilità di un *teatro del futuro*, teatro in cui il movimento è messo in opera dalla ripetizione della differenza, contro la rappresentazione. Una filosofia che in quanto teatro non deve proporre una nuova rappresentazione del movimento, ma essere movimento in sé, così come, e il filosofo lo chiarisce in una delle prime pagine di *Differenza e ripetizione*, hanno fatto a loro volta Nietzsche e Kierkegaard:

> È questa un'idea da uomo di teatro, un'idea da regista, in anticipo rispetto al suo tempo. In questo senso con Kierkegaard e Nietzsche comincia qualcosa di completamente nuovo. Essi non considerano più il teatro alla maniera hegeliana, non fanno più un teatro filosofico, ma inventano, per la filosofia, uno straordinario equivalente di teatro e in questo modo costituiscono un teatro dell'avvenire e insieme una filosofia nuova, per quanto, almeno dal punto di vista teatrale, non si abbia alcuna realizzazione […]. Ma una cosa è certa: quando Kierkegaard parla del teatro antico e del dramma moderno, la realtà è già mutata, si è usciti dall'ambito della riflessione. Il filosofo ora vive il problema delle maschere, sperimenta il vuoto interiore proprio della maschera e cerca di colmarlo, di riempirlo, magari con ciò che è «assolutamente differente», in altre parole introducendovi tutta la differenza del finito e dell'infinito, e creando così l'idea di un teatro dello humour e della fede. […] «Non bado che ai movimenti», ecco una frase da regista, che pone il più alto problema teatrale, il problema di un movimento destinato a toccare direttamente l'anima, a essere il moto dell'anima. Questo vale ancora di più per Nietzsche, poiché la *Nascita della tragedia* non è una meditazione sul teatro antico, ma la fondazione pratica di un teatro dell'avvenire, l'apertura di una via sulla quale Nietzsche pensa ancora di poter condurre Wagner. […] Lo *Zarathustra* appartiene tutto alla filosofia, ma è concepito anche interamente per la scena, come un insieme sonorizzato, visualizzato, posto in movimento, in marcia e in danza. E come leggerlo senza cercare il suono esatto del grido dell'uomo superiore, come leggere il prologo senza mettere in scena il funambolo che apre tutta la storia?[7].

Questa lunga citazione permette di cogliere l'importanza del sotteso riferimento teatrale presente in una buona parte della produzione deleuziana, la quale, anche se virerà più tardi verso i concetti di macchina e di fabbrica rinnegando in parte l'idea teatrale di messa in scena in quanto ancora troppo «freudiana»[8], in quanto ancora troppo legata a un significante portatore di un significato, rimane proprio per questo una filosofia del divenire che prende l'Essere, una filosofia della molteplicità e dell'Evento, che è allo stesso tempo Essere e Senso. Non riconoscere alcun principio trascendente (come vedremo Deleuze fa dell'immanenza il cardine della propria riflessione), nessuna Idea esterna nel comandare la

[7] Ivi, pp. 17-18.

[8] Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972 (Trad. it. di A. Fontana, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975/2002), ma anche le dichiarazioni raccolte in G. Deleuze, F. Guattari, *Macchine desideranti. Su capitalismo e schizofrenia*, a cura di U. Fadini, Verona, Ombre Corte, 2004.

differenziazione, ma solo meccanismi (macchinismi) immanenti ad essa è ancora, in un senso molto più attuale, teatro.

> Vero movimento, il teatro ricava, da tutte le arti che impiega, il movimento. Ecco, questo movimento, essenza ed interiorità del movimento, è la ripetizione, *non l'opposizione e tantomeno la mediazione*. […] Quando si dice che il movimento, viceversa, è la ripetizione e che è qui il nostro teatro, non si allude allo sforzo dell'attore che «ripete» perché non si è ancora appropriato del testo. Si pensa allo spazio scenico, al vuoto di questo spazio, alla maniera in cui è riempito, determinato, per opera di segni e maschere, attraverso i quali un attore interpreta un ruolo che interpreta altri ruoli e come, comprendendo in sé le differenze, la ripetizione di svolge da un punto privilegiato a un altro. […] Il teatro della ripetizione si oppone al teatro della rappresentazione, come il movimento si oppone al concetto e alla rappresentazione che lo relaziona al concetto. Nel teatro della ripetizione, si incontrano forze pure, vettori nello spazio che agiscono sullo spirito direttamente e che l'uniscono alla natura e alla storia, un linguaggio che parla prima delle parole, gesti che si elaborano prima dei corpi organizzati, maschere prima dei volti, spettri e fantasmi prima dei personaggi: l'apparato della ripetizione come «potenza terribile»[9].

Pensare filosofia *e* teatro

> La philosophie er le théâtre sont liés
> dans une affinité turbulente et insistante:
> Ces deux expériences ne privilégient-elles pas
> une certaine autorité de la présence et de la visibilité?
> *J. Derrida*

Riagganciandoci alle considerazioni iniziali, però, dobbiamo tenere presente che, anche se la filosofia di Deleuze è pensabile come teatro, egli non parla di teatro, né di una sua idea di teatro. Nemmeno quando, nei brani riportati, si riferisce a Nietzsche e Kierkegaard. Forse, in effetti, nemmeno quando si occupa di Carmelo Bene. Lo scopo della filosofia, ripete Deleuze con Guattari, è fabbricare, usare, modificare concetti, piegandoli a seconda del problema da affrontare[10]. E se quelli che si hanno a disposizione non bastano, se ne costruiscono altri: produzione continua del nuovo.

Eppure, se ci chiediamo da dove vengono questi concetti, quale sia l'urgenza che ne provoca la genesi, non possiamo che rintracciare un'origine comune all'arte ed anche alla

---

[9] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., pp. 18-19.

[10] «La filosofia è l'arte di formare, di inventare, di fabbricare concetti». G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991 (Trad. it. di A. De Lorenzis, *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi, 1996), p. VIII.

scienza: il caos, la bestialità, in cui queste tre discipline ci chiedono di immergerci, respingendo tutte quelle opinioni precostituitesi nel senso comune.

> La bestialità si contempla, vi si immerge lo sguardo, ci si lascia affascinare, essa vi trasporta con dolcezza, la si imita abbandonandovisi; ci si appoggia sulla sua fluidità senza forma; si spia il primo soprassalto dell'impercettibile differenza e, con lo sguardo vuoto, si spia, senza febbre, il ritorno della luce. […] si dice sì alla bestialità, la si vede, la si ripete e, pian piano, s'invoca l'immersione totale[11].

Per questo, a volte,

> Il filosofo, lo scienziato, l'artista sembrano ritornare dal paese dei morti. Il filosofo riporta dal caos delle «variazioni» che restano infinite, ma diventate inseparabili su superfici o in volumi assoluti che tracciano un piano di immanenza secante: non sono più delle associazioni di idee distinte, ma dei riconcatenamenti per zona di in distinzione in un concetto. Lo scienziato riporta dal caos delle «variabili» divenute indipendenti per rallentamento, cioè per eliminazione di qualsiasi altra variabilità in grado di interferire […]. L'artista riporta dal caos delle «varietà», che non costituiscono più una riproduzione del sensibile nell'organo, ma formano un essere del sensibile, un essere della sensazione su un piano di composizione anorganico capace di restituire l'infinito. La lotta con il caos che Cézanne e Klee hanno mostrato in atto nella pittura, nel cuore della pittura, si ritrova, sotto altre forme, nella scienza e nella filosofia: si tratta sempre di vincere il caos tramite un piano secante che lo attraversi[12].

La filosofia e l'arte sono dunque fin dal primo sguardo interconnesse, se non altro per questa necessità comune di esplorare l'impensato o l'impensabile nella realtà, e per il loro tentativo di pensarlo attraverso le domande che a partire da esso si pongono. Entrambe sono discipline volte alla ricerca e alla sperimentazione creativa (almeno nelle loro espressioni più vitali), svolta anche tramite la costruzione di raccordi inusuali, l'allargamento del campo di indagine ad ambiti altri o il suo restringimento a settori piccolissimi; entrambe sono pronte a tagliare il caos costruendo su di esso concetti o esseri di sensazione sempre nuovi, o proponendo a volte direzioni dalle quali non si potrà più prescindere. Entrambe procedono per «crisi» e «scosse»[13], contro la banalità dell'opinione e del senso comune. Ecco che si delinea così il vero essere comune alle due discipline: entrambe sono macchine che funzionano attraverso pratiche di pensiero e creazione, dove la filosofia a partire dal proprio pensiero crea concetti, mentre l'arte blocchi di sensazione, ossia composti di percetti e affetti: le zattere attraverso le quali ci si può buttare nel caos ed

---

[11] M. Foucault, *Theatrum Philosophicum*, cit., p. 69.
[12] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., pp. 204-205.
[13] Ivi, p. 205.

attraversarlo[14]. Dal punto di vista del pensiero, da questa comune origine e dal conseguente comune agire scaturisce la possibilità di un continuo incontrarsi, e, come sostiene Deleuze,

> L'incontro tra due discipline non avviene quando una si mette a riflettere sull'altra, ma quando una si accorge di dover risolvere per proprio conto e con i propri mezzi un problema simile a quello che si pone anche in un'altra. Si può immaginare che problemi simili, in momenti diversi, in occasioni e in condizioni differenti, scuotano diverse scienze, la pittura, la musica, la filosofia, la letteratura, il cinema. Si tratta delle medesime scosse in ambiti del tutto diversi[15].

Ed è evidente come i problemi affrontati da filosofia e teatro, non solo nella modernità, siano stati in gran parte gli stessi. A cominciare dalla questione fondante della rappresentazione, pensata da entrambe in quanto volontà di mostrare il mondo: uno dei sostenitori di questa teoria è il filosofo Carlo Sini, per il quale filosofia e teatro vanno di pari passo proprio in quanto hanno un'origine comune nella rappresentazione: essa è gesto inaugurale per la filosofia, «messa in scena di un mondo» in quanto rappresentato per il teatro[16]. Parallelamente a questo si pone molto presto il problema della non-rappresentazione come non-fondazione, quindi della verità (o presunta tale) in rapporto alla copia, proseguendo con i problemi della ripetizione, della differenziazione e del movimento, o del tempo, della percezione, del senso. Deleuze, come è noto, si inscrive in quest'ultimo filone, secondo cui la filosofia non deve invece essere animata da alcuna «volontà di rappresentazione», poiché ogni rappresentazione è in sé falso movimento, e riconduzione di ogni novità ad un unico modello iniziale trascendente. È in un altro senso, allora, che la filosofia deve essere teatro: non in quanto veicolo di una rappresentazione del mondo ma in quanto modalità di messa in movimento del reale, attività che provoca l'evento, che crea il nuovo. La filosofia deve insomma creare concetti con modalità affini a un teatro che crea percetti e affetti, visioni. D'altro canto, ci pare che anche in teatro sia questa, attualmente, la spinta più innovativa, quella che, mettendo da parte le tradizionali teorizzazioni che fino da Aristotele hanno sposato la mimesi come estetica *maggiore* (in senso deleuziano), si rivolge a un tipo di creazione proveniente dalla messa in movimento della materia e del pensiero, la quale passa in genere attraverso il meccanismo di

---

[14] Ivi, p. 213.
[15] G. Deleuze, *Le cerveau, c'est l'écran* (conversazione con A. Bergala, P. Bonitzer, M. Chevrie, J. Narboni, C. Tesson, S. Toubiana), in *Cahiers du cinéma*, n. 380, febbraio 1986, pp. 25-32 (Trad. it. di G. Morosato, *Il cervello è lo schermo*, in *Divenire molteplice*, Verona, Ombre corte, 2002, ora in *Due regimi di folli ed altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 232-240). Cit. p. 234.
[16] Cfr. C. Sini, *La virtù politica. Filosofia e Antropologia*, Milano, Jaca Book, 2004.

attualizzazione per differenziazione di ciò che è virtuale (Deleuze lo chiama: il metodo della *drammatizzazione*).

Alcune tra le prime ribellioni teatrali contro il paradigma della rappresentazione vengono proprio, e forse con una potenza non ancora del tutto superata, da uno dei riferimenti preferiti di Deleuze: Artaud. Così Derrida in merito:

> Il teatro della crudeltà non è una *rappresentazione*. È la vita stessa in ciò che ha di irrappresentabile. […] La forma più ingenua della rappresentazione non è forse la *mimesis*? Come Nietzsche – ma le affinità non si limitano a questo – Artaud vuole dunque rompere con la concezione imitativa dell'arte. […] L'arte teatrale deve essere il luogo primordiale e privilegiato di questa distruzione dell'imitazione: perché più delle altre arti porta il segno di questo sforzo di rappresentazione totale in cui l'affermazione della vita si lascia sdoppiare e scavare dalla negazione. La rappresentazione, la cui struttura si trova impressa non soltanto nell'arte ma in tutta la cultura occidentale (nelle sue religioni, nelle sue filosofie, nella sua politica), designa dunque qualcosa di più che un particolare tipo di costruzione teatrale. Ecco perché la questione che oggi ci si presenta va molto al di là della tecnologia teatrale. È questa l'affermazione più ostinata di Artaud: la riflessione tecnica e teatrologica non deve essere trattata a parte[17].

Ed è anche aderendo a quest'ultima precisazione di Derrida (e in qualche modo rivoltandola) che possiamo trarre una precisa indicazione di indirizzo per uno studio che affronti Deleuze in ambito teatrale. Come nel caso di Artaud filosofia, tecnica ed estetica si intrecciano senza soluzione di continuità dando origine a teorizzazioni straordinarie nella loro potenza e nella loro novità, anche per Deleuze dovremo prendere atto del suo incorporare alle proprie riflessioni filosofiche concetti derivati dalla frequentazione di pratiche artistiche, delle scienze matematiche e della natura, e dalle più disparate conoscenze che sempre lo hanno affascinato. Così, se è vero ad esempio, come cercheremo di dimostrare, che è proprio dalla lettura di Artaud che si originano alcune delle più suggestive teorizzazioni deleuziane (lo *schizo*, il *corpo senza organi-CsO*, la questione del giudizio fra tutte), allora, estendendo non si può leggere Deleuze senza tentare di comprendere la sua filosofia anche a partire dalle riflessioni che ad essa risultano essere parallele o ispiratrici. Non potremo dunque sottrarci dall'evidenziare i legami con Spinoza, Nietzsche e Bergson, così come con l'etologia, il cinema, la musica e la pittura, fino a giungere al particolare e personalissimo rapporto di amicizia con Carmelo Bene. Così, più in generale, potremo anche pensare Deleuze *e* il teatro proprio a partire dalla

[17] J. Derrida, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, in *Critique*, 230, luglio 1966 (poi in Id., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967. Trad. it. di G. Neri come prefazione all'ed. italiana di A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, pp. VII-XXXV; cit. pp. IX-X).

considerazione che una filosofia è sempre qualcosa che va oltre i suoi termini manifesti, il suo contesto e il suo oggetto: dato che in essa rimane sempre un livello di *impensato*, o un *fuori*[18], leggere un filosofo deve significa anche andare sotto la sua scrittura per cogliere la logica della produzione da cui emerge il senso. Pensiero e creazione di concetti.

Vedremo poi durante la trattazione come, a proposito del senso, Deleuze sostenga che esso non possa mai essere detto all'interno della stessa proposizione che lo genera, e che l'unico modo per parlarne sia costruire un altro senso, un'altra proposizione[19]. Se seguiamo questo ragionamento, allora, porsi in un'ottica filosofica per parlare di teatro non significherà voler salire su un piedistallo dal quale osservare e comprendere la realtà scenica informandola, ma mettere in dialogo discipline che per natura sono portate a condividere metodi, domande e risposte, abituate già dai tempi di Aristotele a scambiarsi visioni ed elaborazioni. Pertanto, dato per acquisito che il teatro contemporaneo si rivolge verso una creazione che avviene non tramite la riproduzione o imitazione di un principio ideale, trascendente, al quale bisogna rispondere sottostando al sistema del giudizio (cosa meglio o più si avvicina o coglie lo spirito giusto è migliore), ma attraverso la messa in movimento di quello che è il materiale proprio della scena (corpi, movimento, colori e luci, suoni, parole, spazio, tempo); con la consapevolezza che tale atto creativo si dispiega nello scaturire di un evento che determina al contempo anche il suo senso ma senza esplicitarlo (e si tratta perciò di una delle forme di espressione che più si avvicina alla complessità di un pensiero filosofico), possiamo dedurre che il parlare di teatro sia uno dei migliori discorsi a partire dal quale affrontare il senso del pensiero di Deleuze, uno dei punti di osservazione privilegiati per affrontarne la complessità.

Allo stesso modo, e reciprocamente, riteniamo la filosofia di Deleuze un elemento irrinunciabile per la presa di coscienza di quelle stesse dinamiche che hanno attraversato la spinta di rinnovamento della scena contemporanea. Non in quanto riteniamo che la scena «abbia da imparare» dalla sua filosofia, ma sempre perché la filosofia, partendo dalle stesse domande, dagli stessi problemi e dalle stesse questioni, arriva ad elaborare per concetti quello che l'arte elabora per sensazioni. La filosofia di Deleuze elabora una concettualizzazione che è talmente in presa sui problemi da essere in grado di fornire strumenti validi per la comprensione dei teatri contemporanei, nonché di gettare le basi per quel «teatro del futuro» che si sta contestualmente delineando.

---

[18] Cfr. G. Deleuze, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 1986 (trad. it. di P.A. Rovatti e F. Sossi, *Foucault*, Napoli, Cronopio, 2002).

[19] Cfr. G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969 (trad. it. di M. De Stefanis, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1979).

Si tratta dunque di unire le due forze, di gettare un ponte che permetta l'incontro e lo scambio, l'*affectio*, nel termine spinoziano che ci appronteremo ad utilizzare. Partire da una filosofia per parlare di teatro significa in definitiva mettere in risalto il livello di pensiero in esso presente; parlare di filosofia per riflettere sul teatro significa riconoscere la capacità di creazione che anche essa possiede. Da un lato, dunque, un pensare per creare concetti, dall'altro un pensare per creare sensazioni, ma alla base sempre lo stesso caos, la stessa necessità di tracciarvi un piano, in cui far navigare concetti, percetti e affetti, in un movimento che può andare all'infinito. Che cos'è questa, se non un'immagine del pensiero che ci invita a considerarlo come una scena sulla quale si muovono le differenti figure del pensiero stesso, che si tratti di filosofia, arte o scienza?

2. LINEE METODOLOGICHE

Scrivere di Deleuze pone innanzitutto il problema di come affrontare, suddividere, sviscerare la molteplicità di argomenti attraversati, di come risolvere la frequenza di collegamenti e rimandi interni, la rielaborazione di concetti, la tensione che si viene a creare tra un testo e l'altro. Condividiamo la descrizione dell'andamento della sua complessa filosofia proposta con la seguente elencazione da Maurizio Grande:

> 1) una unità di pensiero che si articola in «momenti» o «stadi» (non in «fasi») di sviluppo concentrico, irradiandosi in più direzioni che sono dei veri e propri «raggi» di un cerchio, il cui centro consiste nella produzione del nuovo attraverso la «ripetizione dinamica» della tradizione […]; 2) il movimento intensivo del concetto, ovvero il concetto come «singolarità dinamica» e non come rappresentazione della generalità; 3) la lingua come ri-creazione del discorso filosofico, non tanto attraverso la critica (spesso radicale) alla tradizione, bensì attraverso la trasmutazione terminologica, la messa in gioco del senso come di qualcosa di «inattuale» rispetto a ciò che risultava «depositato» nella nozione filosofica e nella sua «storia»[20].

Difficile dunque trovare una linea unitaria per affrontare tale molteplicità e dinamicità: anche nella stesura di questo lavoro la pluralità dei campi di sapere esplorati, la vitalità e la complessità dei concetti deleuziani, che si intersecano incessantemente l'uno con l'altro creando scambi e risonanze sempre nuove, ha portato a un mutamento continuo

[20] M. Grande, *Deleuze: il cinema e la drammaturgia del concetto*, in AA. VV., *La visione e il concetto. Scritti in omaggio a Maurizio Grande*, a cura di R. De Gaetano, Roma, Bulzoni, 1998, p. 169.

dell'ordine delle riflessioni, nel tentativo di raggiungere una schematizzazione logica lineare. Il punto di arrivo ideale, forse, avrebbe dovuto, in fede a quell'andamento concentrico descritto da Grande, essere qualcosa di più simile ad una spirale che ad una linea, in cui ciascun punto potesse allo stesso tempo vedere e rispecchiare tutti gli altri, in cui non ci fossero gerarchie interne e il pensiero potesse procedere per sovrapposizioni e rinvii multipli: *fare rizoma*, insomma.

Come accingerci dunque a comporre un ritratto del filosofo che fornisca materiale utile alla nostra riflessione teatrale? È infine lo stesso Deleuze a suggerirlo, con la seguente affermazione:

> La storia della filosofia non è una disciplina particolarmente riflessiva, assomiglia piuttosto all'arte del ritratto in pittura. Si tratta di ritratti mentali, concettuali. Come in pittura, bisogna farli somiglianti, ma con mezzi dissimili, differenti: la somiglianza deve essere prodotta, e non essere un mezzo di riproduzione (ci si accontenterebbe di ripetere quello che il filosofo ha detto)[21].

Nell'impossibilità di procedere altrimenti, si è deciso dunque di affrontare i concetti deleuziani nell'intera trattazione attraverso una sorta di ripetizione, liberando la potenza di differenziazione che essi custodiscono. Mostrare come varino tali concetti adattandosi ai diversi campi del sapere che Deleuze affronta (o che non affronta) ne mette in luce la profonda versatilità ed utilità. Nella loro *ripetitività*, le parti del presente lavoro possono dunque essere invertite, scambiate, rimanendo in ogni caso legate (seppure tra loro indipendenti) da un percorso concettuale di cui importa solo la potenza, e non da dove facciamo iniziare.

Del resto, il pensiero di Deleuze è il pensiero del movimento, del divenire continuo, e non sarebbe giusto fotografarlo, inchiodandolo a punti prestabiliti, immobili. Quando ci si avvicina al pensiero di un filosofo, quando si fa insomma storia della filosofia, sostengono Deleuze e Guattari[22],

---

[21] G. Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990 (trad. it. di S. Verdicchio, *Pourparler*, Macerata, Quodlibet, 2000), p. 180. D'ora in poi *Pourparler*.

[22] Approfittiamo qui per chiarire che nel presente lavoro si tenderà a parlare della singolarità «Deleuze» anche quando il suo lavoro è composto assieme al collega ed amico Félix Guattari. Chiaramente nelle opere comuni esiste una specificità «Deleuze» così come una specificità «Guattari», e dunque sappiamo che è un'approssimazione dire: Deleuze. Ma quando citeremo tali opere, si dovrà leggere questo «Deleuze» come «*gilles*deleuze*félix*guattari», entità unica e inseparabile che è un divenire-l'un-l'altro come la vesta diviene l'orchidea nella danza della fecondazione, un assumere su di sé il pensiero dell'altro rendendolo proprio, concatenamento di voci che da dialogo diviene monologo polifonico, una sorta di coro racchiuso in una persona sola. «Il mio incontro con Félix Guattari ha cambiato parecchie cose. […] Avevo cercato, nei miei libri precedenti, di descrivere un certo esercizio del pensiero; ma descriverlo non significava ancora esercitare il pensiero in quel modo particolare. […] Ed ecco che, con

> non si tratta di «far somigliare», ossia di ripetere ciò che il filosofo ha detto, ma di produrre la somiglianza liberando contemporaneamente il piano di immanenza che egli ha instaurato e i nuovi concetti che ha creato. Sono ritratti mentali, noetici, macchinici. E malgrado vengano fatti di solito con mezzi filosofici, possono anche essere prodotti esteticamente[23].

E, se come lo stesso Deleuze insegna, «non bisogna cercare di vedere se un'idea è giusta o vera. Bisognerebbe invece cercare tutt'altra idea, altrove, in un altro campo, così che fra le due idee possa passare qualcosa che non è né l'una né l'altra»[24], tale cattura, captazione, la si può condurre all'interno del campo a noi più affine.

Si tratta allora di seguire le linee di deterritorializzazione del pensiero tracciate dallo stesso Deleuze e di proporne altre, rispecchiando il «metodo» che il filosofo stesso inaugura con la collaborazione di Guattari:

> Noi ci serviamo di termini deterritorializzati, vale a dire strappati dal loro campo per riterritorializzare un'altra nozione […]. È questo un metodo di pick-up. No, «metodo» è una brutta parola. Piuttosto pick-up come procedimento è un'espressione di Fanny, e lei teme soltanto che faccia troppo gioco di parola. Pick-up è un balbettio. Vale soltanto in opposizione al cut-up di Burroughs: niente tagli, piegature e ribaltamenti, ma moltiplicazioni secondo dimensioni crescenti. Il pick-up o il doppio furto, l'evoluzione a-parallela non avvengono tra persone ma tra idee, ciascuna delle quali si deterritorializza nell'altra, secondo una linea o delle linee che non si trovano in nessuna di esse e che superano un «blocco»[25].

Il metodo di Deleuze è certamente non lineare, ma, nonostante sembri costruito per opposizioni, non è nemmeno dialettico. È una visione cartografica, che si propone appunto di cartografare il reale proponendo delle polarità che non si danno come dialetticamente opposte, ma che funzionano in quanto estremi di una linea di differenziazione che comporta continui spostamenti di campo, di prospettiva, di visione, per essere in grado di

---

Félix, tutto questo diventava possibile, anche sbagliando. Noi non eravamo altro che due, ma quel che contava per noi non era tanto il fatto di lavorare insieme, quanto questa strana situazione di lavorare in mezzo a noi due. Si cessava di essere «autore». E questo spazio intermedio fra i due rimandava ad altra gente, diversa da una parte e dall'altra. Il deserto cresceva, ma popolandosi sempre di più. Tutto ciò non aveva niente a che vedere con una scuola o con dei processi di riconoscimento, ma invece molto a che vedere con degli incontri. E tutte queste storie sulle forme di divenire, sulle nozze contro natura, sull'evoluzione a-parallela, sul bilinguismo e il furto di pensieri è proprio ciò che è successo con Félix. Ho derubato Félix e spero che lui abbia fatto lo stesso con me». G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996 (trad. it. di G. Comolli, *Conversazioni*, Verona, Ombre Corte, 1998), pp. 22-23. Cfr. in merito anche F. Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari: biographie croisée*, Paris, La découverte, 2007.

[23] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., pp. 44-45.

[24] *Ibid.*

[25] G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, cit., pp. 23-24. La Fanny citata è la moglie di Deleuze.

cogliere il reale nella sua complessità e nella sua varietà in divenire. *Schizoanalisi* che non chiede altro che «un po' di vera *relazione con l'esterno*, un po' di realtà reale»[26].

Deleuze *e* il teatro: traiettorie

Prima. Abbiamo sottolineato nei titoli la congiunzione *e* per un motivo preciso: essa è forse il simbolo più efficace del modo di lavorare di Deleuze, che durante la trattazione riconosceremo in più luoghi. «E» è l'incontro, il *pick-up*, una linea di congiunzione tra due persone, o due idee, una doppia cattura: «non una riunione, né una giustapposizione, ma il sorgere di un balbettamento, la traccia di una linea spezzata che parte sempre in adiacenza, una sorta di linea di fuga attiva e creatrice. E… E… E…»[27].

Seconda. La domanda che ci poniamo affrontando questo lavoro, lo abbiamo già premesso, si situa su diversi piani: quali concetti di Deleuze possono essere più affini a una riflessione per la scena? e quali elaborazioni teatrali hanno utilizzato Deleuze come materiale di creazione? Ancora, quali di questi concetti ha contribuito a creare il teatro? E infine: quali concetti legati alla pratica teatrale la filosofia di Deleuze ha consentito di riformulare?

Si aprono dunque diverse prospettive per una riflessione che voglia affrontare Deleuze in relazione al teatro. Dapprima, prendere appunto la sua filosofia come un teatro, e in quanto tale metterlo in scena, facendo danzare concetti, dando voce ai concatenamenti e alle molteplici variazioni che la percorrono. Possiamo poi vedere nella realtà questa origine ed obiettivo comune, e dunque verificare come tramite le specifiche modalità pensiero e creazione l'arte e la filosofia possano contribuire l'una all'altra per vincere il caos, riformulandosi a vicenda. Oppure, ed infine ci arriveremo, possiamo vedere (ascoltare) il teatro parlare di Deleuze, e utilizzarlo a nostra volta per finalità altre che egli stesso, forse, non aveva (ancora) potuto immaginare: è l'incontro, l'idea che si deterritorializza in un altro campo. «Quello che lei scrive sulla piega, siamo noi. Firmato: i surfisti»[28].

Sono dunque queste le tre modalità di riflessione che percorreremo qui: in una prima parte, denominata *Pensiero e creazione*, tenteremo di esplorare la modalità di concettualizzazione deleuziana, dispiegando quei concetti che più ci sembrano rappresentativi della teatralità del suo pensiero. Lo faremo ricorrendo il più possibile a citazioni dirette, come già si evince in questa introduzione, che ne mettano in evidenza lo stile e la modalità argomentativa. Nella stessa parte farà la sua comparsa anche Artaud, colui che, continuamente ripetuto,

[26] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., p. 383.
[27] G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, cit., p. 16.
[28] Cfr. G. Deleuze, voce *Idée* in *Abecedario…*, cit.

impersona forse da non filosofo il personaggio concettuale più ricorrente nella filosofia di Deleuze, personaggio che – lo vedremo – non viene affatto indagato nella sua profondità di pensiero, ma avvicinato e deterritorializzato per pensare altro, in una continua riterritorializzazione.

In una seconda parte – *Creazione e pensiero* – affronteremo invece più direttamente i contributi che le teorizzazioni deleuziane ricevono dalle discipline artistiche, prima attraverso alcune riflessioni introdotte dallo stesso Deleuze (in un *intermezzo* dove ci occuperemo in particolare delle sue incursioni nella musica, nella pittura e nel cinema); dopodiché vedremo come in maniera indiretta (ma solo perché non *esplicitata* dal filosofo) il teatro può nutrirsi di tali teorizzazioni, o come a sua volta può nutrire le stesse. È così infine che arriveremo alla più diretta personificazione del *Theatrum philosophicum* deleuziano: Carmelo Bene, colui che con la sua opera (le sue operazioni) è divenuto la macchina attoriale, la macchina-teatro, colui che è per la (e sulla) scena quello che Deleuze è per la filosofia. Il costruttore di un pensiero del nuovo (o di una nuova possibilità di pensare), un pensiero che Foucault definisce genitale, intensivo, affermativo e a-categorico, un pensiero del divenire che sottrae tutti gli appigli mescolandoli, metafisica degli incorporei prodotti come effetti dai corpi, dagli incontri, che ne costellano il percorso. Ancora una volta,

> È la filosofia non come pensiero, ma come teatro: teatro di mimi dalle scene molteplici, fuggevoli e istantanee, dove i gesti, senza vedersi, si fanno segno: teatro in cui, sotto la maschera di Socrate, sfolgora improvviso il riso del sofista; dove i modi di Spinoza fanno uno scentrato girotondo, mentre la sostanza gira intorno a essi come un folle pianeta; in cui un fiche storpio annuncia «*je* incrinato ≠ *moi* dissolto», e Leibniz, giunto al sommo della piramide, intravvede nell'oscurità che la musica celeste è il *Pierrot lunaire*. Nella garitta del Lussemburgo, Duns Scoto infila la testa nella lunetta circolare; i suoi mustacchi imponenti sono quelli di Nietzsche travestito da Klossowski[29].

Una nota

All'interno dei riferimenti bibliografici a piè di pagina, nel caso della citazione di testi stranieri, verrà riportato la prima volta il titolo originale seguito dalla traduzione italiana consultata, se presente, alla quale (e se non specificato altrimenti) fa riferimento anche il numero di pagina indicato. In seguito la medesima opera verrà indicata per brevità solo col titolo della traduzione italiana.

[29] M. Foucault, *Theatrum Philosophicum*, cit., p. 74. Il *Pierrot lunaire* (1912) è l'opera forse più famosa di Arnold Schönberg, dove egli introduce per la prima volta la tecnica dello *Sprechgesang* (Schönberg è uno dei principali riferimenti deleuziani per quanto riguarda la musica).

PARTE PRIMA

***

PENSIERO E CREAZIONE

UNA PREMESSA

Nonostante la notevole quantità di scritti e opere che si ispirano o richiamano la filosofia di Deleuze, gli studi deleuziani sono un fenomeno relativamente recente, *à la page*, che in pochi anni ha fatto aumentare in maniera esponenziale la produzione a riguardo. Non da tutti i punti di vista questo semplifica un ulteriore studio: la maggior parte dei materiali rimane comunque orientata su un taglio alquanto parziale, e il fatto che gli stessi siano tutti piuttosto recenti non ha ancora permesso la formazione di un sedimento condiviso a partire dal quale elaborare una visione globale del pensiero deleuziano.

Inoltre la situazione è complicata dalla morfologia stessa della filosofia di Deleuze, all'interno della quale, lo abbiamo anticipato, stile, modalità di argomentazione e concetti hanno subito più volte cambiamenti, spostamenti di traiettoria, redirezionamenti, aggiustamenti. Sebbene stando così le cose alcune parti possano risultare apparentemente contraddittorie, in realtà la natura multiforme dei concetti deleuziani è totalmente intenzionale: è infatti volontà chiara e dichiarata[1] dello stesso autore quella di lanciare nozioni che «passino nella corrente», che non vadano a costituire una scuola[2], che non siano cioè condivisi e ripetuti pedissequamente da parte di presunti discepoli, ma che possano invece essere maneggiabili da chiunque e in diversi modi. La filosofia di Deleuze si rivolge infatti a «pensatori solitari e fieri della propria solitudine»[3], i quali possono prendere e piegare i concetti da lui proposti a modo proprio, per i propri scopi. Da una parte l'estrema dinamicità di tale pensiero ne costituisce dunque un elemento di pregio; ma d'altra parte ciò, unito al fatto che Deleuze si è occupato di un'enorme quantità di argomenti, temi e discipline (dall'economia alla pittura, dal cinema alla politica, alla musica, all'etologia e all'etica) crea in molti commentatori la tendenza a soffermarsi solo su uno (o pochi) degli aspetti che invece, insieme, vanno a costituire un *unicum* di molto maggiore interesse. A fronte della possibilità – a volte rischiosa – della settorializzazione e del frazionamento, si colloca poi la stessa intenzione di Deleuze, quella di fare filosofia per raggiungere una «ontologia univoca»[4], orientata al superamento della natura frammentaria del campo epistemologico contemporaneo.

---

[1] Cfr. in particolare la voce *Professeur-Professore* in *Abecedario di Gilles Deleuze*, cit.
[2] «Si deve trattare di nozioni di movimento, e non di scuola». *Ibid*., trad. libera dal francese mia.
[3] *Ibid.*
[4] Cfr. M. De Beistegui, *L'immagine di quel pensiero. Deleuze filosofo dell'immanenza*, Milano, Mimesis, 2007, p. 7.

Mi sembra doveroso premettere queste considerazioni, nonostante si trovino ad introdurre uno studio che si configura proprio come una di quelle opere settoriali e parziali di cui abbiamo parlato. Doveroso in quanto pure nei casi come il presente non si può in realtà prescindere dall'esaminare senza esclusioni la totalità del *corpus* deleuziano; non è possibile infatti isolare e comprendere gran parte dei concetti senza ripercorrere i ragionamenti che ne hanno portato allo sviluppo.

Pur ribadendo che in questa sede non si aspira ad alcuna pretesa di completezza, e sempre tenendo presente l'ambito specifico in cui ci si muove, si tenterà dunque di rendere conto – seppure sinteticamente – dei motivi fondamentali del pensiero di Deleuze, e in seguito di alcuni concetti che sono sì quelli più utili ai fini della nostra riflessione, ma che verranno qui approcciati mantenendo un'ottica generale, per poi essere solo in un secondo momento legati al discorso specificamente teatrale.

Non si tratta in ogni caso di arrischiare un'impresa genealogica, pertanto l'argomentazione non seguirà un andamento cronologico né analitico di ogni singola opera; certo si farà più spesso riferimento alle prime, dove Deleuze mette in campo quel vocabolario che gli fungerà da base concettuale durante tutta la sua produzione, ma contemporaneamente si tenterà di rendere conto di quel *divenire* continuo al quale il pensiero deleuziano, stazionario e allo stesso tempo mutevole[5], è soggetto, partendo proprio dalla domanda fondamentale su cosa significa pensare.

[5] Cfr. F. Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, Paris, PUF, 1994 (Trad. it. di F. Agostini, *Deleuze. Una filosofia dell'evento*, Verona, Ombre Corte, 1998), p. 9.

1. FARE FILOSOFIA SECONDO DELEUZE: CHE COSA SIGNIFICA PENSARE

I filosofi non devono limitarsi a ricevere i concetti,
a purificarli e a rischiararli, ma devono cominciare col farli,
col crearli, col porli, e cercare di inculcarli.
F. Nietzsche

Credere e inventare: ecco ciò che fa sì che il soggetto sia un soggetto.
G. Deleuze

«Lo scopo della filosofia non è riflettere. Altrimenti, non ci sarebbe alcun bisogno della sua esistenza. Ma essa non è nemmeno un atto di scoperta di idee nascoste o lontane, né l'applicazione al reale di concetti dati a priori. La filosofia non è contemplazione, né riflessione, né comunicazione: la filosofia è la disciplina che consiste nel creare concetti».

Queste sono, in breve, alcune delle note affermazioni con cui Deleuze e Guattari introducono *Che cos'è la filosofia?*, loro ultima opera collettiva. Ma allora, da cosa inizia la filosofia? Che cos'è creare concetti? Che cosa muove il pensiero? Da cosa ha origine il pensare? Cosa succede quando abbiamo un'idea? Quali sono le vere questioni che dobbiamo porci? A cosa serve una teoria filosofica?

Tutte queste domande sono necessarie per poter cominciare, per poter innanzitutto situare il piano della riflessione filosofica all'interno delle facoltà e attività umane. Deleuze le affronta continuamente, e risponde, tramite l'intercessione di altri filosofi o personalmente, sostenendo che la filosofia non è affatto un'attività astratta: anzi, in quanto disciplina che si occupa di porre problemi essa è totalmente concreta[6] (e in questo del tutto simile alle scienze ma anche alle arti). Inoltre, attualizzando le risposte attraverso la creazione di concetti (concetti che non sono già dati o trovati, ma vanno sempre di pari passo con la posizione di un problema[7]), essa è per questo ancora più concreta.

> Ogni soluzione presuppone un problema, ossia la costituzione di un campo sistematico unitario che orienti e sussuma le ricerche o le interrogazioni, in modo che le risposte a loro volta formino per l'appunto una serie di casi di soluzione[8].

---

[6] Cfr. G. Deleuze, voce *Histoire-Storia della filosofia*, in *Abecedario*, cit.

[7] «Alla luce di ciò fare storia della filosofia significa mettere in evidenza quali sono i problemi la cui urgenza ha portato a tentativi di risposta. Solo se tali problemi rimangono nascosti, solo se non li vediamo la filosofia rimane per noi astratta». *Ibid.*, trad. dal francese leggermente modificata.

[8] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 220.

Per Deleuze dunque, il compito della filosofia non è quello di verificare «se le cose stanno così o no»: non si tratta di fare i conti con la Verità, ma di sapere se *la questione* che porta qualcuno a formulare una determinata descrizione della realtà è buona, rigorosa, o no. E porre una questione non è, semplicemente, fare una domanda qualsiasi: bisogna sempre tenere distinta l'interrogazione – che coinvolge l'*opinione* – dalla questione, intesa come messa in campo di un problema[9]. Una distinzione che non si fonda sull'argomento, sul tema che la origina, ma su ciò che essa produce: nel caso della questione, concetti che possano aiutare nella comprensione e soluzione di tale problema.

> Mettere in questione significa subordinare, sottomettere le cose alla questione in modo tale che esse ci rivelino, in questa sottomissione costretta e forzata, una essenza, una natura. Criticare la questione, significa mostrare a quali condizioni essa è possibile e ben posta, cioè mostrare che le cose non sarebbero quelle che sono se la questione non fosse questa[10].

Dunque, un filosofo non dice ciò che vuole, non parla della sua opinione. Ma nemmeno cerca di raggiungere una verità presupposta: un problema non è una questione di verità, né di opinione, ma di senso. «Da un tale atto di problematizzazione e dalla creazione problematizzante dipende non la verità nella sua semplice opposizione all'errore, ma il *tenore di verità* o, in altri termini, il senso di ciò che pensiamo»[11]. Porre problemi che hanno un senso, costruire in relazione ad essi concetti, è ciò che motiva la filosofia come teoria.

> Ciò che un filosofo dice viene presentato come se fosse ciò che fa o che vuole. […] Una teoria filosofica deve essere compresa a partire dal suo concetto: essa non nasce da sé e a caso. Non basta nemmeno dire che è la risposta a un insieme di problemi. […] Di fatto, una teoria filosofica è una questione sviluppata, e nient'altro: essa consiste non nel risolvere un problema, ma nello sviluppare *fino all'estremo* le implicazioni necessarie di una questione formulata[12].

Smettere di giudicare il pensiero in rapporto alla verità è possibile soltanto ribadendo che esso è pura creazione, e che il vero è ciò che viene creato: perciò il rapporto tra vero e pensiero non può essere costante, né tantomeno utilizzato come definizione della filosofia, e la sua storia lo conferma. Usando le parole di Deleuze,

---

[9] Cfr. G. Deleuze, voce *Question-Domanda*, in *Abecedario*, cit.
[10] G. Deleuze, *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, Paris, PUF, 1973 (Trad. it. di M. Cavazza, *Empirismo e soggettività. Saggio sulla natura umana secondo Hume*, Napoli, Cronopio, 2000), p. 140.
[11] F. Zourabichvili, *Deleuze. Una filosofia dell'evento*, cit., p. 32.
[12] G. Deleuze, *Empirismo e soggettività*, cit., p. 139-140.

> la prima caratteristica dell'immagine moderna del pensiero è forse quella di rinunciare completamente a questo rapporto per considerare che la verità è soltanto ciò che il pensiero crea, tenuto conto del piano di immanenza che esso dà per presupposto e di tutti i tratti di questo piano, negativi o positivi, diventati indiscernibili: pensiero è creazione, non volontà di verità, come Nietzsche seppe far intendere[13].

Entreremo dopo nel merito di alcuni di questi concetti, per ora «la cosa importante è revocare al filosofo il diritto alla riflessione "su". Il filosofo è creatore, non è riflessivo»[14]. Ma, in fin dei conti, che cos'è la creazione? Definirla in poche parole è impossibile, aggiungeremo caratteristiche strada facendo. Limitiamoci per il momento a specificare che essa non va intesa come produzione dal niente, ma «come uno sforzo volto a estrarre dal sensibile i punti singolari nei quali la costruzione di un fenomeno, indipendentemente dalla sua natura, viene decisa»[15]. Leggiamo ancora Deleuze in merito:

> Bisogna parlare della creazione come di qualcosa che traccia la sua strada in mezzo alle impossibilità… Kafka spiegava: l'impossibilità per uno scrittore ebreo di parlare tedesco, l'impossibilità di parlare ceco, l'impossibilità di non parlare. […] La creazione si fa nelle strozzature. Anche in una lingua data, anche in francese per esempio, una nuova sintassi è una lingua straniera nella lingua. Se un creatore non è preso alla gola da un insieme di impossibilità, non è un creatore. Un creatore è qualcuno che crea le proprie impossibilità e allo stesso tempo crea il possibile. Come MacEnroe, è sbattendo la testa contro il muro che si troverà qualcosa. Bisogna consumare il muro. Fin quando non si presenteranno un insieme di impossibilità, non disporremo di quella linea di fuga, di quell'uscita che costituisce la creazione, di quella potenza del falso che costituisce la verità[16].

Qui Deleuze lancia un riferimento alla letteratura e un altro allo sport (considerato in quanto arte)[17]. Perché non è solo la filosofia ad essere creatrice, lo sono anche le scienze e le arti. Ciò che cambia è il prodotto della creazione: mentre la scienza crea funzioni, la filosofia crea concetti, e l'arte crea aggregati di sensazione (percetti). Ecco come si rivolge il filosofo a degli studenti di cinema, durante una conferenza, pronunciata alla *Femis* (École nationale supérieure des métiers de l'image et du son) il 17 marzo 1987:

---

[13] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 44.
[14] G. Deleuze, *Pourparler*, cit., p. 162.
[15] M. De Beistegui, *L'immagine di quel pensiero…*, cit., p. 12.
[16] G. Deleuze, *Pourparler*, cit., p. 178.
[17] John MacEnroe, famoso tennista americano degli anni '80, può essere infatti considerato un genio, un artista della sua disciplina: come lo racconta lo stesso Deleuze, egli, «una specie di aristocratico metà egiziano metà russo... ha inventato un colpo che consiste nel deporre la palla, una cosa curiosa, non la colpisce nemmeno, la depone» (G. Deleuze, voce *Tennis*, in *Abecedario*, cit.). Il suo stile unico, l'originalità del suo gesto, sono del tutto conformi alla capacità di uno scrittore di creare il proprio stile, «la differenza nella propria lingua».

> Dico che faccio filosofia, cioè che cerco di inventare dei concetti. Se dico: voi che fate del cinema, cosa fate? Voi non inventate concetti – non è affar vostro – ma blocchi di movimenti/durata. se si fabbrica un blocco di movimenti/durata forse si sta facendo del cinema. Non si tratta di fare appello a una storia né di respingerla. Tutto ha una storia. Anche la filosofia racconta storie. Storie con dei concetti. Il cinema racconta storie con dei blocchi di movimenti/durata. la pittura inventa un tipo di blocchi completamente diverso. Non sono né blocchi di concetti, né blocchi di movimenti/durata, ma blocchi linee/colori. La musica inventa un altro tipo di blocchi, altrettanto particolari. Rispetto a ciò, la scienza non è meno creatrice. Non vedo tante contrapposizioni tra le scienze e le arti[18].

Per questo vi è la possibilità che filosofia, arte e scienza entrino «in mutui rapporti di risonanza e in rapporti di scambio, ma ogni volta per ragioni intrinseche. [È] in funzione della loro particolare evoluzione [che] esse riecheggiano l'una nell'altra»[19]: esse si intersecano come linee melodiche che non smettono di interferire tra loro pur restando estranee. Queste interferenze non hanno infatti nulla a che vedere con la mutua riflessione: se una disciplina si desse il compito di seguire l'andamento creativo di un'altra perderebbe ogni autonomia ed ogni ruolo creatore.

Nella filosofia, come nelle arti e nella scienza, la creazione di un problema e la produzione di concetti si fondano sempre su un'idea: «il problema in quanto problema è l'oggetto reale dell'Idea»[20]. Questa idea è innanzitutto un'oggettività, che corrisponde in quanto tale a un particolare modo di porre le domande. Ed essa, abbiamo visto, risponde solo ad alcune domande (questioni). L'idea è qualcosa di ossessivo, ed è molto raro avere un'idea: perché esse vengono da diversi orizzonti, vanno, sfuggono, si allontanano e poi prendono diverse forme, incanalandosi in una forma di creazione. Bisogna però prestare attenzione perché il termine Idea non tragga in inganno, esso non va infatti confuso con l'*Idea* platonica: per Deleuze non esiste una verità preesistente, né tantomeno alcuna entità trascendente[21]. Semmai egli è più vicino alla concezione kantiana dell'idea, che si presenta sotto tre momenti: «indeterminata nel suo oggetto, determinabile in rapporto agli oggetti dell'esperienza, e infine portatrice dell'ideale di una determinazione infinita in rapporto ai

---

[18] G. Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création?*, in *Trafic*, autunno 1998, n. 27, poi in G. Deleuze, *Deux régimes de fous…*, cit. (trad. it. a cura di D. Borca, *Che cos'è l'atto di creazione?*, in G. Deleuze, *Due regimi di folli e altri scritti…*, cit.; ora anche in Id., *Che cos'è l'atto di creazione?*, Napoli, Cronopio, 2010), cit., p. 258 (l'edizione italiana consultata è quella Einaudi).

[19] G. Deleuze, *Pourparler*, cit., p. 166.

[20] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 220.

[21] Deleuze spiega come per Platone l'Idea è «ce que n'est que ce que c'est», ossia qualcosa che non possiede nessuna altra specificazione se non quella alla quale fa riferimento. Per questo Platone può affermare che «solo la Giustizia è giusta»: la Giustizia è l'unica essenza che non ha altre caratteristiche se non quella di essere giusta, mentre tutto il resto che si definisce «giusto» riguarda l'accidente o l'esempio. Cfr. G. Deleuze, voce *Idée-Idea*, in *Abecedario*, cit.

concetti dell'intelletto»[22]. Ma, mentre Kant rimane ancora troppo legato al *Cogito*, e suddivide l'idea raffigurando questi tre momenti in Idee distinte (l'Io è l'indeterminato, il Mondo il determinabile, Dio l'ideale della determinazione), per Deleuze questa concezione deve lasciare il posto a un'Idea che comprenda il rapporto differenziale, come intuì Salomon Maïmon[23]: essa deve integrare la variazione, intesa non come una determinazione variabile di un rapporto tra forme *a priori* che si suppone costante (*variabilità*) ma come grado di variazione del rapporto stesso (*varietà*).

> «La sintesi reciproca dei rapporti differenziali, come fonte della produzione degli oggetti reali, è la materia dell'Idea nell'elemento pensato dalla qualitatività in cui è immersa. Ne deriva una triplice genesi: la genesi delle qualità prodotte come le differenze degli oggetti reali della conoscenza; la genesi dello spazio e del tempo, come condizioni della conoscenza delle differenze; la genesi dei concetti come condizioni per la differenza o la distinzione delle conoscenze stesse»[24].

A questo punto le nozioni messe in campo per introdurre il discorso necessitano di un maggiore approfondimento: vediamo dunque più nel dettaglio come per Deleuze si costruisce la filosofia, a partire dalle origini del pensiero stesso.

Contro un'immagine dogmatica del pensiero

In realtà, l'entusiasmo di Deleuze nei confronti dee possibilità della filosofia non è sempre stata totale. Anzi, seppure solo inizialmente e limitatamente al saggio su Proust[25], nel seguirne le riflessioni egli si dimostra decisamente scettico sulla sua idoneità al fine di far nascere un pensiero autonomo, e, in pieno accordo con lo scrittore della *Recherche*, ad essa contrappone l'arte, considerandola come l'unica disciplina in grado di raggiungere la dimensione della verità generando il pensiero sotto la spinta della necessità. Mentre la filosofia estetica, pur riconoscendola magari come un «mondo privilegiato», considera l'arte

---

[22] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 221. Cfr. parr. succ.

[23] Salomon Maïmon (1753-1800), tedesco ma originario di Minsk, fu uno dei pensatori più acuti e complessi della fine del '700, e riconosciuto dallo stesso Kant come uno dei suoi più lucidi critici. La particolarità del suo pensiero è di accostare il concetto kantiano di «cosa in sé» alle grandezze irrazionali della matematica, unico «pensiero reale» in grado di farla sfuggire alla trascendenza, che la renderebbe indeterminabile e quindi «non-ente». Considerando le grandezze irrazionali come i limiti di una serie infinita di valori di approssimazione, la «cosa in sé» diventa così un'«idea limite», cioè quel fine ideale verso il quale la conoscenza tende nel tentativo di appropriarsi dell'esperienza sensibile. (www.filosofico.net).

[24] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 226.

[25] G. Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964. Trad. it. di C. Lusignoli e D. De Agostini, *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 1967 (d'ora in poi: *Marcel Proust e i segni*). Questo testo, di fondamentale importanza per individuare i germi del pensiero deleuziano, è anche il primo a condurre un'analisi di tipo estetico proponendo una definizione dell'arte come «mondo estremo dei segni». Cfr. parr. succ.

incapace di ragionare su di sé e si propone come sua messa in discorso, non si accorge che questa, proprio in quanto «regno delle essenze» e della differenza pura, è il luogo stesso dove la verità si crea e dove può essere pensata, senza che sopraggiunga un'estetica per tradurla in un linguaggio altro[26]. È piuttosto la filosofia, invece, a costituire una forma di pensiero inferiore, in quanto da sempre basata su un'*immagine* di ciò che significa pensare fondata soltanto sull'intelligenza e buona volontà del pensatore, le quali condurrebbero naturalmente alla somiglianza del pensiero con la verità; «un'immagine del pensiero – insomma – prefilosofica e naturale, tratta dall'elemento puro del senso comune. Secondo questa immagine il pensiero è affine al vero, possiede formalmente il vero e vuole materialmente il vero. E *su* questa immagine ognuno sa, si presuppone sappia, cosa significa pensare»[27]. Vediamo un passaggio interessante in merito:

> Alla verità, non si arriva per affinità o a forza di buon volere […].
> Il torto della filosofia sta nel presupporre in noi una buona volontà di pensare, un desiderio, un amore naturale del vero. Perciò la filosofia arri va soltanto a verità astratte, che non compromettono nessuno e non sconvolgono nulla […]. Tali idee restano gratuite, perché nate dall'intelligenza, che conferisce loro una sola possibilità, e non da un incontro o da una violenza che potrebbero garantirne l'autenticità. Le idee dell'intelligenza non valgono che per il loro significato esplicito, quindi convenzionale. Pochi sono i temi su cui Proust insiste tanto quanto su questo: la verità non è mai il prodotto di un buon volere preliminare, ma il risultato di una violenza nel pensiero[28].

E ancora:

> La filosofia, con tutto il suo metodo e la sua buona volontà, non vale nulla di fronte alle pressioni segrete dell'opera d'arte. Sempre la creazione, in quanto genesi dell'atto di pensare, parte dai segni. L'opera d'arte nasce dai segni, ma anche li fa nascere; come il geloso, il creatore, divino interprete, sorveglia i segni attraverso i quali la verità *si tradisce*[29].

Effettivamente, il problema della necessità del pensiero è sempre stato risolto dai filosofi – seppure con argomenti diversi – collegando tale necessità alla verità: il vero è l'esatto contenuto di ciò che deve essere pensato[30]. In questo modo la verità non dipende dal pensiero ma si pone in una relazione intima con esso, e anziché essere creata, viene

---

[26] Cfr. ivi, ma anche D. Cantone, *Cinema, tempo e soggetto. Il sublime kantiano secondo Deleuze*, Milano-Udine, Mimesis, 2008, p. 40.
[27] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 172. Corsivo dell'autore.
[28] G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., pp. 16-17.
[29] Ivi, pp. 90-91.
[30] Cfr. F. Zourabichvili, *Deleuze. Una filosofia dell'evento*, cit., p. 11.

concepita come un *esteriore* che può essere raggiunto agevolmente proprio perché il filosofo è *l'amico* di questa entità[31].

Poi, qualche anno più tardi, con *Differenza e Ripetizione* Deleuze torna a situarsi all'interno del paradigma filosofico, lasciando l'arte, almeno apparentemente[32], in ombra. Il legame si riallaccia in primo luogo proprio attraverso la ripresa della critica a quell'immagine del pensiero che aveva già titolato un breve capitolo del *Marcel Proust*, e che qui viene vista come il vero e principale ostacolo da superare per rifondare le pretese conoscitive della filosofia. Tale immagine, intesa ancora come presupposto dogmatico su cui si basa la comprensione, deriva per Deleuze da una triplice illusione[33]. La prima è proprio quella secondo la quale il filosofo è colui che in quanto tale vuole il vero, che lo cerca naturalmente, e attribuisce al pensiero il desiderio del vero come facoltà che gli è propria. Secondo questa idea, al pensatore basta la buona volontà per giungere a un vero che gli è per natura affine, e con l'aiuto di un metodo ben costruito nulla lo potrà distogliere da essa[34].

Inoltre, l'immagine del pensiero è segnata dall'illusione positivista secondo la quale pensare significherebbe rappresentarsi la realtà: il pensiero consisterebbe cioè nel rispecchiamento[35] di ciò che è, sia che si tratti della realtà sensibile, sia che si faccia riferimento a un'essenza ultraterrena. In entrambi i casi ci si ridurrebbe quindi al semplice riconoscimento di ciò che è dato, e qualsiasi tentativo di introdurre il nuovo verrebbe prima o poi forzatamente ricondotto a questo punto di partenza iniziale. Abbiamo già anticipato come per Deleuze, al contrario, il pensiero per poter apportare elementi di novità non può mai essere limitato al riconoscimento, ma deve divenire creazione, sperimentazione, apprendimento. È solo allora, chiarisce Katia Rossi, che il mondo esterno diventa interessante per il pensiero, «quando ci fa segno e perde la sua unità rassicurante, la sua omogeneità e la sua apparenza

---

[31] Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., introduzione.

[32] E solo apparentemente, perché come ha riconosciuto anche Foucault nel suo *Theatrum Philosophicum*, in realtà *Differenza e Ripetizione* è interamente percorso da una metafora teatrale e artistica che serve a Deleuze sia come esemplificazione delle sue argomentazioni, che come immagine della storia della filosofia, ma anche, e forse dal nostro punto di vista soprattutto, per introdurre qualcosa di paragonabile a un suo *Teatro del futuro*, attraverso ipotesi e concetti legati alla performatività. In tal modo, Deleuze si pone a tutti gli effetti come filosofo-uomo di teatro al fianco di Kierkegaard e Nietzsche. Cfr. M. Foucault, *Theatrum Philosophicum*, cit. Per l'ipotesi più strettamente teatrale, cfr. anche L. Cull, (a cura di), *Deleuze and Performance*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 6. Torneremo più avanti a sviluppare questo punto, per ora basti ritenere che il discorso sull'arte, per Deleuze, non è mai definitivamente messo da parte, e anzi, costella tutta la sua produzione.

[33] In realtà in *Differenza e ripetizione* Deleuze ne individua otto, ma per semplificazione qui saranno fatte rientrare nelle tre principali, seguendo la suddivisione proposta da François Zourabichvili.

[34] Cfr. anche G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit.

[35] Diciamo rispecchiamento per semplificare, ma in realtà la definizione di "rappresentazione" fornita da Deleuze è molto più complessa: lo vedremo in seguito.

veridica»[36], quando l'incontro con *qualcosa* ci costringe a pensare e a considerare la realtà oltre la sua rappresentazione.

Ed è così che Deleuze, prosegue la stessa autrice, arriva, con Platone, a distinguere due specie di cose:

> quelle che lasciano inattivo il pensiero, che sono quindi oggetto di un riconoscimento, e quelle che costringono a pensare, mettendo in pericolo la coerenza e l'orizzonte del nostro pensiero, che sono appunto oggetto di un incontro/scontro. L'effetto di ciò che si potrebbe definire una provocazione, un'effrazione, una violenza originaria fatta al pensiero, è quello di turbare l'anima, di renderla «perplessa», cioè di costringerla a porre un problema, coinvolgerla in una ricerca, come se l'oggetto dell'incontro, il segno, fosse appunto apportatore di problemi. Si tratta di un'incrinatura del pensiero dovuta a un'incitazione fortuita e contingente, allo scontro con un'alterità che sfugge a ogni presente e a ogni definizione, perché è sempre altrove, un fuori, per cui pensare è sempre un domandare problematico e problematizzante che si sottrae a qualsiasi definitiva risposta[37].

Ecco che cos'è quel *qualcosa* che costringe a pensare: si tratta di una violenza, di un'aggressione che non solo non porta alla naturale armonia tra le facoltà (al loro esercizio *normale*, ordinario, utile a ricalcare ciò che è empiricamente dato), ma che le conduce al loro limite ponendole in una relazione reciprocamente discordante. Ed è questa la modalità che consente la produzione di un pensiero nuovo, in quanto

> ogni volta che una facoltà assume la sua forma involontaria, scopre e raggiunge il proprio limite, si eleva a un esercizio trascendente, comprende la propria necessità come un potere insostituibile […]. Al posto di una percezione indifferente, ecco una sensibilità che afferra e riceve i segni: il segno è il limite di questa sensibilità, la sua vocazione, l'estremo esercizio[38].

L'atto di pensare così concepito risulta dunque doloroso, pericoloso, perché avvicina al caos, quel luogo dove le determinazioni si muovono ad una velocità infinita, sciogliendo nell'infinito ogni consistenza[39]. Quando in condizioni normali preferiamo affidarci all'opinione, infatti, è perché

> Chiediamo soltanto un po' di ordine per proteggerci dal caos. Niente è più doloroso, più angosciante di un pensiero che sfugge a se stesso, delle idee che si dileguano, che appena abbozzate scompaiono, già erose dalla dimenticanza

[36] K. Rossi, *L'estetica di Gilles Deleuze. Bergsonismo e fenomenologia a confronto*, Bologna, Pendragon, 2005, p. 100.
[37] Ivi, cit., pp. 100-101. Cfr. anche, per l'originale di Deleuze, G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 93. Il riferimento a Platone è tratto da *Repubblica*, VII.
[38] G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 92.
[39] Sul caos inteso come velocità infinita senza consistenza, cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 33.

> o sprofondate in altre che a loro volta non controlliamo. Sono variabilità infinite la cui scomparsa e apparizione coincidono. Sono velocità infinite che si confondono con l'immobilità del nulla incolore e silenzioso che percorrono, senza natura né pensiero. È l'istante di cui non possiamo dire se sia troppo lungo o troppo corto per il tempo. Riceviamo dei colpi di frusta che battono come arterie. Perdiamo continuamente le nostre idee. È per questo che vogliamo tanto aggrapparci a opinioni sicure. Chiediamo soltanto che le nostre idee si concatenino seguendo un minimo di regole costanti, e l'associazione delle idee non ha mai avuto altro senso se non quello di fornirci delle regole, come la somiglianza, la contiguità, la causalità, che ci difendano e ci permettano di mettere un po' di ordine nelle idee, di passare dall'una all'altra secondo un ordine dello spazio e del tempo, che impediscano alla nostra «fantasia» (il delirio, la follia) di percorrere l'universo in un istante per generarvi dei cavalli alati e dei draghi di fuoco. […] Chiediamo tutto questo per poterci fare un'opinione, come una sorta di «ombrello» che ci protegga dal caos[40].

È per le stesse ragioni, tornando alle argomentazioni del *Marcel Proust*, che l'attività di pensiero non può essere deputata a un metodo o lasciata alla buona volontà del soggetto, questa anzi viene messa in crisi dall'incontro con qualcosa che costringe necessariamente a pensare, non lasciando altra scelta.

Lo scontro tra un'immagine dogmatica del pensiero e una facoltà di pensare libera da ogni dogma è esemplarmente sintetizzato, secondo Deleuze, dallo scambio epistolare tra Artaud e Jacques Rivière. Durante tutta la corrispondenza, «Rivière mantiene l'immagine di una funzione pensante autonoma, dotata di una natura e di una volontà di diritto»[41]. E tutte le difficoltà che il pensiero incontra, la mancanza di metodo, di tecnica, di applicazione, e persino la malattia, non sono in realtà che «fatti» che permettono al pensiero di orientarsi e all'io di conservare un'immagine di sé come «grado di identità superiore a noi stessi» nonostante tutte le variazioni che non cessano invece di modificarci. In tutto ciò, prosegue Deleuze, «non senza stupore il lettore constata che più Rivière cerca di avvicinarsi ad Artaud, e di comprenderlo, più se ne allontana e parla d'altro. Poche volte si è dato un malinteso più radicale»[42]: Artaud, infatti, non fa riferimento alle *sue* difficoltà, ma intuisce un problema generalizzato, quello di non potere più continuare a pensare all'ombra di un'«immagine dogmatica rassicurante», della quale auspica la distruzione completa. «Così le difficoltà che egli dice di provare non vanno intese come fatti, ma come difficoltà di diritto che riguardano e investono l'essenza di ciò che significa pensare»[43]. Non si tratta dunque di

---

[40] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 203. L'immagine dell'ombrello è tratta dal saggio di D.H. Lawrence, *Le chaos en poésie*, in *D. H. Lawrence*, a cura di G. Katz Roy e M. Librach, Paris, Cahiers de l'Herne, 1988.
[41] G. Deleuze, *Differenza e Ripetizione*, cit., p. 191.
[42] *Ibid.*
[43] Ivi, pp. 191-192.

un problema di metodo o di applicazione, ma di «arrivare semplicemente a pensare qualcosa». Artaud aveva già capito che il pensare non è innato ma deve essere generato nel pensiero, e che solo quando il pensiero è condotto all'impotenza è costretto a pensare: il problema non è quindi riuscire a far funzionare un pensiero già presente in natura, ma «di far nascere ciò che non esiste ancora». In questo senso, ribadiamo, pensare è creare un'opera: «pensare è creare, non c'è altra creazione, ma creare è anzitutto generare "il pensare" nel pensiero»[44]. Il pensiero come produzione è l'unica possibile risposta creativa a quel qualcosa (l'Idea) che si è impossessato di noi.

Il campo trascendentale della filosofia

La terza illusione sulla quale si basa l'immagine classica del pensiero è quella della pretesa di un suo fondamento. La filosofia si è sempre preoccupata del «da dove cominciare», e nella sua storia, anche quando ha tentato di rimuovere tutti i presupposti oggettivi (nello specifico, si tratta di concetti dai quali fare discendere tutti gli altri), ha sempre proposto una modalità implicita dalla quale il pensiero discende: cogito, idee, cause, principio di ragion sufficiente. Ma in realtà, sottolinea Deleuze, «cominciare significa eliminare tutti i presupposti»[45], e anche questi lo sono, seppure soggettivi, e cioè «inviluppati in un sentimento anziché in un concetto»[46]. In base a questi presupposti soggettivi, che si presentano sotto la forma dal «tutti sanno», si suppone che ognuno conosca senza bisogno di definizione che cosa significa io, pensare, essere. Così il cominciamento della filosofia resta sempre «sottoposto a un riconoscimento iniziale che trae la sua forma dal senso comune»[47], e ancora c'è qualcosa che le sfugge, che la precede, che non la rende autonoma. Per questo, scrive ancora Deleuze,

> meglio risultano le condizioni di una filosofia senza presupposti di sorta, che anziché fondarsi sull'immagine morale del pensiero, partisse da una critica radicale dell'Immagine e dei «postulati» che implica. Troverebbe così la propria differenza o il vero cominciamento, non in un'intesa con l'Immagine *prefilosofica*, ma in una lotta rigorosa contro l'Immagine, denunciata come non-filosofia, e per ciò stesso scoprirebbe la propria ripetizione autentica in un pensiero senza Immagine, anche a costo delle più grandi distruzioni, delle maggiori demoralizzazioni, e di un'ostinazione da parte della filosofia che non avrebbe altro alleato che il paradosso e dovrebbe rinunciare sia alla forma della rappresentazione sia all'elemento del senso comune […][48].

---

[44] Ivi, p. 192.
[45] Ivi, p. 169.
[46] *Ibid.*
[47] F. Zourabichvili, *Deleuze. Una filosofia dell'evento*, cit., p. 19.
[48] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 173.

Non si comincia quindi fondando la filosofia su qualcosa, ma con un'operazione di «sfondamento»: non si comincia mai una volta per tutte ma sempre si ripete. Le condizioni di una vera creazione sono ancora una volta la distruzione di una tale immagine del pensiero e il riposizionamento della genesi dell'atto di pensare nel pensiero stesso:

> Fintantoché non vi sia pensiero se non involontario, costrizione suscitata nel pensiero, è tanto più assolutamente necessario che esso nasca, per effrazione, dal fortuito nel mondo. Ciò che è primo nel pensiero è l'effrazione, la violenza, il nemico, e nulla presuppone la filosofia, tutto muove da una misosofia. Non si può contare sul pensiero per installarvi la necessità relativa di ciò che esso pensa, ma viceversa sulla contingenza di un incontro con ciò che costringe a pensare, per levare e innalzare la necessità assoluta di un atto di pensare, di una passione di pensare[49].

Quindi la domanda non deve essere come pervenire alla realtà, ma quali sono le condizioni che conducono il pensiero a cercarla: come trovare un'esperienza nella quale si manifesti il movimento infinito del'essere, come giungere ad un pensiero puro, cioè non soggetto alla logica rappresentativa? E ancora, «quanto grande deve essere la violenza da fare al pensiero per diventare capaci di pensare, la violenza di un movimento infinito che ci priva al tempo stesso del potere di dire Io?»[50]. Abbiamo detto che la sensibilità, al cospetto di ciò che può essere soltanto sentito, si scontra con i propri limiti, e si innalza ad un esercizio che la conduce all'ennesima potenza. «Ogni facoltà è uscita dai suoi cardini. Ma cosa sono i cardini, se non la forma del senso comune che fa ruotare e convergere tutte le facoltà?»[51]. Occorre, dunque, spezzare il senso comune per raggiungere l'ennesima potenza,

> Occorre portare ogni facoltà al punto estremo di disordine, ove si trova quasi alla mercé di una triplice violenza: quella di ciò che la costringe a esercitarsi, di ciò che è costretta a cogliere e che sola può cogliere, e dunque anche dell'inafferrabile (dal punto di vista dell'esercizio empirico). È il triplice limite dell'ultima potenza. Ogni facoltà scopre allora la passione che le è propria, cioè la sua radicale differenza e la sua eterna ripetizione, il suo elemento differenziale e ripetitivo, come l'istantaneo prodursi del proprio atto e l'eterna ripetizione del proprio oggetto, il proprio modo di nascere già ripetendo[52].
>
> L'uso trascendente delle facoltà è un uso propriamente paradossale, che si oppone al loro esercizio con la regola di un senso comune. Pertanto l'accordo delle facoltà non può prodursi se non come un *accordo discordante*, poiché ciascuna non comunica all'altra se non la violenza che la pone in

[49] Ivi, p. 182.
[50] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 44.
[51] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 184.
[52] Ivi, pp. 186-187.

presenza della propria differenza e della propria divergenza con tutte le altre[53].

Il pensiero si pone dunque in uno stato di impotenza, nel quale si trova fuori di sé: perché esso è «assolutamente potente solo all'estremo della sua impotenza»[54]. Ancora una volta, Kleist e Artaud lo avevano capito già: «è il pensiero in quanto tale che si mette a ghignare, a stridere, a balbettare, a produrre glossolalie e gridi che lo portano a creare o a provare»[55].
Dunque, per riassumere, il compito del pensiero non può essere quello di andare verso una sua presunta naturalità o verità rispecchiando l'esperienza ordinaria, ma pensare deve essere un atto di creazione; il pensiero deve pensare se stesso in quanto facoltà creativa. Questa convinzione permette di riconoscere in Deleuze la volontà di portare a compimento quanto già tentato da Kant (e poi, anche se in maniera diversa, dalla fenomenologia di Husserl)[56]: rifiutare ogni trascendenza per fare della filosofia una nuova *riflessione trascendentale*[57], che indaghi le condizioni dell'esperienza e del pensiero in sé stesse, non sottomettendole più non solo alle logiche del senso comune e della rappresentazione, ma nemmeno alla manifestazione di una «coscienza personale» e dell'«identità soggettiva», che si accontentano, ancora una volta, di «ricalcare il trascendentale sui caratteri dell'empirico»[58].
Questo non significa però escludere totalmente il sensibile dal pensiero: è proprio a partire dall'esperienza che quest'ultimo, infatti, crea i concetti, ed è appunto in quanto creati che essi si differenziano dalle categorie a priori dell'intelletto formulate dall'idealismo. Quello che intende dire Deleuze è che i concetti non sono generati spontaneamente per

---

[53] Ivi, p. 190.
[54] F. Zourabichvili, *Deleuze. Una filosofia dell'evento*, cit., p. 21.
[55] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 44.
[56] «Ciò che appariva già così nettamente in Kant è ancora valido per Husserl: l'impotenza di tale filosofia a rompere con la formula del senso comune. Cosa dire di una filosofia che avverte bene che non sarebbe filosofia se non rompesse almeno provvisoriamente con i contenuti particolari e le modalità della *doxa*, ma che ne conserva l'essenziale, cioè la forma, e che si accontenta di elevare al trascendentale un esercizio meramente empirico, in un'immagine del pensiero presentata come "originaria"?» G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 92. In particolare, ciò che Deleuze rimprovera a Kant è di «non aver voluto o saputo portare la riflessione critica alle sue estreme conseguenze, e di aver infine riprodotto, all'interno della stessa filosofia trascendentale, quell'immagine dogmatica del pensiero di cui pure voleva l'abolizione». P. Godani, *Deleuze*, Roma, Carocci, 2009, p. 66. Allo stesso modo, Husserl prosegue la confusione tra piano empirico e trascendentale, e «lo smascheramento compiuto da Deleuze si rivolge in sostanza alla restaurazione husserliana della dimensione trascendentale dell'empirico, a cui occorre piuttosto opporre un'analisi che faccia valere i diritti dell'empirico al livello del trascendentale». K. Rossi, *L'estetica di Gilles Deleuze…*, cit., p. 73. Cfr. anche G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 36 e sgg.
[57] «"Trascendentale" definisce il principio di una sottomissione necessaria dei dati dell'esperienza alle nostre rappresentazioni *a priori* e, correlativamente, di un'applicazione necessaria delle rappresentazioni *a priori* all'esperienza». G. Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, Paris, PUF, 1963 (trad. it. di M. Cavazza, *La filosofia critica di Kant*, Bologna, Cappelli, 1979, ora anche Napoli, Cronopio, 2009), p. 30.
[58] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 92.

categorizzare l'esperienza, ma sono le risposte a specifici eventi che si danno nel mondo empirico. Non si tratta quindi di affermare che il pensiero non possa nascere durante l'esperienza della realtà. Anzi, il pensiero non può non nascere se non in occasione di un'esperienza, un'esperienza che conduca all'incontro con qualcosa che costringe a pensare[59]. L'oggetto di tale incontro deve senza dubbio essere sensibile, e anzi, qualcosa che «non può essere che sentito»[60]: Deleuze lo chiama «l'essere del sensibile»[61]. La differenza con Kant è rimarcata dal *tipo* di sensibilità attraverso la quale l'esperienza si compie: come abbiamo visto nel paragrafo precedente, per Kant si tratta di un accordo tra facoltà, mentre per Deleuze di un loro utilizzo liminare, che permetta l'incontro con un *fuori*, qualcosa cioè di radicalmente estraneo al pensiero. E ciò che presiede a tale incontro non può essere un Io, perché l'Io (nella sua duplice accezione di *je* e *moi*[62]) è a sua volta un prodotto, qualcosa, cioè, che viene costruito *dopo* l'incontro. La genesi del pensiero e del senso può avvenire allora soltanto in un *campo trascendentale impersonale* o *pre-personale* come quello già descritto da Sartre[63], che sfugga però allo stesso tempo anche alla *Trascendenza dell'Ego* – perché anche Sartre commette un errore: nonostante rifiuti la forma della persona e il punto di vista dell'individuazione, determina questo campo come quello di una *coscienza originaria*, confonde ciò che genera con ciò che deve essere generato[64]. Invece, «mai il fondamento può assomigliare a ciò che fonda»[65].

Dunque, dicevamo, il campo trascendentale non deve confondersi con un'identità soggettiva (Husserl), né con una coscienza (Sartre) né somigliare ai campi empirici ad esso corrispondenti (Kant) né dissolversi in una profondità indifferenziata. Deve inoltre escludere la forma del generale come quella dell'individuale. In cosa consiste allora

---

[59] Con una formula paradossale, Deleuze lo chiama «empirismo trascendentale». Paradossale in quanto «questo è il carattere essenziale dell'empirismo: è proprio perché la natura umana nei suoi principi oltrepassa la mente, che niente nella mente oltrepassa la natura umana; non vi è niente di trascendentale». G. Deleuze, *Empirismo e soggettività*, cit., p. 15.

[60] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 182.

[61] *Ibid*. E anche: «Qual è l'essere del sensibile? Secondo le condizioni di questa domanda, la risposta deve designare l'esistenza paradossale di un "qualcosa" che non può essere sentito (dal punto di vista dell'esercizio empirico) e insieme può essere soltanto sentito (dal punto di vista dell'esercizio trascendente)». Ivi, p. 305. Trascendente, qui, è usato nel senso di «che trascende l'uso normale delle facoltà».

[62] Per questa distinzione rimando al paragrafo sulla genesi del tempo, cfr. *Infra*.

[63] Cfr. J-P. Sartre, *La Transcendance de l'Ego*, in *Recherches Philosophiques*, 1936-1937, ora in ed. Vrin, 2000 (trad. it. a cura di R. Ronchi, *La trascendenza dell'ego. Una descrizione fenomenologica*, Milano, EGEA, 1992).

[64] «Il torto di tutte le determinazioni del trascendentale come coscienza è di concepire il trascendentale a immagine di ciò che si presume fondi». G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 98.

[65] Ivi, p. 93.

l'esercizio trascendentale del pensiero? Che cos'è l'«essere del sensibile», quel qualcosa che si trova al limite della sensibilità? È l'*intensità*, o *differenza nell'intensità*:

> L'intensità, la differenza nell'intensità, costituisce il limite proprio della sensibilità, talché ha il carattere paradossale di questo limite, per cui è l'insensibile, ciò che non può essere sentito, perché è sempre ricoperta da una qualità che la aliena o la «contraria», distribuita in un esteso che la rovescia e la annulla. Ma in un altro senso, l'intensità è ciò che può essere soltanto sentito, ciò che definisce l'esercizio trascendentale della sensibilità, poiché essa fa sentire, risvegliando in tal modo la memoria e forzando il pensiero. Cogliere l'intensità indipendentemente dall'esteso o prima della qualità in cui si sviluppa, costituisce l'oggetto di una distorsione dei sensi[66].

L'intensità è «la forma della differenza in quanto regione del sensibile»[67], ed è intraducibile nei termini della rappresentazione, ovvero negli elementi dell'esperienza percettiva empirica; in altre parole, solo uno studio trascendentale può dimostrare che essa continua a implicare la differenza anche nell'esteso e nella qualità che crea[68]. L'esperienza-limite dell'intensità può essere avvicinata anche attraverso l'uso di farmaci, o attraverso altre esperienze-limite fisiche quali il senso di vertigine, e tali esperienze ne svelano il carattere lacerante. In realtà, vedremo come l'esperienza artistica sia forse il terreno più adatto a provocare una deliberata distorsione dei sensi al fine della percezione dell'intensità.

Il piano di immanenza

Lasciamo per un momento in sospeso il discorso sul campo trascendentale e sull'intensità, e torniamo all'immagine del pensiero, la cui definizione, come Deleuze stesso riconosce[69], riaffiora continuamente nel corso di tutta la sua produzione, e viene ancora una volta modificata con la pubblicazione di *Che cos'è la filosofia?*:

> Con immagine del pensiero non intendo il metodo, ma qualcosa di più profondo, sempre presupposto, un sistema di coordinate, di dinamismi, di orientamenti: appunto pensare e «orientarsi nel pensiero»[70].

---

[66] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 306.
[67] Ivi, p. 288.
[68] Cfr. ivi, p. 310.
[69] «Questo studio delle immagini del pensiero, che potremmo chiamare noologia, dovrebbe sostituire i prolegomeni alla filosofia. È l'oggetto vero e proprio di *Differenza e ripetizione*, la natura dei postulati nell'immagine del pensiero. Questo tema mi ha ossessionato in *Logica del senso*, dove l'altezza, la profondità e la superficie sono le coordinate del pensiero; l'ho ripreso in *Proust e i segni*, poiché Proust oppone tutta la potenza dei segni all'immagine greca; lo ritroviamo poi con Félix in *Mille piani*, perché il rizoma è l'immagine del pensiero che si estende sotto quella degli alberi». G. Deleuze, *Pourparler*, cit., p. 198.
[70] Ivi, p. 196.

Ricordiamo che in *Differenza e ripetizione* egli predicava la costruzione di un pensiero senza Immagine (perché condannando il pensiero a muoversi sempre all'interno della stessa cornice l'Immagine è non-filosofia) che rinunciasse a rappresentazione e senso comune in modo da poter scoprire, una volta libero da tutti i presupposti soggettivi e oggettivi, la propria ripetizione autentica. Ma nell'ultima opera scritta con Guattari si inserisce la tesi che dietro o sotto ogni insieme di concetti che costituisce un pensiero vi sia qualcosa di pre-concettuale e pre-filosofico, un luogo nel quale il pensiero ha origine, un orizzonte all'interno del quale si può pensare. Solo in questo caso, allora, si può concepire un'immagine del pensiero: come una comprensione di ciò che significa pensare, che però non sia mai dogmatica, ma piuttosto renda conto dell'incontro con il caos, rispecchiando il movimento infinito, o l'infinito in movimento.

> L'immagine del pensiero è come il presupposto della filosofia, la precede. E questa volta non si tratta di una comprensione non filosofica, ma di una comprensione pre-filosofica. […] È l'immagine del pensiero a guidare la creazione dei concetti. Essa è come un grido, mentre i concetti sono dei canti[71].

Così facendo, l'idea iniziale di un pensiero senza immagine non viene rinnegata, ma rimane come principio regolatore del pensiero: un'utopia da tenere a mente per evitare che nuovi dogmi si impossessino di essa.

È difficile concettualizzare con precisione l'immagine del pensiero, prima di tutto perché non si tratta di un concetto ma di un orizzonte, una sorta di palco sul quale i concetti si dispiegano. Ciò significa che «la dimensione che forma il pensiero nel modo più decisivo è anche la dimensione che sfugge al pensiero, che il pensiero non è mai capace di piegarsi indietro verso il suo presupposto, e rendere la propria immagine trasparente»[72]. Quindi, da una parte abbiamo concetti che sono generati dall'incontro con un fuori, un'incontro che proviene dall'intensità della realtà sensibile. E in questo senso Deleuze si definisce empirista. Ma, viene da chiedersi, postulando l'esistenza di un «fuori», non si rischia di rimettere in campo un'istanza di trascendenza? Tutt'altro: perché in realtà affermando un'esteriorità radicale si afferma allo stesso tempo l'immanenza: *il fuori è in questo mondo*. Ed è solo «quando la filosofia rinuncia a fondare» che «il fuori abiura la propria trascendenza e diventa immanente»[73]. È per questo motivo che il pensiero viene considerato come completamente immanente a ciò che lo causa, a ciò che esso pensa (e non, viceversa, la

[71] Ivi, p. 197.
[72] M. De Beistegui, *L'immagine di quel pensiero…*, cit. p. 18.
[73] F. Zourabichvili, *Deleuze. Una filosofia dell'evento*, cit., p. 20.

realtà è immanente al pensiero, perché come vedremo l'immanenza a qualcosa è sempre sintomo di trascendenza).

Se accostiamo queste riflessioni alla definizione di campo trascendentale impersonale della *Logica del senso*, alla luce di questa idea di immanenza ne nasce una delle implicazioni più importanti della filosofia di Deleuze: il piano di consistenza, oppure, più esattamente, il *piano di immanenza*, un piano prefilosofico utile a dare appunto consistenza alla filosofia, senza però farle perdere nulla dell'infinito in cui il pensiero è immerso. Esso agisce infatti all'interno del caos come un taglio, come un setaccio, una specie di «deserto mobile» che i concetti vengono a popolare per «tracciare le ordinate intensive di questi movimenti infiniti»[74]:

> Il piano di immanenza non è un concetto, né pensato né pensabile, ma l'immagine del pensiero, l'immagine che esso si dà di cosa significhi pensare, usare il pensiero, orientarsi nel pensiero… Non è un metodo, poiché ogni metodo riguarda eventualmente i concetti e suppone una tale immagine. Non è neanche un insieme di conoscenze sul cervello e sul suo funzionamento […]. Non si tratta neanche dell'opinione che si ha del pensiero, delle sue forme, dei suoi scopi e dei suoi mezzi in questo e quel momento. L'immagine del pensiero implica una severa ripartizione di fatto e di *diritto*: ciò che spetta al pensiero come tale deve essere separato dagli accidenti che rinviano al cervello o alle opinioni storiche. […] L'immagine del pensiero ritiene soltanto ciò che il pensiero può rivendicare di diritto. Il pensiero rivendica «soltanto» il movimento che può andare all'infinito. Ciò che il pensiero rivendica di diritto, ciò che seleziona, è il movimento infinito o il movimento dell'infinito, che costituisce l'immagine del pensiero[75].

Con queste premesse, proseguono i due autori, si potrebbe considerare la storia della filosofia come storia della mancata instaurazione del piano di immanenza[76], che per qualche ragione è sempre fallita, lasciando proliferare quell'immagine del pensiero dogmatica contro la quale Deleuze si era già scagliato vent'anni prima, e della quale ancora condanna l'errore di ricondurre il pensiero a un universale trascendente dal quale il piano discende come campo fenomenico, considerando quindi l'immanenza come un attributo del concetto, e non come un «in sé»:

> Ogni volta che si interpreta l'immanenza come immanenza «a» qualcosa si produce una tale confusione di piano e concetto, che il concetto diventa un universale trascendente e il piano un attributo nel concetto. Così frainteso, il piano di immanenza rilancia il trascendente e resta un semplice campo di

[74] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 33.
[75] Ivi, p. 27.
[76] Ivi, p. 35.

> fenomeni che possiede solo in seconda istanza ciò che viene attribuito anzitutto all'unità trascendente[77].

Invece, già il campo trascendentale impersonale individuato precedentemente da Deleuze su ispirazione sartriana aveva il merito di «restituire all'immanenza i suoi diritti»[78], non rinviando né a un soggetto contemplante, né a un oggettività della contemplazione. Con l'instaurazione del piano di immanenza, si arriva ad individuare una superficie interamente «percorsa dai movimenti dell'infinito» e «riempita da ordinate intensive», per una «libertà nell'immanenza» che solo Spinoza aveva già intuito:

> Solo quando l'immanenza è immanente esclusivamente a se stessa si può parlare di un piano di immanenza. Tale piano è forse un empirismo radicale […]. In esso si danno soltanto eventi, ossia mondi possibili in quanto concetti, e «altri» in quanto espressioni di mondi possibili e di personaggi concettuali. L'evento non riconduce il vissuto a un soggetto trascendente = Io, si rapporta, al contrario, al sorvolo immanente di un campo senza soggetto; Altri non restituisce trascendenza a un altro io, ma riporta ogni altro io all'immanenza del campo sorvolato. L'empirismo non conosce che eventi e «altri», è un grande creatore di concetti[79].

Il piano di immanenza è dunque qualcosa che viene prima della filosofia (è prefilosofico), ma ciò non significa che esista al di fuori della filosofia, benché essa lo presupponga. Se «la filosofia è al tempo stesso creazione di concetti e instaurazione del piano»[80], il piano è il cominciamento della filosofia, il suo terreno, su cui essa costruisce i concetti, e grazie al quale riesce a risolvere il problema di dare consistenza all'infinito senza annullarlo. Infatti, il piano di immanenza agisce sul caos «come un setaccio»[81] selezionandone le determinazioni (che nel caos, abbiamo visto, si muovono a velocità infinita e non sono dotate di consistenza) con cui compone i suoi movimenti infiniti, mentre i concetti hanno «il compito di tracciare le ordinate intensive di questi movimenti infiniti»[82]. La filosofia riesce così a non perdere nulla dell'infinito in cui il pensiero è immerso, perché i movimenti all'interno del piano operano tra di loro un continuo scambio formando al suo interno dei contorni variabili. Allo stesso tempo, però, facendo appello alla creazione di concetti, riesce a dare una consistenza a questo infinito.

---

[77] *Ibid.*
[78] Ivi, p. 37.
[79] Ivi, pp. 37-38.
[80] Ivi, pp. 31-32.
[81] Ivi, p. 33.
[82] *Ibid.*

Tuttavia un solo piano non potrebbe mai pretendere di comprendere tutte le determinazioni del caos senza ricadervi. Per di più, un piano può ritenere solo i movimenti che si lasciano piegare insieme, operando «una selezione di ciò che spetta di diritto al pensiero»[83]. Si deve quindi presupporre una molteplicità di piani, composti a loro volta da strati. Anzi,

> al limite, ogni grande filosofo che tracci un nuovo piano di immanenza non apporta forse una nuova materia dell'essere e allestisce una nuova immagine del pensiero, al punto che non ci sarebbero mai due grandi filosofi sullo stesso piano? Non è forse difficile immaginare un grande filosofo di cui non si debba dire che ha cambiato ciò che significa pensare, che ha «pensato altrimenti» (secondo la formula di Foucault)? […] In compenso, non sono filosofi quei funzionari che non solo non rinnovano l'immagine del pensiero ma non hanno neanche coscienza di questo problema, beati all'interno di un pensiero bell'e pronto e ignari persino del travaglio di coloro che pretendono di prendere a modello[84].

Ammettere la possibilità di diversi piani di immanenza significa ammettere anche che essi possano coesistere tra di loro: ciò avviene ad esempio quando un filosofo intende creare concetti nuovi restando sullo stesso piano di un filosofo precedente che avrà riconosciuto come maestro, ma poi le curvature che i nuovi concetti conferiscono al piano fanno sì che esso scivoli in un secondo. O viceversa. E così, «gli strati del piano di immanenza, ora si separano fino a opporsi gli uni agli altri, adattandosi a questo o quel filosofo, ora al contrario si riuniscono in quantità sufficiente per coprire dei periodi abbastanza lunghi»[85].
Forse allora, proseguono i due autori, più che di piani che vengono prima o dopo, è meglio parlare di sovrapposizioni: «il tempo filosofico è quindi un grandioso tempo di coesistenza, che non esclude il prima e il dopo ma li *sovrappone* in un ordine stratigrafico. È un divenire infinito della filosofia, che si interseca ma non si confonde con la sua storia. […] La filosofia è divenire, non storia; è coesistenza di piani, non successione di sistemi»[86]. E ogni nuova immagine del pensiero «ispira, grazie ai suoi sviluppi, biforcazioni e mutazioni, la necessità di creare sempre nuovi concetti, non in funzione di un determinismo esterno, ma in funzione di un divenire che implica i problemi stessi»[87].

---

[83] Ivi, p. 40.
[84] Ivi, pp. 40-41.
[85] Ivi, p. 46.
[86] Ivi, p. 47.
[87] G. Deleuze, *Pourparler*, cit., p. 199.

Infine, come il pensiero, anche il piano d'immanenza non è dato, ma va conquistato: «il piano d'immanenza deve essere costruito, l'immanenza è un costruttivismo, ogni molteplicità assegnabile è come una regione del piano»[88].

Creare concetti

> La filosofia non è comunicativa, non più di quanto sia contemplativa o riflessiva: essa è per sua natura creatrice o anche rivoluzionaria, in quanto non smette di creare nuovi concetti. La sola condizione è che essi abbiano una necessità, come pure un'estraneità, cosa che hanno nella misura in cui rispondono a problemi reali. Il concetto è ciò che impedisce al pensiero di essere una semplice opinione, un parere, una discussione, una chiacchiera. Ogni concetto è un paradosso, necessariamente[89].

A questo punto, dopo aver messo in campo quelle che sono le condizioni del pensiero e le modalità che lo generano, è indispensabile tornare a occuparsi dei prodotti del pensiero, i concetti. Abbiamo detto con Deleuze che la filosofia è l'arte di creare concetti o di utilizzarli in maniera originale, ma non è semplice definire cosa è un concetto. In uno dei suoi primi saggi, *Il bergsonismo*[90], Deleuze scrive che i concetti definiscono le condizioni di tutte le esperienze possibili in generale. Molto più semplice vedere come si costruisce, e seguiremo verso questo scopo il primo capitolo di *Che cos'è la filosofia?*, a ciò espressamente dedicato.

Prima di tutto, occorre ricordare che i concetti spesso non sono comprensibili se non si risale a cosa li ha generati[91], in quanto ciò avviene sempre in relazione a un singolo evento particolare, ad un problema specifico, che deve a sua volta essere posto in maniera tale da delimitare una situazione singolare. In un certo senso si potrebbe anche dire – sostengono Deleuze e Guattari – che la filosofia è l'arte di porre dei problemi adeguati e di creare dei concetti grazie ai quali questi possono essere risolti[92]. Si ribadisce dunque il profondo legame con l'esperienza, tanto più che

---

[88] Ivi, p. 194.
[89] G. Deleuze, *Pourparler*, cit., p. 181.
[90] G. Deleuze, *Le bergsonisme*, Paris, PUF, 1966 (Trad. it. a cura di P.A. Rovatti e D. Borca, *Il bergsonismo e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2001). Cfr. p. 18.
[91] Cfr., anche, G. Deleuze, voce *Idée-dea*, in *Abecedario*, cit.
[92] In realtà, in questa affermazione sono debitori a Bergson: «la verità è che si tratta, in filosofia e anche altrove, di *trovare* il problema e poi di *porlo*, più ancora che di risolverlo. Un problema speculativo, infatti, è risolto nel momento in cui è ben posto. Con ciò intendo dire che la soluzione esiste, benché possa restare nascosta o, per così dire, coperta: non resta che scoprirla (*découvrir*). Ma porre il problema non è semplicemente scoprire, è inventare. La scoperta si riferisce a ciò che già esiste, attualmente o virtualmente; è dunque certa di giungere, presto o tardi. L'invenzione offre l'essere a ciò che non era. Sarebbe potuta non venire mai. […] Posizione e soluzione del problema sono prossimi a equivalersi: i

> L'empirismo non è affatto una reazione contro i concetti, né un semplice appello all'esperienza vissuta. Esso instaura al contrario la più folle creazione di concetti che si sia mai vista o intesa[93].

Ma abbiamo detto che per costruire un concetto non basta fotografare l'esperienza reale ed estrarlo da essa come categoria, un concetto deve essere utilizzato come mezzo per esplorare il sensibile, che possa muoversi attraverso di esso, e per poter pensare nuove possibilità. Come scrive François Zourabichvili, infatti, «un concetto non rappresenta la realtà, non la commenta né la spiega. Esso ritaglia puri drammi in ciò che accade, indipendentemente dalle persone o dalle cose alle quali accade»[94].

Lo scopo di un concetto è sempre quello di «cogliere un evento delle cose e degli esseri, dare loro sempre un nuovo evento»[95], incorporando la contingenza delle circostanze dello stesso. Ciò però non significa che si possa individuare una referenza del concetto: anzi, esso è autoreferenziale, in quanto pone se stesso e il suo oggetto nel momento stesso in cui è creato. Il concetto non si confonde mai con lo stato di cose in cui si realizza (è incorporeo), e non ha nemmeno coordinate spazio-temporali, ma solo ordinate intensive, e la sua verità si dà solo in funzione delle condizioni della sua creazione, non in base ad elementi esterni sui quali si possa giudicare la sua veridicità. Quindi, «ogni concetto rinvia a un problema, a problemi senza i quali non avrebbe senso e che non possono essere estrapolati o compresi se non nel corso della loro soluzione»[96], e si articola in maniera irregolare, definendosi secondo l'andamento delle sue componenti interne, che non si riducono mai ad una sola (per questo il concetto può essere considerato una *molteplicità*). Le componenti del concetto, al suo interno, sono inseparabili anche se eterogenee e comunque distinte. L'inscindibilità delle sue parti è ciò che definisce la *consistenza* del concetto, quindi il concetto può essere pensato anche come il punto di coincidenza o di condensazione delle sue componenti. Ogni componente è a sua volta un *tratto intensivo* che il concetto non cessa di percorrere, una *pura singolarità* «che si particolarizza o si generalizza a seconda che le vengano dati dei valori variabili o che le venga assegnata una funzione costante»[97]. Ma questo non significa che nel concetto ci siano costanti o variabili: i rapporti al suo interno sono solo di ordine, e

---

veri grandi problemi sono posti solo allorquando sono risolti». H. Bergson, *La pensée et le mouvant* (1938), ora in *Œuvres*, Paris, PUF, 1959 (Trad. it. Di F. Sforza, *Pensiero e movimento*, Milano, Bompiani, 2000), p. 43.

[93] G. Deleuze, *Differenza e Ripetizione*, cit., p. 3.

[94] F. Zourabichvili, *Deleuze. Una filosofia dell'evento*, cit., p. 119.

[95] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 22.

[96] Ivi, p. 6.

[97] Ivi, p. 10.

le componenti sono «*variazioni* ordinate secondo la loro vicinanza»[98]. Quindi, il concetto è allo stesso tempo assoluto (se considerato come un tutto, in relazione alla condensazione che opera) e relativo, in quanto frammentario perché dotato di componenti multiple, in relazione ad altri concetti, al piano e ai relativi problemi. È infinito per la sua velocità, ma finito per il movimento che traccia il contorno delle componenti.

L'esistenza di queste componenti messe in variazione fa sì che il concetto sia mobile, e anzi, un vero filosofo non smette mai di cambiare i concetti, di rimaneggiarli: basta un dettaglio per aggiungere o rimuovere delle componenti, provocando nuove condensazioni. Questo spiega anche perché abbiamo incontrato (e incontreremo) così tanti spostamenti nella concettualizzazione deleuziana. Ogni concetto ha una sua storia, ma una storia a zigzag, che può attraversare altri problemi o disporsi su piani diversi: e infatti, «in un concetto si trovano spesso parti o componenti di altri concetti, che rispondevano ad altri problemi e supponevano altri piani»[99]. Di conseguenza possiamo dire che concetto è sempre in divenire anche perché si raccorda, si biforca, interseca e coordina con altri concetti dello stesso piano, si allea con essi per rispondere ad altri problemi che si incrociano.

> Creare concetti significa costruire una regione del piano, aggiungere una regione alle precedenti, esplorare una nuova regione, colmare la mancanza. Il concetto è un composto, un consolidato di linee, di curve. Se i concetti devono costantemente rinnovarsi è perché il piano di immanenza si costruisce per regioni, ha una costruzione locale, poco alla volta. Per questa ragione i concetti agiscono a raffiche […][100].

In realtà anche ogni singola componente di un concetto può diventare concetto a sua volta: i concetti vanno all'infinito e non sono mai creati dal nulla.

Infine, il concetto non è discorsivo né proposizionale: «i concetti sono centri di vibrazione, sia al proprio interno che in rapporto agli altri, ed è il motivo per cui tutto risuona invece di susseguirsi o di corrispondersi»[101].

I personaggi concettuali

> Io mi sono dato degli intercessori, ed è così che posso dire ciò che ho da dire.
> *G. Deleuze*

[98] *Ibid.*
[99] Ivi, p. 8.
[100] G. Deleuze, *Pourparler*, cit., p. 195.
[101] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 13.

Abbiamo parlato di concetti, di presupposti impliciti, di piano di immanenza. Cosa manca per far funzionare il tutto?

> Qualcos'altro effettivamente c'è, qualcosa di assai misterioso che appare a tratti, o che traspare, che sembra avere un'esistenza sfumata, a metà strada tra il concetto e il piano preconcettuale, e che vaga dall'uno all'altro. Per ora sarà l'Idiota: è lui che dice Io, che lancia il cogito, ma che detiene anche i presupposti soggettivi o che lancia il piano[102].

Si tratta di intercessori, personaggi reali o inventati senza i quali «non c'è opera»:

> possono essere persone – per un filosofo, artisti o studiosi; per uno studioso, filosofi o artisti –, ma anche cose, piante, persino animali, come in Castaneda. Fittizi o reali, animati o inanimati, bisogna fabbricare i propri intercessori. Bisogna fabbricarne una serie. Se non se ne forma una serie, magari anche completamente immaginaria, allora si è perduti[103].

Da dove vengono questi personaggi, che Deleuze nomina *concettuali*? Essi sono i protagonisti delle teorie filosofiche, così come Socrate è il personaggio concettuale principale del platonismo. Non si tratta semplicemente di interlocutori che esprimono concetti (pratica che nei testi sotto forma di dialogo è ricorrente), i personaggi concettuali «operano i movimenti che descrivono il piano di immanenza dell'autore e intervengono nella creazione stessa dei suoi concetti»[104]. Non si tratta nemmeno di uno pseudonimo che parla a nome del filosofo, ma semmai è il filosofo ad essere uno pseudonimo, un involucro dei suoi personaggi concettuali, che ne sono, appunto, gli intercessori (gli «eteronimi»), i veri soggetti della sua filosofia.

> Il destino del filosofo è quello di diventare il proprio o i propri personaggi concettuali, così come loro divengono altro da ciò che sono storicamente, mitologicamente o correntemente (il Socrate di Platone, il Dioniso di Nietzsche, l'Idiota di Cusano). Il personaggio concettuale è il divenire o il soggetto di una filosofia, è ciò che sta per il filosofo[105].

Come segnala Laura Boella,

---

[102] Ivi, p. 51.
[103] G. Deleuze, *Pourparler*, cit., p. 167.
[104] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 53.
[105] Ivi, pp. 53-54.

> lo studio deleuziano di storia della filosofia adotta pertanto una forma linguistica specifica, quella del discorso indiretto: lavorare su ciò che un altro ha detto e pensato diviene parlare con la voce di un altro e in questo modo dire ciò che si ha da dire, trovarsi, in altri termini, un intermediario[106].

Ancora oltre, essi sono i veri agenti dell'enunciazione, e il filosofo l'idiosincrasia dei suoi personaggi. Tuttavia, essi non vanno confusi con i personaggi in quanto figure estetiche[107]: la differenza è che mentre questi sono potenze di affetti e percetti, i personaggi concettuali sono potenze di concetti, che operano su un piano di immanenza, e non su un piano di composizione fenomenico.

Essi sono profondamente legati al «territorio» di una filosofia, e anzi hanno questo ruolo: «manifestare i territori, le deterritorializzazioni e le riterritorializzazioni assolute del pensiero»[108]. I personaggi concettuali pensano all'interno del pensatore e del pensiero, e anzi, sono a loro volta dei pensatori, nel senso di coloro che producono il pensiero, e i loro tratti personalistici sono per questo strettamente collegati a quelli diagrammatici del pensiero e a quelli intensivi dei concetti. Tuttavia, «non si tratta di determinazioni empiriche, psicologiche e sociali», e ancor meno di astrazioni, ma sempre di intercessori, di cristalli o germi del pensiero»[109], anche se allo stesso tempo non si può non credere che i caratteri legati a epoca e ambiente ne rimangano totalmente estranei: i personaggi concettuali consistono in un qualcosa di simile a un'assolutizzazione di certi tratti[110], che, in generale, si possono così sintetizzare:

1) *Tratti patici*: il personaggio concettuale può essere l'Idiota, o il Folle, o un catalettico, qualcuno insomma «che trova nel pensiero un'impotenza a pensare»[111]. Oppure un delirante, un maniaco, in cerca di ciò che vene prima del pensiero[112].

---

[106] L. Boella, *Bergson e i falsi problemi*, in *aut aut* n. 276 – *Gilles Deleuze. L'invenzione della filosofia*, novembre-dicembre 1996, a cura di F. Polidori, Firenze, La Nuova Italia, pp. 121-126 (cit. p. 122).

[107] «Le figure non hanno niente a che vedere con la somiglianza o la retorica, ma sono la condizione in base alla quale le arti producono degli affetti di pietra e di metallo, di corde di venti, di linee e di colori, su un piano di composizione di universi». G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 55.

[108] Ivi, p. 59.

[109] Ivi, p. 60.

[110] Naturalmente questi tratti non si trovano sempre isolati, ma, su un piano dato, si possono mescolare per comporre un personaggio.

[111] *Ibid.*

[112] Come è noto Deleuze, insieme a Guattari, si riferisce spesso alla schizofrenia in qualità di possibilità nuova per la filosofia, ma occorre tenere presente che «lo schizofrenico» di cui i due autori parlano è sempre uno schizofrenico in quanto personaggio concettuale, in quanto essere che vive sotto forma di intensità nel pensatore e lo costringe a pensare. Tutt'altro è lo schizofrenico in quanto tipo psicosociale, anche se inevitabilmente alcuni tratti delle due figure si sovrappongono. Sullo schizofrenico cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit.; alcune formulazioni sono successivamente riprese in Id., *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980 (Trad. it. di G. Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2006).

2) *Tratti relazionali*: l'Amico, il Pretendente, il Rivale, che si disputano la cosa o il concetto. «Non due amici che comunicano e ricordano insieme, ma che attraversano al contrario un'amnesia o un'afasia capaci di spezzare il pensiero, di dividerlo al suo interno. I personaggi proliferano e si biforcano, si scontrano, si sostituiscono…»[113].

3) *Tratti dinamici*: avanzare, arrampicarsi, scendere… ma anche saltare alla maniera di Kierkegaard, danzare *à la* Nietzsche, o immergersi come Melville, sono le specialità di «atleti filosofici» irriducibili gli uni agli altri; senza alcun valore energetico di tipo sportivo, ma necessari a liberare la «differenza dinamica pura» che si esprime in essi.

4) *Tratti giuridici*: il Pretendente, il Querelante, l'Avvocato, il Giudice… anche il pensiero non smette di reclamare ciò che gli spetta di diritto e di scontrarsi con la Giustizia. «A meno che il pensiero non rovesci tutto, giudici, avvocati, querelanti, accusatori e accusati, come Alice su un piano di immanenza in cui Giustizia è sinonimo di Innocenza, e in cui l'Innocente diviene il personaggio concettuale che non deve più giustificarsi, una sorta di bambino-giocherellone contro cui non si può più nulla […]. Bisogna forse che il giudice e l'innocente si confondano, cioè che gli esseri vengano giudicati dall'interno: certamente non in nome della Legge o dei Valori, né in virtù della loro coscienza, ma con i criteri puramente immanenti della loro esistenza[114].

5) *Tratti esistenziali*: «Nietzsche diceva che la filosofia inventa dei modi di esistenza o delle possibilità di vita. Basta perciò qualche aneddoto di vita per fare il ritratto di una filosofia»[115]. Questi tratti non devono però rimandare a un tipo sociale o psicologico di filosofo, ma sempre a un personaggio concettuale, le cui possibilità di vita o modi di esistenza possono solo essere inventati su un piano di immanenza.

Il personaggio concettuale sta infatti in un rapporto di presupposizione reciproca con il piano di immanenza: con i suoi tratti specifici, esso da una parte affonda nel caos traendone i tratti diagrammatici del piano, ma dall'altra parte interviene in quanto intercessore tra il piano e la creazione di concetti. Ciò che regola il coadattamento delle tre parti (piano, personaggi, concetti) si può definire «gusto»:

---

[113] «Si veda in tutto ciò una serie di allusioni sommarie: al rapporto tra Eros e la philia nei Greci; al ruolo della Fidanzata e del Seduttore in Kierkegaard; alla funzione noetica della Coppia secondo Pierre Klossowski, in *Les lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, 1965 (trad. it. *Le leggi dell'ospitalità*, Milano, Sugarco, 1968); alla costituzione della donna-filosofo secondo Michèle Le Doeuff (*L'étude et le rouet*, Paris, Seuil, 1989); al personaggio dell'amico in Blanchot» [nota originale degli autori leggermente modificata]. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., pp. 61-62.

[114] Ivi, pp. 62-63. In merito cfr. anche il saggio-capitolo dal titolo artaudiano *Pour en finir avec le jugement* in G. Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993 (Trad. it. di A. Panaro, *Per farla finita con il giudizio*, in *Critica e Clinica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996, pp. 165-176).

[115] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 63.

> La filosofia presenta tre elementi, ciascuno dei quali corrisponde agli altri due, ma deve essere considerato per proprio conto: il piano prefilosofico che essa deve tracciare (immanenza), il o i personaggi pro-filosofici che essa deve inventare e far vivere (insistenza), i concetti filosofici che deve creare (consistenza). Tracciare, inventare, creare costituiscono la trinità filosofica. Tratti diagrammatici, personalistici e intensivi […].
> Se si chiama Ragione il tracciato del piano, Immaginazione l'invenzione dei personaggi, Intelletto la creazione dei concetti, il gusto si rivelerà essere la triplice facoltà del concetto ancora indeterminato, del personaggio ancora nel limbo, del piano ancora trasparente. Perciò bisogna creare, inventare, tracciare, ma il gusto deve fare da regola di corrispondenza fra le tre istanze che differiscono per natura[116].

Queste tre attività sono rigorosamente simultanee, e non si può dire anticipatamente se un problema è ben posto, se la soluzione sia appropriata e se un personaggio possa essere promettente, in quanto nessuna delle tre parti può prescindere dalle altre due.

[116] Ivi, pp. 67-68.

2. DENTRO AI CONCETTI

I concetti deleuziani si sistematizzano non seguendo un'organizzazione preordinata, ma con un andamento a rizoma, una sorta di matassa infinitamente diramata, dove per ogni punto non è possibile risalire a una sua origine semplice, e dove ogni punto può entrare in contatto con qualsiasi altro. Essi sono legati a temi, piuttosto che a tesi, non possono quindi essere separati dai movimenti che li determinano e li modificano.
Iniziamo ora ad addentrarci nello specifico di questi concetti, a partire da quelli già incontrati di rappresentazione e differenza, messi in campo principalmente in *Differenza e ripetizione*.

Rinunciare alla rappresentazione, verso la differenza

Il prefisso RE del termine *repraesentatio* significa
la forma concettuale dell'identico che si subordina le differenze.
G. Deleuze

Abbiamo visto come la filosofia di Deleuze si preoccupi di entrare a fondo nelle dinamiche del pensiero per poterne descrivere un funzionamento radicalmente diverso da quello fondato sulle regole della rappresentazione. Abbiamo visto come egli si rivolga costantemente all'immanenza: in Deleuze non c'è mancanza, non c'è negazione, e si espelle costantemente qualunque prospettiva di trascendenza, di qualsiasi natura, perché «quando viene invocata una trascendenza si arresta il movimento per introdurre una interpretazione invece di sperimentare»[117]. Ora è necessario ritornare sul concetto di rappresentazione e sul suo superamento, per andare verso quel concetto di differenza che insieme alla ripetizione costituisce non solo l'ossatura delle prime opere, ma anche la base necessaria a partire dalla quale introdurre il discorso sull'arte e sulla performatività.

> Se, come ha saputo brillantemente dimostrare Foucault, esiste un mondo classico della rappresentazione, esso si definisce mediante le quattro dimensioni che lo misurano e lo coordinano, e che costituiscono le quattro radici del principio di ragione: l'identità del concetto che si riflette in una *ratio cognoscendi*; l'opposizione del predicato, sviluppata in una *ratio fiendi*; l'analogia del giudizio, distribuita in una *ratio essendi*; la somiglianza della percezione che determina una *ratio agendi*. Ogni altra differenza, che non abbia queste radici, risulterà smisurata, non coordinata, inorganica: troppo grande o troppo piccola, non soltanto per essere pensata, ma addirittura per essere. Nel

[117] G. Deleuze, *Pourparler*, cit., p. 194.

> momento in cui cessa di essere pensata, la differenza si dissolve nel non-essere. Dal ché si conclude che la differenza in sé resta maledetta, costretta a espiare, ovvero a essere riscattata sotto le specie della ragione che la rendono vitale e pensabile, facendone l'oggetto di una rappresentazione organica[118].

È attraverso questi quattro «nessi di mediazione» che la filosofia ha da sempre cercato di sottomettere la differenza alla rappresentazione[119]. Ma, è ormai chiaro, per «pensare l'infinito» è necessario disfarsi di quella logica rappresentativa che governa l'esperienza ordinaria, perché «l'esperienza dell'infinito, per sua stessa natura, implica l'impossibilità di fissare alcun punto di riferimento stabile, soggettivo o oggettivo, implica cioè l'impossibilità di mantenere tutti quelli che sono i punti fermi che governano la logica rappresentativa»[120]. In altre parole, essa, rimanendo legata a un insieme di norme rigide che restringono la possibilità di agire e pensare, non permette di approcciare il mondo nella sua essenza di differenza in sé, e per come appare in termini di divenire e durata.

Il progetto della filosofia di Deleuze, in quanto pensiero della differenza, è di strappare la differenza stessa a questo stato di negazione e maledizione al quale è sottoposta dalla logica rappresentativa. A tale scopo, in *Differenza e Ripetizione* egli propone di «rovesciare il platonismo», che come è noto pone all'inizio della filosofia la distinzione fondamentale tra originale e copia, una copia che risulta sempre mancante rispetto al presunto originale. Mentre per Platone la ripetizione è, attraverso la mimesi, il modo per produrre le suddette copie, per Deleuze la ripetizione si attua attraverso la differenza: ripetere è sempre ricominciare permettendo nuove scoperte e sperimentazioni, mai riproducendo l'identico. Il platonismo invece non riesce a pensare la differenza in sé, ma solo la differenza da qualcosa (l'Idea, la cosa in sé), ricadendo così nella rappresentazione, e questa incapacità si è perpetuata per secoli nella filosofia. Ma oggi, sostiene Deleuze, l'unica possibilità di un pensiero moderno «nasce dal fallimento della rappresentazione, come dalla perdita delle identità e dalla scoperta di tutte le forze che agiscono sotto la rappresentazione dell'identico»[121]. E, continua, il solo modo per poter superare la rappresentazione consiste nell'interrompere il predominio di qualsiasi originale rispetto alle copie per affermare l'idea del simulacro, «la copia per cui non esiste originale»[122].

---

[118] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 337.
[119] Cfr. anche ivi, p. 45.
[120] P. Godani, *Deleuze*, cit., p. 116.
[121] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 1.
[122] J. Marks, *Representation*, in A. Parr (a cura di), *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, p. 227, trad. mia.

Il superamento della rappresentazione non costituisce un obiettivo scontato, perché una delle caratteristiche della rappresentazione è difatti quella di tentare di assorbire tutto, anche la stessa differenza. Già abbiamo parlato di un tipo di rappresentazione – quella *finita*, ossia la rappresentazione di una forma comprendente una materia – che funziona come uno specchio, riflettendo la realtà nel pensiero e rappresentando la differenza mediandola, «subordinandola alla identità come genere e assicurando tale subordinazione all'analogia dei generi stessi»[123]. Ma spesso, nella storia della filosofia, si è tentato di introdurne un'ulteriore tipologia: Hegel ad esempio, ma anche Leibniz a suo modo, ritengono che si possa dare una rappresentazione *infinita*, e che essa, proprio attraverso l'infinito, possa invece *fare la differenza*. Una simile affermazione potrebbe trarre in inganno, perché

> quando la rappresentazione trova in sé l'infinito, appare come rappresentazione *orgiaca* e non più *organica*: scopre in sé il tumulto, l'inquietudine e la passione sotto la calma apparente o i limiti dell'organizzato, ritrova il mostro[124].

E in questo caso,

> La nozione stessa di limite muta completamente di significato, non designando più i confini della rappresentazione finita, ma al contrario la matrice in cui la determinazione finita non cessa di scomparire e di nascere, di invilupparsi e svolgersi nella rappresentazione orgiaca. […] In tal senso si deve dire che la rappresentazione orgiaca *fa* la differenza, poiché la seleziona introducendo questo infinito che la riferisce al fondamento[125].

Il problema, però, è sempre lo stesso: facendo risalire la differenza a un fondamento, nel caso di Hegel la si riduce all'opposizione degli estremi o dei contrari (*differenza massima*), dove «l'uguale contraddice l'ineguale», ma «si contraddice a sua volta in quanto si nega negando l'ineguale»[126]. Attraverso la negazione della negatività, insomma, Hegel riconduce tutto all'identità. Nel caso di Leibniz, al contrario, si parte dall'infinitamente piccolo della differenza (Deleuze lo chiama *vice-dizione*[127]), che differenzia una monade dall'altra all'interno di una serie. Ma comunque, semplificando, si finisce per ricondurre tutto a una determinazione che discende da una ragione sufficiente. In poche parole, seppure seguendo procedimenti contrari, entrambi annullano ancora una volta la differenza. Perché «sempre

[123] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 69.
[124] Ivi, p. 61.
[125] Ivi, p. 62.
[126] Ivi, p. 66.
[127] *Ibid.*

la ragione sufficiente, il fondamento, conduce l'identico, attraverso l'infinito, a *esistere* nella sua stessa identità»[128].

E così,

> in ogni modo, la differenza resta subordinata all'identità, ridotta al negativo, incatenata nella similitudine e nell'analogia. […] La rappresentazione infinita presenta dunque lo stesso errore della rappresentazione finita: l'errore di confondere il concetto proprio della differenza con l'iscrizione della differenza nell'identità del concetto in generale[129].

Invece, la particolarità della differenza in quanto tale è che essa non può mai essere ridotta alla negazione o al contrario, né tantomeno all'identico o all'identità di un concetto. Questo, come abbiamo osservato, è il mondo della rappresentazione. L'esperienza della differenza

> Implica un pullulare di differenze, un pluralismo delle differenze libere, ribelli o non domate, uno spazio e un tempo propriamente differenziali, originali, che persistono attraverso le semplificazioni del limite o dell'opposizione[130].

Inoltre, acquisito che secondo i sistemi basati sulla rappresentazione il mondo esterno è osservato da un unico punto di vista il quale omogeneizza il diverso ad una regola unitaria, è evidente che per potere uscire da una logica di questo tipo è necessario abbandonare tale punto di vista unico per dislocare la posizione soggettiva di osservazione. E ciò non significa semplicemente moltiplicare i punti di vista, ma farli coincidere con quelli *delle cose stesse*.

> La rappresentazione lascia sfuggire il mondo affermato dalla differenza, non avendo che un solo centro, una prospettiva unica e sfuggente, e perciò stesso una falsa profondità; essa media tutto senza mobilitare o muovere nulla. Da parte sua il movimento implica una pluralità di centri, una sovrapposizione di prospettive, un groviglio di punti di vista, una coesistenza di momenti che deformano essenzialmente la rappresentazione[131].

Un altro fallimento della rappresentazione infinita consiste nell'essere solo l'illusione di risolvere questo problema: essa infatti moltiplica i punti di vista, cautelandosi però che si tratti di infinite rappresentazioni, e cioè, o si assicura la convergenza dei medesimi su uno stesso oggetto o mondo, o, al contrario, li fa discendere tutti da uno stesso Io. In entrambi i

---

[128] Ivi, p. 70.
[129] Ivi, p. 71.
[130] *Ibid.*
[131] Ivi, p.78.

casi, essa conserva un centro unico che si pone come unità di serie in base alla quale tutto il resto si ordina.

Non è dunque moltiplicando le rappresentazioni che si «attinge l'immediato definito come "sub-rappresentativo"[132]», ma è la rappresentazione stessa che deve essere deformata, deviata, strappata al proprio centro. L'unità ultima deve essere la differenza, per cui la cosa non deve apparire come alcunché di identico, ma

> scomposta in una differenza in cui svanisce l'identità dell'oggetto visto come del soggetto che vede. Occorre che la differenza divenga l'elemento, l'unità ultima, e che rimandi dunque ad altre differenze che mai la identifichino, ma la differenzino. È necessario che ogni termine di una serie, in quanto già differenza, sia posto in un rapporto variabile con altri termini e costituisca perciò altre serie sprovviste di centro e convergenza […]. Si deve mostrare la differenza nell'atto di differire[133].

Ripetizione e differenza in sé

Abbiamo detto che Deleuze tenta di affermare il concetto di differenza in quanto differenza positiva, non ascrivibile ad una pura differenza concettuale (senza cioè farla risalire all'identità del concetto), ma nemmeno alla contraddizione. Perché

> La differenza "tra" due cose è soltanto empirica, mentre estrinseche sono *le* determinazioni corrispondenti. Senonché in luogo di una cosa che si distingue da un'altra, immaginiamo qualcosa che si distingua, eppure *ciò da cui* si distingue non si distingua da essa. Il lampo per esempio si distingue dal cielo nero, ma deve portarlo con sé, come se si distinguesse da ciò che non si distingue. Si direbbe che il fondo sale alla superficie, senza cessare di essere fondo. C'è qualcosa di crudele, e anche di mostruoso, da una parte e dall'altra, in questa lotta contro un avversario inafferrabile, in cui il distinto si oppone a qualcosa che non può da esso distinguersi […]. La differenza è questo stato della determinazione come distinzione unilaterale. Della differenza, si deve dunque dire che la si fa, o che si fa, come nell'espressione «fare la differenza». Questa differenza, o LA determinazione, è dopo tutto la crudeltà[134].

Il concetto di differenza così sviluppato è strettamente legato agli studi sulla differenza di Bergson[135]: per entrambi si tratta infatti di una differenza dinamica, interna, non legata a una semplice determinazione. In altre parole, mentre in Hegel la differenza serviva per

---

[132] Ivi, p. 79.
[133] *Ibid.*
[134] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 43.
[135] In Bergson «la differenza è lo stile della realtà come processo. E la durata è propriamente differenziazione, contro ogni filosofia dell'identità, qui e ora, perduta o ritrovata che sia». P.A. Rovatti, *Un tema percorre tutta l'opera di Bergson…*, introduzione alla versione italiana di G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, cit., p. X.

affermare la determinazione dell'essere, in Deleuze l'essere *è* differenza, e in base a ciò non ha alcuna determinazione se non momentanea, accidentale. Per comprendere meglio, introduciamo una distinzione che Deleuze – e Bergson – ritengono fondamentale, quella tra «differenze di natura» e «differenze di grado»: secondo la tradizione scolastica, le differenze di natura sono quelle che implicano necessità e sostanza, mentre quelle di grado implicano solo accidenti. Solitamente si tende a pensare per differenze di grado, ossia in termini di più e meno; per contro lo sforzo compiuto da Bergson consiste nell'«innalzare la differenza all'assoluto», giungendo appunto alla differenza di natura, e rimproverando contestualmente ai suoi predecessori di essersi fermati soltanto alle differenze accidentali[136]:

> la differenza non è specifica, tra due determinazioni del genere, ma tutta intera da una parte, nella discendenza che viene selezionata […]. La pura differenza, il puro concetto di differenza, e non la differenza mediata nel concetto in generale, nel genere e nelle specie[137].

In Bergson la cosa si differenzia in sé *sin da subito*, immediatamente. Secondo Hegel, invece, la cosa si differenzia in sé solo dopo essersi differenziata da tutto ciò che essa non è. Dunque l'apporto di Bergson consiste nell'avere per primo considerato la differenza in quanto differenza interna, *causa sui*, guidata nel suo differenziarsi da un motore interno, la ripetizione, intesa qui «come la differenza senza concetto, che si sottrae alla differenza concettuale indefinitamente continuata»[138], «in tal senso differenza indifferente»[139]. Sempre nelle pagine di *Differenza e ripetizione*, Deleuze chiarisce tutto ciò dettagliatamente:

> Possiamo a buon diritto parlare di ripetizione quando ci troviamo dinnanzi a elementi identici proprio con lo stesso concetto. Ma da codesti elementi discreti, da codesti oggetti ripetuti, va distinto un soggetto segreto che si ripete attraverso di essi, vero soggetto della ripetizione. Occorre pensare la ripetizione al pronominale, trovare il Sé della ripetizione, la singolarità in ciò che si ripete. Giacché non c'è ripetizione senza un ripetitore, nulla si può ripetere senza un'anima che si ripeta. Allo stesso modo, piuttosto che il ripetuto e il ripetitore, l'oggetto e il soggetto, occorre distinguere due forme di ripetizione. In ogni modo, la ripetizione è la differenza senza concetto. Ma nel primo caso, la differenza è soltanto posta come esterna al concetto, differenza tra oggetti rappresentati sotto lo stesso concetto che ricade nell'indifferenza dello spazio e del tempo. Nell'altro caso, la differenza è interna all'Idea e si dispiega come puro movimento creatore di uno spazio e un tempo dinamici che corrispondono all'Idea. La prima ripetizione è

[136] «È questo il Leitmotiv bergsoniano: non si vedono che differenze di grado là dove ci sono invece differenze di natura. E su questo punto Bergson farà confluire tutte le sue critiche principali». G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, cit., p. 13.
[137] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 84.
[138] Ivi, pp. 23-24.
[139] Ivi, p. 26.

> ripetizione dello Stesso, che si esplica attraverso l'identità del concetto o della rappresentazione; la seconda comprende la differenza e si comprende a sua volta nell'alterità dell'Idea […]. L'una è una ripetizione «nuda», l'altra una ripetizione vestita, che si forma a sua volta vestendosi, mascherandosi, travestendosi[140].

Della seconda ripetizione «diremo dunque che non è affatto approssimativa o metaforica, ma che è al contrario lo spirito di ogni ripetizione […]. È la ripetizione che costituisce l'essenza della differenza senza concetto, della differenza non mediata, in cui poi consiste ogni ripetizione. È essa il senso primo, letterale e spirituale, della ripetizione»[141].

> Nella misura in cui la ripetizione interiore si proietta attraverso una ripetizione nuda che la ricopre, le differenze che essa comprende appaiono come altrettanti fattori che si oppongono alla ripetizione e l'attenuano, la fanno variare secondo leggi «generali». Ma sotto il lavorio generale delle leggi, sussiste sempre il gioco delle singolarità. Le generalità cicliche nella natura sono la maschera di una singolarità che spunta attraverso le loro interferenze; sotto le generalità di abitudine della vita morale, noi ritroviamo apprendimenti singolari. […] L'interno della ripetizione è sempre toccato da un ordine di differenza; appunto nella misura in cui qualcosa è riferito a una ripetizione di un ordine diverso dal suo, la ripetizione in sé appare esterna e nuda e la cosa stessa risulta sottoposta alle categorie della generalità[142].

Semplificando, la ripetizione nuda, o ripetizione dello stesso, rimanda sempre a una ripetizione più profonda, nella quale si inscrive la differenza: quest'ultima è dunque la vera *ripetizione del differente*. Essa si fonda su un *elemento differenziale intensivo* che, allo stesso tempo, sviluppa[143].

Comunque, quello della differenza rimane un mondo unitario, e tale unità comprende sia differenze di grado che di natura: è il mondo delle molteplicità e non delle opposizioni duali bianco/nero, il mondo delle durate eterogenee, non del tempo ordinario inchiodato all'istantaneità del presente.

Quello che Deleuze propone è insomma un concetto di differenza affermativo, che si ponga come motore della creazione, come eterogenesi individuante, connotando dunque lo stesso processo di creazione in quanto differenziazione. Così, a sua volta, la ripetizione,

---

[140] Ivi, pp. 36-37.
[141] Ivi, p. 38.
[142] Ivi, pp. 38-39.
[143] «Parlare di elemento differenziale intensivo significa, prima di tutto, evidenziare la differenza come differente in sé, come capacità positiva di differenziarsi, senza ricorrere a una sua ripartizione categoriale e, come si è detto sopra, senza dissolverla nella contraddizione e nel negativo». A. Muho, *Ripetere per creare*, in M. Iofrida, F. Cerrato, A. Spreafico (a cura di), *Canone Deleuze. La storia della filosofia come divenire del pensiero*, Firenze, Clinamen, 2008, pp. 135-151 (cit. p. 138).

ponendosi come guida e sviluppo della differenza, ripete per creare, e ciò che si crea è *il diverso*.

Molteplicità attuale / virtuale

L'idea di pensiero come creazione unisce ancora una volta Deleuze a Bergson nella lotta contro il concetto "inerte" di possibilità, concetto che a loro avviso costituisce un limite e un blocco per il futuro. Invece, per poter restituire la molteplicità e il movimento al presente, per far sì che possa esistere un futuro reale e differente, allargato, deve intervenire il *virtuale*[144]: «una dimensione indefinita e senza frontiere di *ciò che poteva, può e potrà realizzarsi*»[145]. Così concepito, il virtuale corrisponde alla superficie, al campo di immanenza, a quel «non ancora» in cui l'evento si distende, rispetto al quale l'attuale è il qui e ora. L'attuale è ciò che si oppone al virtuale, e tra di essi c'è differenza di natura; nonostante ciò, il virtuale non è pensabile come equivalente al possibile: esso, per citare una formula proustiana, è in sé «reale senza essere attuale, ideale senza essere astratto»[146], o reale non ancora attualizzato.

Molto spesso, nelle indagini filosofiche (in particolare quelle più legate alla tecnologia o alle arti), si intende il virtuale come una protesi dell'attuale, o come una realtà ideale, altra, che raddoppia quella attuale rispecchiandola (la «realtà virtuale»). Per Deleuze (con Bergson alle spalle) non è così: il virtuale è durata, accompagna l'evento dettandone il senso, e non appartiene a una realtà meno reale.

Ci rendiamo conto che, così enunciato, il concetto di virtuale risulta di difficile comprensione. Serviamoci ancora una volta degli studi deleuziani su Bergson per chiarire.

Per il filosofo di *Materia e memoria*, quando si tenta di pensare la realtà è inutile che la si voglia descrivere alternativamente in termini di uno o di molteplice. Meglio è parlare di *molteplicità* – concetto che, attenzione, non va però confuso con ciò che potrebbe risultare dalla coincidenza dei due opposti uno e molteplice. Bergson poi distingue all'interno della realtà due tipi di molteplicità[147], una qualitativa e continua, e una quantitativa o numerica[148].

---

[144] «Virtuale è lo smascheramento del possibile». P.A. Rovatti, *Un tema percorre tutta l'opera di Bergson…*, cit., p. XII.

[145] *Ibid.*

[146] M. Proust, *Tempo*, p. 208 (cit. in G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 56).

[147] Su ispirazione delle teorie della molteplicità di Bernhard Riemann, matematico e fisico tedesco che ha contribuito in particolare allo studio degli spazi non euclidei e alla teoria dei numeri. Il suo lavoro è stato fondamentale per la formulazione della teoria della Relatività. Nelle opere di Deleuze si incontrano frequentemente riferimenti alle teorie riemanniane.

[148] «Facciamo all'incirca la stessa cosa distinguendo molteplicità arborescenti e molteplicità rizomatiche. Macro e micro-molteplicità. Da una parte molteplicità estensibili, divisibili e molari, unificabili,

La molteplicità numerica è l'oggettivo: essa può essere divisa in un'infinità di modi possibili senza mai cambiare di natura, ma solo di grado, e in ciò non possiede virtualità. In altre parole, l'oggettivo non muta la propria natura dividendosi, e in esso le differenze di grado o di intensità non sono mai virtuali ma sempre attuali, che siano o no realizzate (esse sono infatti possibili o reali, ma sempre e in ogni caso attuali). Per quanto riguarda le molteplicità qualitative, Bergson le definisce «il soggettivo»: si tratta di quelle che non possono dividersi senza cambiare di natura, e per questo motivo, per semplificare (pur essendo perfettamente consapevole che il termine non è del tutto corretto), sono da lui dette *indivisibili* (perché appunto, se si dividono, cambiano di natura). Il soggettivo è pertanto il virtuale, ma il virtuale in quanto si attualizza, inseparabile dal suo movimento di attualizzazione. Tale movimento si compie per differenziazione, per linee divergenti, e con esso si creano altrettante differenze di natura.

Possiamo dire che la differenziazione è attualizzazione

> Perché presuppone un'unità, una totalità primordiale e virtuale che si dissocia secondo le linee di differenziazione, ma che, all'interno di ogni linea, testimonia ancora la sussistenza della sua unità e della sua totalità. […] La differenziazione è sempre l'attualizzazione di una virtualità che persiste attraverso le sue linee attuali di divergenza[149].

In *Differenza e ripetizione*, Deleuze chiama il modo attraverso il quale l'Idea virtuale si attualizza il *Metodo della drammatizzazione*[150], e divide lo stesso movimento di attualizzazione secondo due livelli di differenza:

> Le Idee contengono tutte le varietà di rapporti differenziali e tutte le distribuzioni di punti singolari, coesistenti in ordini diversi e "perplicate" le une alle altre. Quando il contenuto virtuale dell'Idea si attualizza, le varietà di rapporti si incarnano in specie distinte, e correlativamente i punti singolari corrispondenti ai valori di una varietà s'incarnano in parti distinte,

---

totalizzabili, organizzabili, consce e preconsce, dall'altra molteplicità libidinali, inconsce, molecolari, intensive, costituite di particelle che non variano senza entrare in un'altra molteplicità, che continuano a farsi e disfarsi comunicando, passando le une nelle altre, all'interno di una soglia, al di là o al di qua». G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 76.

[149] G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, cit., p. 85.

[150] «Sono i processi dinamici a determinare l'attualizzazione dell'Idea, ma per quanto riguarda i rapporti che intrattengono con essa, si può dire che tali processi si configurano proprio come *drammi*, drammatizzano l'Idea. Da una parte, essi creano, tracciano uno spazio corrispondente ai rapporti differenziali e alla singolarità da attualizzare. […] Inoltre, in virtù della complessità di un'Idea e dei suoi rapporti con altre Idee, la drammatizzazione spaziale avviene a più livelli: nella costituzione di uno spazio interiore, ma anche nel modo in cui questo spazio si riversa nell'estensione esterna, ne occupa una regione. […] Ovunque si assiste a una messa in scena a più livelli. D'altra parte, i dinamismi sono temporali quanto spaziali, costituiscono tempi di attualizzazione o di differenziazione, così come tracciano spazi di attualizzazione». G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., pp. 279-280. Evidente qui la metafora teatrale.

> caratteristiche di questa o quella specie. […] Con l'attualizzazione, un nuovo tipo di distinzione, specifica e partitiva, prende dunque il posto delle distinzioni Ideali fluenti. Denominiamo differen*t*iazione la determinazione del contenuto virtuale dell'Idea, e differenziazione l'attualizzazione di questa virtualità in specie e parti distinte. Sempre in rapporto a un problema differen*t*iato, a condizioni di problemi differen*t*iati, si opera una differenziazione di specie e di parti, corrispondente ai casi di soluzione del problema. Sempre un campo problematico condiziona una differenziazione nell'ambito in cui si incarna[151].

Con la drammatizzazione (delineata nel concetto di differen$^{t}/_{z}$iazione), dunque, l'idea si incarna o si attualizza, differenziandosi. Perché ciò sia possibile essa deve già possedere in sé dei caratteri che ne permettano la differenziazione, per questo motivo può essere considerata come «un sistema di rapporti differenziali e una ripartizione di punti rilevanti o singolari che ne risultano (eventi ideali). L'idea è cioè pienamente *differenziata* di per sé, prima di *differenziarsi* nell'attuale»[152]. Ciò che rende possibile l'attualizzazione sono, come abbiamo detto, i dinamismi spazio-temporali: «i dinamismi spazio-temporali puri hanno il potere di drammatizzare i *concetti*, innanzitutto perché essi attualizzano e incarnano delle *Idee*»[153]. E, «un concetto non è assolutamente in grado di specificarsi o di dividersi per se stesso; sono i dinamismi spazio-temporali ad agire su di esso, come un'arte segreta, come agenti di differenziazione. […] Il ruolo del dramma è di specificare il concetto, incarnando i rapporti differenziali e le singolarità dell'Idea»[154].

I dinamismi spazio-temporali hanno molteplici proprietà:

> 1) creano spazi e tempi particolari; 2) formano una regola di specificazione per i concetti, che altrimenti resterebbero incapaci di dividersi logicamente; determinano il doppio aspetto della *differenziazione*: qualitativo e quantitativo (qualità ed estensioni, specie e parti); 4) comportano o designano un soggetto, ma un soggetto «larvale», «embrionale»; 5) costituiscono un teatro speciale; 6) esprimono delle Idee. In tutti questi aspetti rappresentano il movimento della drammatizzazione[155].

Insomma, essi costituiscono uno «strano teatro fatto di determinazioni pure, che sommuovono lo spazio e il tempo, che agiscono direttamente sull'anima, e che hanno delle

---

[151] Ivi, p. 267.
[152] G. Deleuze, *La méthode de dramatisation*, in *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, vol. LXI, luglio-settembre 1967, n. 3, pp. 89-118, successivamente in G. Deleuze, *L'île déserte et autres textes*, Paris, Éditions de Minuit, 2002 (Trad. it. di D. Borca, *Il metodo della drammatizzazione*, in G. Deleuze, *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, Torino, Einaudi, 2007), pp. 116-117. In questo testo Deleuze riprende alcuni temi che inserirà nella sua tesi di dottorato (che è, appunto, *Differenza e Ripetizione*).
[153] Ivi, p. 122.
[154] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., pp. 281-282.
[155] G. Deleuze, *Il metodo della drammatizzazione*, cit., p. 116.

larve per attori – un teatro per il quale Artaud aveva scelto la parola "crudeltà"»[156]. Ancora Artaud dunque: perché per Deleuze,

> quando Artaud parla del teatro della crudeltà, lo definisce soltanto con un "determinismo" estremo, quello della determinazione spazio-temporale in quanto essa incarna un'Idea della natura o dello spirito, come uno «spazio turbato», un movimento di gravitazione ruotante e aggressivo capace di toccare direttamente l'organismo, una mera messa in scena senza autore, senza attori e senza soggetti[157].

Dunque, un'Idea si drammatizza a più livelli, ma sempre per differenziazione. Per utilizzare questo termine in modo rigoroso, torniamo ancora una volta sul rifiuto bergsoniano del possibile: e com'è che effettivamente il virtuale si distingue dal possibile? In primo luogo, mentre il possibile è il contrario del reale e gli si oppone, il virtuale – cosa del tutto diversa – si oppone all'attuale. Il possibile è allora qualcosa che non ha mai realtà, anche se può avere un'attualità; viceversa, il virtuale non è attuale, ma è sempre reale.

In altre parole, il possibile è concepito come ciò che può o meno realizzarsi, e in tal caso lo fa attraverso la somiglianza (il reale corrisponde così all'immagine del possibile che si realizza, di più esso possiede solo l'esistenza) e la limitazione (non tutti i possibili si realizzano, alcuni sono respinti o impediti). Il virtuale è invece già reale, non deve quindi realizzarsi ma solo attualizzarsi, e come si è visto le regole dell'attualizzazione sono la differenza e la creazione. Il virtuale non va dunque confuso con il possibile, proprio perché per attualizzarsi non deve limitarsi ma compiere degli atti creativi, positivi. Di conseguenza, è proprio la differenza l'elemento chiave di questo processo.

> La realtà del virtuale consiste negli elementi e nei rapporti differenziali, e nei punti singolari loro corrispondenti. La struttura è la realtà del virtuale. Agli elementi e ai rapporti che formano una struttura, dobbiamo evitare di dare un'attualità che non hanno e, allo stesso tempo, di togliere la realtà che hanno[158].

Nonostante ciò, rimane comunque molto frequente la confusione del virtuale con il possibile, anche perché spesso si considerano attualizzazione e realizzazione come sinonimi. Ma avendo già in sé il virtuale una realtà piena occorre sempre tenere presente che tra le due non interviene solo una differenza terminologica; e considerando ciò, si comprende altresì il perché del rifiuto nei confronti della nozione di possibile:

---

[156] Ivi, p. 121.
[157] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 283. Molto interessante anche la parte seguente, ne rimandiamo ai paragrafi successivi la trattazione.
[158] Ivi, p. 270.

> ogni volta che si pone il problema in termini di possibile e reale, si è costretti a concepire l'esistenza come un sorgere bruto, un atto puro, un salto che si compie sempre dietro le nostre spalle, subordinato alla legge del tutto o niente. Che differenza può esserci tra l'esistente e il non esistente, se il non esistente è già possibile, accolto nel concetto, provvisto di tutti i caratteri che il concetto gli conferisce come possibilità? […] Il virtuale, viceversa, è il carattere dell'Idea, in quanto a partire dalla sua realtà l'esistenza si produce, e si produce conforme a un tempo e a uno spazio immanenti all'Idea[159].

Semplifichiamo: normalmente pensiamo che il reale discenda dal possibile per successive limitazioni. Quindi, all'interno del possibile, il reale è già tutto dato. Ma se si dice così, non è forse perché è a partire dal reale già compiuto che si è immaginato un possibile rigettandone all'indietro un'immagine fittizia, e «pretendendo che fosse possibile in ogni momento prima di compiersi?»[160]. Ecco allora che è il possibile ad assomigliare al reale, non viceversa, e ciò solo perché lo si è estratto dal reale «come uno sterile doppio». E siccome «il possibile e il virtuale si distinguono ancora in quanto l'uno rinvia alla forma d'identità nel concetto, mentre l'altro designa una molteplicità pura nell'Idea, che esclude radicalmente l'identico come condizione preliminare»[161], se vogliamo definitivamente abbandonare il processo di evoluzione per somiglianza e il principio di identità, se vogliamo conservare insomma il meccanismo della differenza e della creazione, dobbiamo cominciare a pensare la realtà in termini di virtuale e attuale.

> L'attualizzazione del virtuale avviene sempre per differenza, divergenza o differenziazione. […] I termini attuali non somigliano mai alla virtualità che attualizzano: le qualità e le specie non somigliano ai rapporti differenziali che incarnano, né le parti alle singolarità che incarnano. In questo senso, *l'attualizzazione, la differenziazione, è sempre un'autentica creazione, non si dà per limitazione di una possibilità preesistente.* […] La differenza e la ripetizione nel virtuale fondano il movimento dell'attualizzazione, della differenziazione come creazione, sostituendosi così all'identità e alla somiglianza del possibile, che suscitano soltanto uno pseudo movimento, il falso movimento della realizzazione come limitazione astratta[162].

In definitiva, secondo Deleuze, una filosofia che si accinga a descrivere la vita deve sempre tenere a mente tre considerazioni:

> 1) La differenza vitale deve essere vissuta e pensata come differenza interna; solo in questo senso «la tendenza a cambiare» non sarà accidentale e le stesse variazioni potranno trovare in essa una causa interna. 2) Queste variazioni

[159] Ivi, p. 273.
[160] G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, cit., p. 88.
[161] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., pp. 273-274.
[162] Ivi, p. 274. Corsivo mio.

non hanno rapporti di associazione e d'addizione, ma al contrario di dissociazione e di divisione. 3) Implicano allora una virtualità che si attualizza secondo linee di divergenza; cosicché l'evoluzione non passa da un termine attuale all'altro in una serie unilineare e omogenea, ma da un virtuale ai termini eterogenei che l'attualizzano lungo una serie ramificata[163].

Tempo e durata

La verità è in rapporto essenziale con il tempo.
G. Deleuze

Se il pensiero deleuziano può giustamente essere considerato come il pensiero della differenza e della creazione, è anche grazie all'apporto fondamentale delle teorie sul tema della temporalità, al quale dedica numeroso spazio e interesse nel corso di tutta la sua produzione. A partire dal libro su Proust, passando per *Differenza e ripetizione* e *Logica del senso*, ancora nei saggi su Bergson e nelle lezioni su Kant a Vincennes nel 1978[164], Deleuze mette in campo visioni diverse e parallele, che confluiranno poi in un'ultima proposta affrontata nei libri sul cinema[165].

In realtà, è ormai opinione condivisa che le diverse riflessioni deleuziane sul tempo siano profondamente influenzate dalla lettura di Kant[166]. Secondo Deleuze infatti le novità apportate dal kantismo ruotano intorno ad una certa concezione del tempo che ne modificherà per sempre la percezione, marcando il passaggio da un tipo di coscienza antica o classica del tempo a una coscienza moderna. Con Kant il tempo viene per la prima volta

[163] G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, cit., p. 89.

[164] Ora raccolte in G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo. Lezioni su Kant*, a cura di S. Palazzo, Milano, Mimesis, 2004.

[165] Cfr. G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983 (Trad. it. di J.-P. Manganaro, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri, 1984) e Id., *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985 (Trad. it. di L. Rampello, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1989).

[166] Riguardo il problema del tempo, Deleuze compie infatti successive e diverse riletture di Kant. A partire dal saggio del 1963 (G. Deleuze, *La filosofia critica di Kant*, cit.), in cui Kant è considerato quasi «un nemico» di cui svelare errori e contraddizioni, si susseguono infatti nuove interpretazioni che evidenziano invece la profonda vicinanza e l'apporto fondamentale di alcuni concetti kantiani relativamente alla filosofia deleuziana. Il discrimine sta probabilmente nel maggior peso che Deleuze attribuisce alla lettura della *Critica del Giudizio* rispetto alla *Critica della ragion pura*. Cfr. G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo…*, cit.; G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione. L'idea di genesi nell'estetica di Kant*, a cura di T. Villani e L. Feroldi, Milano, Mimesis, 2000 [Titolo originale del testo di G. Deleuze, *L'idée de genèse dans l'estetique de Kant*, in "Revue d'Estétique", Paris, 1963, pp. 113-136]; ma anche D. Cantone, *Cinema, tempo e soggetto…*, cit., che analizza la genesi e lo sviluppo della teoria della temporalità di Deleuze in relazione alla "rivoluzione kantiana", e che seguiremo in buona parte per la presente trattazione.

sottratto alla spazializzazione e figurazione lineare, ed egli è anche il primo ad introdurre un assunto decisivo: i rapporti temporali non sono riconducibili a un'intuizione esterna[167]. E dopo di lui, la riflessione sul tempo, grazie in particolare a Bergson, Heidegger (ma anche Nietzsche) non può che continuare ad assolvere «all'istanza di sottrarre la temporalità alla cristallizzazione spazializzante, e, più in generale, all'unilateralizzazione della dimensione del presente»[168].

Ma procediamo per gradi. Secondo una certa tradizione antica, il tempo era fondamentalmente un'unità di misura di qualcosa che si svolgeva in esso, determinabile come il mutamento. In altre parole, il tempo misurava il mutamento di ciò che muta, ovvero veniva subordinato al movimento (la forma più pura e perfetta del mutamento), e concepito come «il tempo delle cose». Ciò portava inevitabilmente al concepimento di teorie cicliche, dove il divenire deve passare sempre e inevitabilmente per gli stessi punti cardinali, determinando una ripetizione ritmica ma sempre uguale a se stessa in un continuo circolo di creazione-distruzione, morte-vita. Con Platone, ad esempio, il tempo, in quanto numero che misura l'ordine, era circolare poiché risultante dal movimento dei pianeti[169], costituendo così l'immagine dell'eternità. Con Aristotele esso diviene misura del movimento collegato ai corpi. E anche in seguito, il tempo continua ad essere considerato un modo, una modalità di ciò che esso misura. Con Kant invece esso diviene una condizione di possibilità dei fenomeni, ed è come se si dispiegasse, si srotolasse, perdendo la propria funzione di misura e la propria forma ciclica, divenendo dato variabile e pura linea retta[170]. E dal momento in cui diventa linea retta, spiega Deleuze, il tempo non delimita più il mondo, ma lo attraversa: cessando di essere subordinato allo spazio, infatti, esso non prende a sua volta il posto dello spazio come limite del pensiero, ma si costituisce come limite che lavora il pensiero dall'interno. In questo modo possiamo dire che il tempo è il limite inerente, interno al pensiero, che lo attraversa da parte a parte, al contrario di quanto avveniva nella filosofia classica.

---

[167] Cfr. anche R. Gasparotti, *Figurazioni del possibile. Sul contemporaneo tra arte e filosofia*, Napoli, Cronopio, 2007.

[168] S. Palazzo, *La catastrofe di Kronos*, introduzione in G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo…*, cit., pp. 9-48, cit. p. 13.

[169] È il tema degli otto movimenti degli otto pianeti, e del grande cerchio necessario perché gli otto pianeti si ritrovino nella stessa posizione rispettiva. Cfr. Platone, *Timeo*, in *Platone. Tutti gli scritti*, trad. it. di G. Reale, Milano, Rusconi, 1991.

[170] «Ponendo il tempo come forma *a priori* dell'intuizione sensibile, Kant lo sottrae alla sua funzione di misura, di "numero di movimento", per farne una categoria trascendentale dell'esperienza». D. Cantone, *Cinema, tempo e soggetto…*, cit., p. 14.

Abbiamo detto che l'indagine sul tempo deleuziana si inaugura con *Marcel Proust e i segni*, testo in cui l'esperienza della temporalità è fortemente legata a quella dell'arte. Tuttavia, l'opera in cui si giunge veramente a una prima formulazione teorica dell'argomento è ancora una volta *Differenza e Ripetizione*, dove viene tracciata una prospettiva in tre parti ispirata a Kant. Parti che verranno poi ridotte a due in *Logica del senso*, dove si modifica parzialmente anche il punto di vista sul tema (inizialmente infatti Deleuze è interessato al tempo dal punto di vista dell'esperienza soggettiva, dopodiché si passerà ad analizzare il tempo in quanto *tempo dell'evento*).

- *Le tre sintesi del tempo*

In *Differenza e ripetizione* Deleuze affronta il tempo a partire dall'esperienza empirica che se ne ha: così, presente, passato e futuro sono descritti come «tre modi temporali che sono altrettanti modi di vivere il tempo»[171]. Il primo di questi modi, detto anche *sintesi passiva dell'abitudine*, corrisponde all'esperienza del tempo come presente: una sintesi che si costruisce mettendo insieme in modo del tutto irriflessivo e passivo gli elementi che nella realtà vengono abitualmente osservati come successivi (per cui, abitudinariamente, ci si aspetterà che alla comparsa di A segua sempre B). Così facendo,

> il tempo non si costituisce se non nella sintesi originaria che si fonda sulla ripetizione degli istanti, la quale contrae gli uni negli altri gli istanti successivi indipendenti, costituendo così il presente vissuto, il presente vivente, in cui il tempo si dipana. A questo presente appartengono sia il passato sia il futuro: il passato nella misura in cui gli istanti precedenti sono trattenuti nella contrazione; il futuro, in quanto l'attesa è anticipata nella stessa contrazione[172].

Il passato e il futuro vengono dunque intesi come dimensioni interne di un presente che contrae gli istanti, e si determinano a partire da esso in modo riflessivo: il futuro in quanto previsione (mi aspetto che le cose vadano così), il passato in quanto immagine di ciò che è stato prima del presente a partire dal quale lo si interroga.

> La sintesi del tempo costituisce il presente nel tempo, anche se il presente non è una dimensione del tempo: solo il presente esiste. La sintesi costituisce quindi il tempo come presente vivente, e il passato e il futuro come dimensioni di tale presente[173].

---

[171] Cfr. F. Zourabichvili, *Deleuze. Una filosofia dell'evento*, cit., p. 73.
[172] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 96.
[173] Ivi, p. 104.

La sintesi passiva del tempo in quanto tale non è compiuta dallo spirito ma si compie in modo automatico *nello* spirito che contempla, precedendo ogni memoria e ogni riflessione. In questo caso il tempo è sì soggettivo, ma si tratta della soggettività di un soggetto che appare come un essere passivo in cui semplicemente si instaurano delle abitudini a partire dalle quali egli potrà agire attivamente sulla realtà.

Dunque il tempo si configura come un presente dall'andamento alternante e periodico, scandito da una certa regolarità corrispondente ai cicli organici, e descrivibile come un movimento circolare che ripassa sempre per i medesimi punti. Per questo motivo si tratta di un tempo cardinale (nel senso di: «che gira intorno ai suoi cardini»), docile e regolare, un eterno presente che non vuole passare, ma anzi, non cessa di prodursi nuovamente e di pretendere di continuare o di persistere, rinnovandosi in quel ciclo alla cui ampiezza corrisponde un ambiente spazio-temporale periodico e qualificato.

Tuttavia, questo tipo di sintesi non permette di capire per quale motivo il tempo non è sempre tutto presente nella nostra percezione, ossia perché il presente passi. Si potrebbe tentare di fornire una spiegazione ipotizzando un presente coestensivo al tempo (della stessa durata di tutto il tempo), facendo convergere in un *unicum* la successione di istanti all'infinito. Ma questo presente non ha possibilità fisica, proprio in quanto ogni presente ha per necessità una durata (quindi si esaurisce e passa). Inoltre, se consideriamo l'abitudine come contrazione di istanti, non possiamo concepire il tempo come successione univoca: due presenti successivi potrebbero infatti essere contemporanei anche di un terzo, a seconda degli istanti che si contraggono insieme.

Di conseguenza, è necessario porre un'altra forma del tempo nella quale il presente trovi le ragioni del suo passare (nella quale cioè si operi la sintesi del primo tempo), e per fare ciò, Deleuze riprende ancora una volta il Bergson di *Materia e Memoria*:

> L'abitudine è la fondazione del tempo, il suolo mobile occupato dal presente che passa. Passare è appunto la prensione del presente. Ma ciò che fa passare il presente, e adatta il presente e l'abitudine, va determinato come fondamento del tempo, che è la Memoria. […] ma ciò che costituisce la memoria non è dato da essa. Nel momento in cui si fonda sull'abitudine, la memoria va fondata da un'altra sintesi passiva, distinta dall'abitudine[174].

[174] Ivi, p. 107. La prima sintesi, infatti, è la *fondazione* del tempo, ma in quanto tale va distinta dal suo *fondamento*. «La fondazione concerne il suolo e mostra come qualcosa si stabilisca su di esso, lo occupi e lo possieda, ma il fondamento proviene piuttosto dal cielo, va dalla sommità alle fondamenta, commisura l'uno all'altro il suolo e il possessore secondo un titolo di proprietà». *Ibid.*

Dunque abbiamo una sintesi passiva dell'abitudine che origina il tempo come *contrazione* di istanti nel presente, un presente che passa e sul quale si fonda la memoria come *sintesi attiva* (che incastra i diversi presenti nel passato). Ma allo stesso tempo abbiamo una *sintesi passiva della memoria* che fonda il tempo in quanto passato, (ciò che fa passare il presente). La difficoltà nel cogliere questa proposta sta nel fatto che solitamente pensiamo al passato non come esistente in sé, ma piuttosto come un antico presente che è appunto passato. Esso ci appare così come incastrato tra due presenti: quello che è stato, e quello rispetto al quale è passato. Di qui nascono due false credenze, scrive Deleuze: «crediamo che il passato come tale si costituisca solo dopo essere stato presente, ma crediamo anche che, in qualche modo, esso possa essere ricostituito grazie al nuovo presente di cui è adesso il passato»[175]. In realtà è invece inutile tentare di ricomporre il passato partendo da uno dei due presenti. Né è possibile pensare che il passato si costituisca solo dopo essere stato presente, o in quanto compare un nuovo presente:

> Se il passato dovesse attendere un nuovo presente per costituirsi come passato, l'antico presente non passerebbe mai, né il nuovo farebbe la sua comparsa. Un presente non passerebbe mai se non fosse «nello stesso tempo» passato e presente, né mai un passato si costituirebbe, se non fosse costituito anzitutto «nello stesso tempo» in cui è stato presente[176].

E ancora:

> crediamo che, per divenire passato, un presente debba essere già stato sostituito da un altro presente. Tuttavia ci chiediamo: come potrebbe sopraggiungere un nuovo presente se quello precedente non passasse nello stesso tempo in cui *è* presente? Come potrebbe passare un presente qualunque se non fosse passato *nello stesso tempo* in cui era presente? Se non si fosse costituito sin dall'inizio, contemporaneamente al suo essere presente, il passato non si sarebbe mai formato. […] Così, il passato non potrebbe mai divenire ciò che è, non sarebbe mai *questo* passato, se dovesse attendere di non essere più, se contemporaneamente e immediatamente al suo essere non fosse anche «passato in generale[177].

Questo è il primo di quelli che Deleuze nomina «i paradossi di Bergson»[178], ed è anche detto *paradosso della contemporaneità del passato con il presente che è stato*: nella sua formulazione esiste un passato puro, una specie di «passato generale», e ogni passato non potrebbe passare se contemporaneamente al suo essere esso non fosse già anche passato in generale.

---

[175] G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, cit., p. 47.
[176] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 110.
[177] G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, cit., p. 48.
[178] Cfr. ivi, pp. 44 e sgg.

> Se non coesistesse con il presente di cui è il passato, il passato non potrebbe mai formarsi. Passato e presente non designano due momenti successivi, ma due elementi che coesistono, di cui l'uno è il presente che non smette mai di passare, mentre l'altro è il passato, che non smette mai di essere e per cui tutti i presenti passano. C'è allora un passato puro, una specie di «passato in generale»: il passato non è il presente, ma, al contrario, è presupposto da quest'ultimo in quanto condizione pura senza la quale esso non potrebbe passare. In altri termini, ogni presente rinvia a se stesso come passato[179].

Sostenere che il passato e il presente sono contemporanei, o meglio, che ogni passato è contemporaneo al presente che è stato (ogni istante è allo stesso tempo, contemporaneamente, passato e presente), equivale a dire che il passato in realtà non passa, ma *insiste* nel presente, facendolo passare (è infatti il passato che determina il passare dei presenti) e comporta un'ulteriore conseguenza: a coesistere con ogni presente è in realtà *tutto il passato*. E questo è il secondo paradosso: il *paradosso della coesistenza di presente e passato*, da cui deriva l'idea bergsoniana che ogni presente attuale non è altro che l'intero passato nel suo stato più contratto[180]. Infine, sempre siccome siamo troppo abituati a pensare in termini di presente e consideriamo il passato come un livello che si costituisce solo dopo essere stato presente, non ci accorgiamo che in realtà *il passato*, in quanto tempo che fa passare il presente, *non passa mai*, e per questo può essere considerato come una sintesi di cui presente e futuro sono solo le dimensioni, un elemento sostanziale del tempo, un passato che non fu mai presente e che «svolge la funzione di fondamento senza essere esso stesso rappresentato»[181]. Quindi l'elemento puro del passato in generale è qualcosa che preesiste al presente che passa (ed è il terzo paradosso, o *paradosso della preesistenza*).

Ricapitolando: la sintesi passiva della memoria si fonda su questo passato puro (pensabile sui tre paradossi di contemporaneità, coesistenza, preesistenza), mentre la sintesi attiva è una sorta di rappresentazione del presente (basata su riproduzione dell'antico e riflessione del nuovo). Ma se è vero, come esige il secondo paradosso, che il passato si conserva in sé, e che il presente è la contrazione massima di tutto il passato che coesiste con esso, allora anche tutto il passato deve coesistere con se stesso, seguendo gradi diversi di contrazione e distensione (e questo è in realtà il quarto paradosso, quello della *ripetizione psichica*[182]).

---

[179] Ivi, pp. 48-49.

[180] «Se il passato coesiste con il suo proprio presente, e se coesiste con sé a diversi livelli di contrazione, dobbiamo allora riconoscere che lo stesso presente non è altro che il livello più contratto di passato». Ivi, p. 64.

[181] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 111.

[182] Cfr. G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, cit., p. 51.

Riprendendo un concetto analizzato precedentemente, Deleuze ribadisce ancora una volta che il passato è irriducibile a un presente che passa, perché *ne differisce per natura*[183]: esso corrisponde infatti al piano del *virtuale*, all'interno del quale coesistono infinite linee di presente che vanno a costituirne l'attualizzazione. Il passato è allora *il virtuale del tempo*, la dimensione a partire dalla quale ogni presente nasce attualizzandosi. In quanto fondamento del tempo, il passato è inoltre chiamato a rendere conto di ciò che avviene nell'intervallo tra un presente e l'altro. Il movimento di attualizzazione va perciò inteso come dal passato al presente, e non viceversa; e le infinite attualizzazioni del presente dipendono sempre da un unico passato virtuale. Ma come è possibile raggiungere col pensiero il livello della sintesi passiva della memoria, come si può penetrare nel passato in sé?

Per rispondere a questo interrogativo, suggerisce Damiano Cantone[184] nel tentativo di chiarire l'operazione di Deleuze, possiamo risalire alla distinzione tra memoria volontaria e memoria involontaria di Proust. Nel primo caso, quando cioè richiamiamo volontariamente una situazione passata alla memoria, non facciamo altro che partire da un riferimento presente e ridurre ancora una volta il passato all'antico presente che è stato. Al contrario, per percepire il passato occorre compiere un salto che ci installi immediatamente in esso. Ed è solo un ricordo involontario che ci immette direttamente nel passato, in una situazione che risorge non «come fu presente, né come poteva esserlo, ma in uno splendore che non fu mai vissuto, come un passato puro che rivela infine la sua duplice irriducibilità non solo al presente che è stato, ma anche al presente attuale che potrebbe essere, grazie al loro incontro»[185].

Si tratta di un salto nell'ontologia, nell'essere in sé del passato.

> Così come non percepiamo le cose in noi stessi, ma là dove esse sono, cogliamo il passato solo dove esso si trova, in se stesso, e non in noi, nel nostro presente. C'è quindi un «passato in generale» che non è il particolare passato di questo o quel presente, ma che esiste come elemento ontologico, passato eterno e di ogni tempo, condizione per il «passaggio» di ogni presente particolare[186].

In un simile scenario,

---

[183] Solitamente pensiamo che il presente è, e che il passato era, e invece dovremmo pensare il contrario. Così facendo infatti confondiamo l'essere con l'essere presente, ma la realtà è tutt'altro: il presente non c'è ma agisce, è puro divenire, di esso si può dire solo che «era», mentre il passato non agisce più ma «è» eternamente, non smette di essere, in ogni tempo. È questa la differenza di natura che intercorre tra presente e passato, e per questo motivo non si potrà mai ricomporre il passato attraverso una sintesi di presenti.

[184] Cfr. D. Cantone, *Cinema, tempo e soggetto…*, cit., pp. 44-45.

[185] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 114.

[186] G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, cit., p. 46.

> La successione dei presenti attuali non è se non la manifestazione di qualcosa di più profondo: il modo in cui ognuno riprende per tutta la vita, ma a un livello o a un grado differente rispetto al precedente, tutti i livelli o i gradi coesistenti e che si offrono alla nostra scelta, dal fondo di un passato che non fu mai presente[187].

Nonostante la concettualizzazione del passato puro, c'è però un'altra dimensione del tempo che ancora resta da analizzare, quella per cui «la mia esistenza come soggetto fenomenico può darsi solo *nel tempo*»[188]: si tratta della possibilità di pensare un futuro *irrappresentabile* come condizione dell'azione presente. La terza sintesi del tempo che così si delinea è più di ogni altra debitrice nei confronti della teoria del tempo come forma vuota proposta da Kant, forma che sarebbe quella sotto la quale l'esistenza indeterminata è determinabile dall'*io penso*[189]. Nello specifico, per Kant la linea retta del tempo è segnata da una cesura interna che corrisponde all'intuizione = 0 (che egli chiama intuizione *formale vuota*), e a partire da tale cesura si produrrà il reale che riempie spazio e tempo. È proprio in funzione di questa cesura, di questo grado zero implicato da ogni quantità intensiva, che il soggetto si pone naturalmente in correlazione con il tempo come forma vuota, come linea pura. I rapporti temporali non sono dunque riconducibili a un'intuizione esterna, a una rappresentazione soggettiva in virtù del presente, ma è la coscienza stessa del soggetto a essere interna a un tempo che sussiste di per sé.

Secondo Deleuze le conseguenze della suddetta teoria kantiana sono radicali: con essa «la mia esistenza indeterminata può essere determinata solo *nel tempo*, come l'esistenza di un fenomeno, di un soggetto fenomenico, passivo o recettivo che appare *nel tempo*»[190]. Ma se il soggetto è nel tempo, attraversato dalla linea del tempo, anche in esso si determinerà una scissione: da una parte, avremo la forma del pensiero, dall'altra la forma del limite interno del pensiero. In altri termini, possiamo dire che il soggetto si incrina e si scinde in due, in un "io penso" come determinazione (*Je*) e in un io passivo (*moi*) determinabile nel tempo

---

[187] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 112.
[188] D. Cantone, *Cinema, tempo e soggetto…*, cit., p. 46.
[189] Questa teoria è espressa da Kant nella *Critica della ragion pura* (I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Riga, Hartnoch, 1781; trad. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, Bari, Laterza, 1969). Secondo Deleuze, «la più grande iniziativa della filosofia trascendentale consiste nell'introdurre la forma del tempo nel pensiero come tale» (G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 116) e «l'insieme delle creazioni e delle novità apportate dal kantismo in filosofia ruota intorno ad un certo problema del tempo e ad una concezione del tutto nuova del tempo; una concezione che risulterà decisiva per tutto ciò che verrà ad accadere in seguito, nella misura in cui tenta di determinare un genere di coscienza moderna del tempo, in opposizione ad una coscienza classica o ad una coscienza antica del tempo» (G. Deleuze, *Fuori dai Cardini del tempo...*, cit., p. 51).
[190] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 115. Corsivi dell'autore.

(da una parte, insomma, un aspetto empirico passivo-ricettivo, dall'altra un aspetto spontaneo-trascendentale, discriminati dalla temporalità).

Ciò significa che con Kant l'«io penso» non può più essere inteso come attributo di un essere spontaneo e sostanziale, ma «soltanto come affezione di un io passivo che sente che il proprio pensiero, la propria intelligenza, ciò per cui egli dice IO, si esercita in e su di lui e non attraverso lui»[191].

> L'IO è come attraversato da un'incrinatura: è incrinato dalla forma pura e vuota del tempo e, sotto tale forma, è il correlato dell'io passivo che appare nel tempo. Il tempo significa allora una frattura o un'incrinatura nell'Io, una passività nell'io, mentre la correlazione tra l'io passivo e dell'Io incrinato costituisce la scoperta del trascendentale o l'elemento della rivoluzione copernicana[192].

Ecco allora, spiega Deleuze, che la scissione è in realtà un raddoppiamento dell'io, per cui IO È UN ALTRO, come nella celebre affermazione di Rimbaud[193]. Da una parte un *io penso* (*Je*) soggetto trascendentale privo di contenuto che accompagna i concetti dell'intelletto; dall'altra un io determinabile fenomenicamente (*moi*), e quindi «soggetto della coscienza come fenomeno» (Kant). In altre parole, troviamo un soggetto passivo che si rappresenta l'attività di pensiero di un altro io più che agirla, e che la vive in sé come un Altro[194]. Deleuze lo spiega molto chiaramente in *Critica e Clinica*:

> l'Io [*Je*] è un atto (io penso) che determina attivamente la mia esistenza (io sono), ma che può determinarla solo nel tempo, in quanto esistenza di un io

---

[191] Ivi, p. 116.

[192] *Ibid.*

[193] La formula «*je est un autre*» ricorre in A. Rimbaud, *Lettera a Izambart*, 13 maggio 1871, e *Lettera a Demeny*, 15 maggio 1871, comunemente conosciute come *lettres du voyant* (Trad. it. in A. Rimbaud, *Opere in versi e in prosa*, Milano, Garzanti, 1989). Nel saggio *Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer l'ensemble de la philosophie kantienne* (contenuto in G. Deleuze, *Critique et Clinique*, cit. - trad. it. di A. Panaro, *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana*, in *Critica e Clinica*, cit.), Deleuze sintetizza le novità della filosofia kantiana in «quattro formule», già in parte anticipate nelle lezioni tenute a Vincennes nel 1978. La prima di queste formule, «il tempo è uscito dai propri cardini» (*out of joint*) è tratta da Amleto. La seconda è il «*je est un autre*» rimbaudiano, mentre la terza è kafkiana: «che supplizio essere governati secondo leggi che ci sono ignote! […] Poiché il carattere stesso di queste leggi esige che il loro contenuto sia mantenuto segreto» (*Intorno alla questione delle leggi*). Con la quarta torniamo a Rimbaud: «Arrivare all'ignoto attraverso la sregolatezza di tutti i sensi […], una lunga, immensa, e ragionata sregolatezza di tutti i sensi».

[194] In realtà, poi, non è Kant che porta a compimento questa idea del tempo, ma Hölderlin: egli scopre il vuoto del tempo puro, e in tale vuoto ritrova l'essenza del tragico. In Kant infatti «l'incrinatura [dell'io] è presto colmata da una nuova forma di identità, l'identità sintetica attiva, mentre l'io passivo è soltanto definito dalla ricettività, non possedendo a questo titolo alcun potere di sintesi. […] Pertanto non è possibile mantenere la ripartizione kantiana, che consiste in uno sforzo supremo di salvare il mondo della rappresentazione». G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 117. Cfr. F. Hölderlin, *Das Werden im Verghen* (1799), trad. it. a cura di R. Ruschi, *Il divenire nel trapassare*, in F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, Milano, Mondadori, 1996; ma anche F. Hölderlin, *Sul tragico*, a cura di R. Bodei, Milano, Feltrinelli, 1989.

> [*moi*] passivo, ricettivo e mutevole che si rappresenta solo l'attività del *suo* pensiero. L'Io [*Je*] e l'io [*moi*] sono quindi separati dalla linea del tempo che li mette in rapporto l'uno con l'altro a condizione di una differenza fondamentale. La mia esistenza non può mai essere determinata come quella di un essere attivo e spontaneo, ma come quella di un io [*moi*] passivo che si rappresenta l'Io [*Je*], ossia la spontaneità della determinazione, come un Altro che Io affetta[195].

Abbiamo detto che tra io passivo in quanto essere (*moi*) e Io attivo come pensiero (*Je*) intercorre la determinazione di un tempo puramente lineare e «vuoto» (l'essere infatti può essere determinato solo nel tempo). Ma cosa significa veramente la «forma vuota del tempo»? Si tratta di un tempo che non è più misura del movimento, che non è più il tempo ciclico dell'astronomia o della psicologia[196]. È un tempo sconvolto che, uscito dalla curvatura impressagli da un dio che lo condannava a girare sempre su se stesso, liberato dalla propria figura troppo semplice, affrancato dagli avvenimenti che ne costituivano il contenuto, rovescia il proprio rapporto con il movimento e si scopre come forma vuota e pura: *il tempo è uscito dai propri cardini*, dichiara Amleto. È un tempo che cessa di essere cardinale per divenire ordinale, puro ordine del tempo, dove «possiamo definire l'ordine del tempo come la distribuzione puramente formale del diseguale in funzione di una cesura»[197]. A partire da questa cesura, si distinguono quindi un passato più o meno lungo e un futuro in proporzione inversa[198] non come modi della presenza, ma proprio nella loro differenza dal presente[199], come caratteri non empirici e dinamici ma formali e fissi, che derivano dall'ordine *a priori* (da un tempo che esiste a priori), come una sintesi statica (perché non subordinata al movimento) del tempo. L'intuizione di una temporalità a priori permette a Deleuze di affermare l'anteriorità del futuro rispetto al presente, e perciò che *il tempo è fuori dai cardini*.

Rimane ora da vedere in cosa consiste quella cesura che, con il prima e il dopo che essa ordina, va a costituire l'incrinatura dell'io, ponendosi come punto di origine dell'incrinatura stessa, come punto a «partire da cui può prodursi un rivolgimento della presenza, un

---

[195] G. Deleuze, *Quattro formule poetiche…*, cit., p. 46.

[196] «Il tempo non è più subordinato a qualcosa che si svolge in esso; al contrario, è tutto il resto che si subordina al tempo. Dio stesso non è più che tempo vuoto. L'uomo non è più che cesura nel tempo». G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo*, cit., p. 81.

[197] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 119.

[198] Hölderlin dice che il tempo «cessa di rimare» perché si distribuisce in maniera ineguale da una parte e dall'altra della cesura. *Ibid*.

[199] Cfr. S. Palazzo, *La catastrofe di Kronos*, cit., p. 30.

"assolutamente nuovo"»[200]. Come può originarsi in un tempo che si delinea essenzialmente come statico?

Innanzitutto, risponde Deleuze, la cesura si determina nell'immagine di un'azione, di un evento unico e formidabile adeguato all'intero tempo: nella temporalità ciclica del soggetto irrompe un'«immagine troppo grande» che la scardina. Questa immagine simbolica (solitamente espressa in termini iperbolici quali "uccidere dio", "far esplodere il sole", precipitarsi in un vulcano", ma anche per l'appunto "far uscire il tempo dai propri cardini") si fa carico dell'insieme del tempo, riunendo cesura, prima e dopo, e rende possibile una serie all'interno del tempo, in quanto opera la loro distribuzione. E non importa che l'azione immaginata sia già compiuta o meno (Deleuze porta gli esempi di Edipo, per cui è l'immagine di quanto è avvenuto ad essere diventata troppo grande ed insopportabile, e di Amleto, per il quale è invece l'immagine di ciò che ancora non è stato a provocare la cesura, il suo essere «altro» a se stesso), perché non è in base a questo che si distribuiscono il passato e il futuro. Ma, sintetizzando, troviamo un primo momento in cui l'immagine dell'azione «è troppo grande per me», seguito da un secondo tempo che è il presente della metamorfosi, lo sdoppiamento dell'io, la proiezione di un io ideale nell'azione (tempo in cui si diviene «capaci»), e un terzo tempo in cui la coerenza dell'azione esclude quell'io, rivolgendosi contro di esso, proiettandolo in mille pezzi e creando il diseguale[201]. L'esito di una simile concezione del tempo è quello di sottolineare ancora una volta l'inesorabilità della ripetizione:

> In rapporto a questa immagine simbolica, tutto è ripetizione nella serie del tempo. Lo stesso passato è ripetizione per difetto e prepara l'altra ripetizione costituita dalla metamorfosi nel presente. […] In verità, il passato è in sé ripetizione, e lo è anche il presente, su due modi differenti che si ripetono l'uno nell'altro[202].

Vediamo dunque come oltre a un passato che si caratterizza in quanto ripetizione, in quanto condizione dell'azione, si staglino un presente che ne è l'agente (o momento accidentale dell'azione) e un futuro che precede entrambi e che in funzione dell'evento dà un senso anche a presente e passato[203]. E così si chiarifica anche il senso dell'eterno ritorno nietzscheano: esso è concepito da Deleuze come «ciò che non riguarda se non il nuovo,

---

[200] Ivi, p. 31.
[201] Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 120.
[202] *Ibid.*
[203] «Il presente, il passato e l'avvenire si rivelano come Ripetizione attraverso le tre sintesi, ma in modi molto differenti. Il presente è il ripetitore, il passato la ripetizione stessa, ma il futuro è il ripetuto». Ivi, p. 124.

vale a dire ciò che è prodotto nella condizione del difetto e attraverso la mediazione della metamorfosi, ma non fa tornare né la condizione né l'agente; anzi li espelle, li rinnega con tutta la sua forza centrifuga»[204]. Per capire l'eterno ritorno,

> bisogna vivere e concepire il tempo fuori dei suoi cardini, il tempo posto in linea retta che elimina spietatamente coloro che vi si imbarcano, che vengono così sulla scena, che non ripetono se non una volta per tutte. La selezione si fa tra ripetizioni: coloro che ripetono negativamente, identicamente, saranno eliminati, poiché non ripetono se non una volta. L'eterno ritorno appartiene solo al terzo tempo: il tempo del dramma, dopo il comico, dopo il tragico (il dramma è definito quando il tragico diviene gioioso, e il comico si fa comico del sovrumano). L'eterno ritorno si ha soltanto attraverso la ripetizione, nella terza ripetizione[205].

Deleuze sostiene qui che l'eterno ritorno non può che concernere il terzo tempo della serie, perché il suo cerchio può formarsi solo in fondo alla linea retta del tempo, come negazione radicale di un andamento ciclico del tempo. L'eterno ritorno si trova così iscritto nel futuro, e «costituisce l'autonomia del prodotto, l'indipendenza dell'opera. È la ripetizione per eccesso, che nulla lascia sussistere del difetto né del divenire-uguale, è il nuovo stesso, tutta la novità, e solo ad esso appartiene il terzo tempo della serie, l'avvenire in quanto tale»[206].
La temporalità della terza sintesi porta dunque con sé la dissoluzione di tutte le forme e le categorie della rappresentazione che impediscono il carattere selettivo dell'eterno ritorno, e, come sottolinea Damiano Cantone, questo tempo «esperito nella sua irrappresentabilità, nel suo non-essere-mai-qui è paradossalmente la dimensione più essenziale della soggettività, ciò che la costringe continuamente a pensare a partire dal punto in cui avviene la sua dissoluzione empirica e da cui prende avvio la propria ri-significazione»[207], in quell'«inesausto esercizio» che, come già abbiamo visto, Deleuze nomina «empirismo trascendentale». In altre parole, la genesi del pensiero viene riportata all'interno del tempo, a quella cesura che corrisponde all'incrinatura dell'io.

- *Chronos e Aiôn: il tempo dell'evento*

---

[204] Ivi, p. 121.
[205] Ivi, p. 381. E prosegue: «il Negativo non torna, ne l'Identico, né tornano lo Stesso e il Simile, né l'Analogo e l'Opposto. Solo l'affermazione torna, in altre parole il Differente, il Dissimile. Quanta angoscia prima di trarre gioia da una tale affermazione selettiva: nulla torna di ciò che nega l'eterno ritorno, né il difetto né l'uguale, torna solo l'eccessivo. Torna soltanto la terza ripetizione». Ivi, p. 382.
[206] Ivi, cit., p. 121.
[207] D. Cantone, *Cinema, tempo e soggetto…*, cit., p. 52.

Ho tentato di fissare un certo numero di nozioni kantiane […];
ma giusto in funzione di quel che mi sembrava l'essenziale,
cioè un rovesciamento della posizione filosofica del problema del tempo.
G. Deleuze

L'anno successivo alla pubblicazione di *Differenza e ripetizione*, Deleuze ritorna sulla concezione della temporalità in *Logica del senso*, spostando il focus del discorso dall'analisi dell'esperienza soggettiva (come il soggetto vive il tempo) al tentativo di costruire una teoria della genesi del tempo, o un'«ontologia della temporalità», basata su quell'idea di evento come «ciò che è adeguato all'intero tempo», come quel luogo dove i differenti momenti del tempo non sono successivi ma simultanei, idea già precedentemente collegata alla cesura della terza sintesi[208]. Vedremo ora come uno dei nodi fondamentali consisterà nel pensare l'evento come una virtualità che si dà nel tempo, una virtualità che si effettua cioè in uno stato di cose attuale senza tuttavia confondersi con tale effettuazione, dando luogo così a una temporalità del tutto particolare (anche il tempo dell'evento non risulta essere un tempo cronologico, ma topologico). Troveremo così un tempo che si sdoppia, nella sua parte attuale come tempo di ciò che accade, e nella sua parte virtuale, come tempo-eternità dell'evento incorporeo.

In precedenza avevamo già notato come nella terza sintesi il tempo fuori dai cardini fosse in realtà suddiviso in un tempo statico, immobile, vuoto, e un presente che è l'istante della sua attualizzazione. Concretamente,

> si tratta della struttura doppia di ogni evento. In ogni evento vi è certo il momento presente dell'effettuazione, quello in cui l'evento si incarna in uno stato di cose, in un individuo, in una persona, quello che si designa dicendo: ecco, è venuto il momento; e il futuro e il passato dell'evento sono giudicati soltanto in funzione di questo presente definitivo, dal punto di vista di colui che lo incarna. Ma vi sono d'altra parte il futuro e il passato dell'evento considerato in se stesso, che schiva ogni presente, perché è libero dalle limitazioni di uno stato di cose, in quanto impersonale e preindividuale, neutro, né generale né particolare, *eventum tantum*…; o piuttosto che non ha altro presente che quell'istante mobile che lo rappresenta, sempre sdoppiato in passato-futuro, che forma quella che occorre chiamare la contro-effettuazione[209].

Futuro e passato si trovano dunque sulla stessa linea del tempo in quanto «schivano il presente», ma in essa si respingono, allungandosi in direzioni opposte.

---

[208] «È un esito del tutto coerente con la scoperta del venir meno del primato dell'esperienza e della dissoluzione della soggettività a cui era giunto occupandosi del problema della temporalità nell'opera precedente». Ivi, p. 53.
[209] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 135.

Possiamo dire che l'evento si dispiega simultaneamente su due modi temporali, che Deleuze chiama *Kronos* (o *Chronos*) e *Aiôn*[210]. Uno è il presente della sua effettuazione in uno stato di cose, l'altro il tempo vuoto e senza durata dell'eternità in cui non accade nulla, e che costituisce l'*in sé* dell'evento. Infatti, in sé, «l'evento è statico, sebbene sia puro cambiamento, ed è percepibile solo a posteriori – o durante un'effettuazione sufficientemente lunga – in un'attesa interminabile in cui il non-ancora e il già non si separano mai l'uno dall'altro»[211]. L'evento è dunque coestensivo al divenire, o meglio è un divenire illimitato che afferma tutti i sensi nello stesso tempo, come nel caso di Alice che diventa più grande e insieme più piccola:

> Tale è la simultaneità del divenire la cui peculiarità è schivare il presente. E, in quanto schiva il presente, il divenire non sopporta la separazione né la distinzione del prima e del dopo, del passato e del futuro. È proprio dell'essenza del divenire l'andare, lo spingere nei due sensi contemporaneamente: Alice non cresce senza rimpicciolire, e viceversa[212].

E, proseguendo,

> Il divenire-illimitato diventa l'evento stesso, ideale, incorporeo, con tutti i rovesciamenti che adesso sono propri del futuro e del passato, dell'attivo e del passivo, della causa e dell'effetto. Il futuro e il passato, il più e il meno, il troppo e il non abbastanza, il già e il non ancora: l'evento infinitamente divisibile è infatti sempre l'uno e l'altro insieme, eternamente ciò che è appena accaduto e ciò che sta per accadere, mai ciò che accade[213].

L'evento non si riduce alla sua effettuazione, non va dunque confuso con ciò che accade (accadimento; avvenimento), o con l'istante in cui le cose cambiano: esso appartiene a una dimensione diversa, extrasensibile, quella che conferisce il senso alla sua attualizzazione. Anche gli eventi ripropongono infatti la logica attuale-virtuale, perché l'evento è «il modo di essere temporale dell'ente in quanto da un lato effettuato in uno stato di cose e, dall'altro, aperto alla virtualità»[214].

---

[210] Deleuze trae questa distinzione dallo stoicismo, dove Aiôn è il tempo assoluto e Chronos il tempo misurabile (Aiôn però è in realtà un termine eracliteo: «Eternità (*Aiôn*) è un fanciullo che gioca a muovere pedine». Eraclito, *Sulla natura*).
[211] F. Zourabichvili, *Deleuze. Una filosofia dell'evento*, cit., p. 93.
[212] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 9.
[213] Ivi, p. 15.
[214] S. Palazzo, *La catastrofe di Kronos*, cit., p. 44.

Il paradosso dell'evento è che esso in quanto tale non ha presente, e fa coincidere futuro e passato[215], per questo si può dire che esso ha luogo in un tempo senza durata, in cui non accade nulla.

> L'evento è definito dalla coesistenza istantanea di due dimensioni eterogenee in un tempo vuoto in cui futuro e passato continuano a sovrapporsi e perfino a sconfinare l'uno nell'altro, distinti ma indiscernibili[216].

Allo stesso modo, in Aiôn il tempo non passa, perché in esso futuro e passato coincidono: «non si tratta più della velocità relativa dei presenti variabili o degli ambienti, ma della velocità assoluta ed istantanea, puro differenziale di spazio-tempo che, pertanto, non dipende più né da uno spazio percorso, né da un tempo determinato»[217].
Possiamo dunque concludere che passato, presente e futuro non sono le tre parti di una stessa temporalità, ma formano

> due letture del tempo, ognuna completa e escludente l'altra: da una parte il presente sempre limitato, che misura l'azione dei corpi come cause, e lo stato delle loro mescolanze in profondità (Kronos); dall'altra il passato e il futuro essenzialmente illimitati, che raccolgono alla superficie gli eventi incorporei in quanto effetti (Aiôn). La grandezza del pensiero stoico è quella di dimostrare a un tempo la necessità delle due letture e la loro esclusione reciproca. A *volte* si dirà che solo il presente esiste, che riassorbe o contrae in sé il passato e il futuro, e, di contrazione in contrazione sempre più profonde, raggiunge i limiti dell'universo intero per diventare un presente vivente cosmico. […] Il tempo del presente è dunque sempre un tempo limitato, ma infinito perché ciclico, che anima un eterno ritorno fisico come ritorno dello Stesso, e un'eterna saggezza morale come saggezza della Causa. A *volte al contrario* si dirà che soltanto il passato e il futuro sussistono, che suddividono all'infinito ogni presente, per quanto piccolo sia, e lo allungano sulla loro linea vuota. Appare chiaramente la complementarità del passato e del futuro: ogni presente infatti si divide in passato e in futuro, all'infinito. O piuttosto un tale tempo non è infinito, poiché non ritorna mai su di sé, ma è illimitato in quanto pura linea retta le cui due estremità non cessano di allontanarsi nel passato, di allontanarsi nel futuro[218].

In un caso, il presente è tutto, mentre passato e futuro indicano soltanto la differenza relativa tra due presenti. Nell'altro caso «il presente non è nulla, puro istante matematico, essere della ragione che esprime il passato e il futuro in cui si divide»[219]. In breve, si tratta di due tempi di cui uno si compone di presenti incastrati, mentre l'altro non cessa di scomporsi in passato e futuro allungati. Uno è ciclico e in quanto tale, limitato e riempito

[215] Cfr. F. Zourabichvili, *Deleuze. Una filosofia dell'evento*, cit., p. 92.
[216] Ivi, p. 116.
[217] Ivi, p. 93.
[218] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., pp. 60-61. Traduzione leggermente modificata.
[219] Ivi, p. 61.

dalla materia, misura il movimento dei corpi; l'altro è pura linea retta alla superficie, incorporeo, illimitato, pura forma vuota del tempo, indipendente da ogni materia.

> Questo Aiôn in linea retta e forma vuota, è il tempo degli eventi-effetti. Quanto più il presente misura l'effettuazione temporale dell'evento, cioè la sua incarnazione nella profondità dei corpi che agiscono, la sua incorporazione in uno stato di cose, tanto più l'evento di per sé e nella sua impassibilità, nella sua impenetrabilità, non ha presente, ma indietreggia e avanza in due sensi contemporaneamente, perpetuo oggetto di una duplice domanda: cosa accadrà? cosa è accaduto? Ciò che angoscia nell'evento puro è che esso sia qualcosa che a un tempo è accaduto e che accadrà, mai qualcosa che accade. […] L'evento puro è «notizia», mai attualità. È in questo senso che gli eventi sono *segni*[220].

Essendo suddiviso illimitatamente nei due sensi, ogni evento percorre tutto l'Aiôn, ed è coestensivo alla sua linea retta e senza spessore, linea ancora una volta legata a un eterno ritorno che non ha più nulla a che vedere con il ciclo.

> L'Aiôn è la linea retta che traccia il punto aleatorio; i punti singolari di ogni evento si distribuiscono su tale linea sempre rispetto al punto aleatorio che li suddivide all'infinito, facendoli così comunicare gli uni con gli altri, estendendoli, distendendoli su tutta la linea. Ogni evento è adeguato all'Aiôn intero, ogni evento comunica con tutti gli altri, tutti formano un solo e medesimo Evento; evento dell'Aiôn, in cui essi hanno una verità eterna[221].

Kronos è invece il tempo del presente, onnicomprensivo e totalizzante, limitato, infinito, attuale, che subordina a sé tutto il resto:

> Kronos è il presente che solo esiste e che fa del passato e del futuro le sue due dimensioni provviste di direzione, tali per cui si va sempre dal passato al futuro, ma man mano che i presenti si succedono nei mondi o sistemi parziali. Aiôn è il passato-futuro in un'infinita suddivisione del momento astratto che non cessa di scomporsi nei due sensi contemporaneamente, schivando per sempre ogni presente. Nessun presente infatti è assegnabile nell'Universo come sistema di tutti i sistemi o insieme anormale. Alla linea orientata del presente, che "regolarizza" in un sistema individuale ogni punto singolare che essa riceve, si oppone la linea di Aiôn, che salta da una singolarità preindividuale a un'altra e le riprende tutte le une nelle altre, riprende tutti i sistemi seguendo le figure della distribuzione nomade in cui ogni evento è già passato e ancora futuro, più o meno contemporaneamente, sempre vigilia e l'indomani nella suddivisione che li fa comunicare insieme[222].

L'evento incorporeo sta nell'Aiôn ma allo stesso tempo non lo riempie (solo i corpi, gli oggetti e gli stati di cose possono riempire il tempo che li misura, Kronos); lo frequenta

[220] Ivi, p. 62.
[221] Ivi, pp. 62-63.
[222] Ivi, p. 74.

senza mai abitarlo. L'evento, infatti, pur essendo effetto di una mescolanza di corpi, è indipendente dal tempo cronologico, anche se è in esso che si dà la sua esperienza[223]. È evidente qui la natura paradossale di questo sdoppiamento del tempo e di quanto in esso si dà: da un lato, la pura attualità e corporeità di ciò che accade, dall'altro, la pura virtualità dell'evento; da un lato, lo scorrere del tempo cronologico, dall'altro l'iscrizione in un tempo non cronologico dell'evento eterno e incorporeo.

Riassumendo, queste sono le caratteristiche di Kronos:

- Secondo Kronos soltanto il presente esiste nel tempo. Passato e futuro non sono insieme al presente tre dimensioni del tempo, ma due dimensioni relative a un presente: vi è sempre un presente più vasto che li riassorbe.
- Il presente in Kronos è in qualche modo corporeo: è il tempo delle mescolanze e delle incorporazioni. Il presente misura inoltre l'azione dei corpi o delle cause, mentre il passato e il futuro sono ciò che resta della passione in un corpo. Il presente più grande, divino, è l'unità delle cause corporee tra di esse, e non è affatto illimitato, ma è anzi limite e misura di corpi. Nonostante ciò, esso può essere infinito, ed anche circolare, nel senso che ogni presente di Kronos ricomincia e misura un nuovo periodo cosmico dopo il precedente, identico al precedente.
- Kronos è il movimento regolato dei presenti vasti e profondi. Ma da dove trae la sua misura? Si tratta forse di un principio immanente? O esiste un turbamento fondamentale del presente, un «divenire folle» delle profondità che capovolge e sovverte ogni misura? Se è così, «il divenire puro e smisurato delle qualità minaccia dall'interno l'ordine dei corpi qualificati. I corpi hanno perso la loro misura e non sono più che dei simulacri. Il passato e il futuro come forze scatenate prendono la loro rivincita in un solo e medesimo abisso che minaccia il presente e tutto ciò che esiste»[224]: potenza di schivare il presente. È Aiôn contro Kronos, la rivincita del futuro e del passato sul presente. «Kronos vuol dire morire, ma non è già far posto a un'altra lettura del tempo»[225]

Altra è invece la lettura di Aiôn:

---

[223] «L'accadimento non è altro che la misura del susseguirsi di differenti composizioni corporee, l'immagine della concatenazione delle cause, laddove l'evento è di natura eterogenea rispetto alla composizione dei corpi. L'evento, dunque, benché non si manifesti se non nel corso di un'esperienza che si dà nel tempo, ha un'essenza irriducibile al tempo cronologico, si presenta con un modo d'essere sottratto allo scorrere del tempo». P. Godani, *Deleuze*, cit., p. 95.

[224] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 146.

[225] Ivi, p. 147.

- secondo Aiôn soltanto il passato e il futuro insistono e sussistono nel tempo. Invece di un presente che riassorbe passato e futuro, esso comporta un futuro e un passato che dividono in ogni istante il presente nei due sensi contemporaneamente. Vale a dire, si tratta di un istante senza spessore ed estensione che suddivide ogni presente in passato e futuro. Inoltre,

> Mentre Kronos esprimeva l'azione dei corpi e la creazione delle qualità corporee, Aiôn è il luogo degli eventi incorporei e degli attributi distinti dalle qualità. Mentre Kronos era inseparabile dai corpi che lo riempivano, come cause e materie, Aiôn è popolato da effetti che lo frequentano senza mai riempirlo. Mentre Kronos era limitato e infinito, Aiôn è illimitato come il futuro e il passato, ma finito come l'istante. Mentre Kronos era inseparabile dalla circolarità e dagli incidenti di questa circolarità, come arresti o precipitazioni, esplosioni, disincastri, indurimenti, Aiôn si estende in linea retta, illimitato nei due sensi. Sempre già passato e ancora da venire, Aiôn è la verità eterna del tempo: *pura forma vuota del tempo* che si è liberata dal suo contenuto corporeo presente e così ha spiegato il suo cerchio, si allunga in una retta forse tanto più pericolosa, più labirintica, più tortuosa per questo motivo[226].

- Tra i due presenti di Kronos, quello di sovvertimento dal fondo e quello di effettuazione nelle forme, ve ne deve essere un terzo appartenente all'Aiôn. È il tempo in cui può essere rappresentato (nel senso di presentato successivamente) l'istante.

> Questo presente dell'Aiôn, che rappresenta l'istante, non è affatto come il presente vasto e profondo di Kronos: è il presente senza spessore, il presente dell'attore, del ballerino o del mimo, puro "momento" perverso. È il presente dell'operazione pura, e non dell'incorporazione. Non è il presente del sovvertimento né quello dell'effettuazione, bensì quello della contro-effettuazione, che impedisce al primo di capovolgere il secondo, che impedisce al secondo di confondersi con il primo e che interviene a duplicare il duplicato[227].

- *Durata*

> La durata dell'universo deve essere una sola cosa
> con la latitudine di creazione che può trovarvi posto.
> *H. Bergson*

[226] Ivi, pp. 147-148.
[227] Ivi, p. 150.

> Noi ci rappresentiamo il tempo come se fosse penetrato dallo spazio. Ma la cosa più grave è che all'interno di questa *rappresentazione* non sappiamo più distinguere i due elementi costitutivi che differiscono in natura, le due *presenze* pure: la durata e l'estensione[228].

Dopo aver individuato l'Aiôn come fondamento del tempo, «come pura forma vuota esistente in sé stessa, irrappresentabile, che detta le condizioni di ciò che è senza essere a sua volta presente»[229], come tempo virtuale senza durata, appare quantomeno contraddittorio ciò che si è detto in precedenza del virtuale: «il virtuale è durata»[230]. Svisceriamo la questione. Abbiamo visto che con Kant

> il tempo non è più quello cosmico del movimento celeste originario, né quello rurale del movimento meteorologico derivato. È diventato il tempo della città e nient'altro, il puro ordine del tempo. Non è [più] la successione che definisce il tempo, ma il tempo che definisce come successive le parti del movimento così come sono determinate in lui. Se il tempo stesso fosse successione, dovrebbe succedere in un altro tempo, all'infinito. Le cose si succedono in tempi diversi, ma nello stesso tempo sono anche simultanee, e permangono in un tempo qualsiasi. Non si tratta più né di definire il tempo per mezzo della successione, né lo spazio per mezzo della simultaneità, né la permanenza per mezzo dell'eternità. Permanenza, successione e simultaneità sono dei modi o dei rapporti di tempo (durata, serie, insieme). Sono le schegge del tempo. E dunque, così come non si può definire il tempo in quanto successione, allo stesso modo non si può definire lo spazio in quanto coesistenza o simultaneità. Bisognerà che sia lo spazio che il tempo trovino delle determinazioni del tutto nuove. Tutto ciò che si muove e cambia è nel tempo, ma il tempo non cambia, e non si muove, più di quanto non sia eterno. Esso è la forma di tutto ciò che cambia e si muove, ma è una forma immutabile e immobile. Non una forma eterna, ma proprio la forma di ciò che non è eterno, la forma immobile del cambiamento e del movimento. Una tale forma autonoma sembra indicare un profondo mistero: richiede una nuova definizione del tempo (e dello spazio)[231].

Allo stesso modo, spiega Bergson in *Les donnés immédiates* e in *L'évolution créatrice*[232], la durata è un «passaggio», un «cambiamento», un *divenire* che dura, e cioè un mutamento della sostanza stessa. Ma mentre per Kant questo tempo che è condizione dell'esperienza non è

---

[228] G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, cit., p. 12.
[229] D. Cantone, *Cinema, tempo e soggetto…*, cit., p. 63.
[230] Cfr. supra.
[231] G. Deleuze, *Quattro formule poetiche…*, cit. p. 45.
[232] Cfr. H. Bergson, *Essai sur les donnés immédiates de la conscience* (1889) e Id., *L'évolution créatrice*, in *Œuvres*, cit. (trad. it. di F. Sossi, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, in *Opere 1889-1896*, cit., e, per il secondo saggio, cfr. la recente traduzione di F. Polidori, *L'evoluzione creatrice*, Milano Raffaello Cortina, 2002).

un concetto empirico, ma una necessità *a priori*, la durata bergsoniana è sempre qualcosa che esiste nell'esperienza, che non la trascende[233].

In realtà però, argomenta Deleuze[234], la durata per Bergson non è nemmeno è limitabile all'esperienza vissuta, che è sempre un misto di spazio e durata, ma è esperienza allargata, superata. Infatti, mentre l'esperienza si configura sempre come un misto di spazio e durata, la durata pura presenta solo una successione interna, senza esteriorità, al contrario dello spazio che è esteriorità senza successione. La mescolanza che si crea nell'esperienza è ciò che ci permette di concepire la durata come un tempo omogeneo, che si confonde con lo spazio, mentre in realtà tempo e spazio vanno separati, in quanto si tratta di due tipi di molteplicità (che abbiamo già distinto in qualitativa e quantitativa):

> una è rappresentata dallo spazio […]: è una molteplicità di esteriorità, simultaneità, giustapposizione, ordine, di differenziazioni quantitative, di *differenze di grado*, una molteplicità numerica, *discontinua e attuale*. L'altra si presenta nella durata pura; è una molteplicità interna, di successione, fusione, organizzazione, di eterogeneità, di discriminazioni qualitative o di *differenze di natura*, una molteplicità *virtuale e continua*, irriducibile al numero[235].

La durata appartiene a una dimensione puramente temporale, e le sue caratteristiche sono quelle descritte attraverso una serie di paradossi che già Deleuze aveva accostati alla seconda sintesi del tempo:

> la durata è sì successione reale, ma solo perché, più profondamente, è *coesistenza virtuale*: coesistenza di tutti i livelli, di tutte le tensioni e gradi di contrazione e distensione[236].

A questo punto torna in gioco la ripetizione, una ripetizione virtuale, di «piani», e non di elementi su uno stesso piano (attuale): «su tutti i livelli che esso disegna il nostro passato si gioca, si riprende e *al tempo stesso si ripete*»[237]. La durata attraverso la ripetizione si delinea come produzione del nuovo, e sappiamo che è la differenza, in quanto differire temporale e sottrazione del tempo alla presenza, la condizione perché si possa effettivamente produrre un *novum* sulla linea del tempo dell'attualizzazione (Kronos). E viceversa il *novum* può essere tale solo perché l'essere è differenza temporale: «la coppia virtuale-attuale mantiene la

---

[233] Cfr. C. Stagoll, *Duration (Durée)*, in A. Parr (a cura di), *The Deleuze dictionary*, cit., pp. 78-80.
[234] Cfr. G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, cit., p. 27.
[235] Ivi, p. 28. In realtà, poi Deleuze spiega come non sia del tutto esatto dire che tempo (durata) e spazio (estensione) differiscono in natura: perché mentre la durata porta al suo interno solo differenze di natura (alterazione), uno spazio presenta solo differenze di grado (aumento, diminuzione). E, se la differenza di natura sta tutta da una parte, non possono esserci differenze di natura tra le due. Cfr. pp. sgg.
[236] Ivi, p. 50.
[237] *Ibid.*

differenza tra due dimensioni temporali contemporanee ma non compresenti; il non essere del virtuale è la stessa differenza dell'attuale come presenza. […] La virtualità assolve proprio al ruolo strategico di sottrarre il tempo al giogo della presenza»[238], e il presente del virtuale deve essere pensato insieme, coesistente con la sua attualizzazione.

Introduciamo un'altra questione. Ricordiamo che secondo Bergson, il nostro sentimento della durata ammette dei gradi[239]: il presente è il grado più contratto del passato, mentre la materia il grado più disteso del presente. In *Materia e memoria* egli sostiene addirittura che si possa dare una pluralità di durate. Poi, in *L'evoluzione creatrice* si sottolinea come le cose non durino in sé o in assoluto, ma sempre in rapporto al Tutto dell'universo al quale partecipano: in questa prospettiva, nessuna cosa possiede più una propria durata. Infine una terza affermazione, proposta in *Durata e simultaneità*[240]: esiste «una sola durata, a cui tutto parteciperebbe, compresa la nostra coscienza, compresi gli esseri viventi e l'insieme del mondo materiale»[241].

Questo molteplice spostamento, ipotizza Deleuze, è probabilmente causato dal confronto con la contemporanea teoria einsteiniana della Relatività, anch'essa legata ai concetti chiave messi in campo dalla durata, come le molteplicità riemaniane e le nozioni di espansione e contrazione, tensione e dilatazione. È così che, sommariamente – continua Deleuze – Bergson spiega la Relatività:

> tutto parte da una certa idea di movimento che produce una contrazione dei corpi e una dilatazione del loro tempo; ciò porta alla dislocazione della simultaneità, ciò che è simultaneo in un sistema fisso non lo è più in un sistema mobile; inoltre, in virtù della relatività del riposo e del movimento, e della relatività dello stesso movimento accelerato, contrazione dell'estensione, dilatazione del tempo e rottura della simultaneità, divengono assolutamente reciproche; in questo senso, ci sarebbe allora una molteplicità del tempo, una pluralità di tempi a diverse velocità di scorrimento, tutte reali e ciascuna propria a un sistema di riferimento; e dato che per situare un punto diviene necessario indicarne la posizione tanto nello spazio che nel tempo, il solo carattere unitario del tempo è di essere una quarta dimensione dello spazio; proprio questo insieme Spazio-Tempo si divide attualmente, nello spazio e nel tempo, secondo un'infinità di modi, ciascuno dei quali appartiene a un sistema[242].

---

[238] S. Palazzo, *La catastrofe di Kronos*, cit., p. 36.
[239] Cfr. H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit.
[240] H. Bergson, *Durée et simultanéité* (1922), in *Mélanges*, Paris, PUF, 1972 (Trad. it. di P. Taroni, *Durata e Simultaneità*, Bologna, Pitagora, 1997).
[241] G. Deleuze, *Il bergonismo e altri saggi*, cit., p. 69.
[242] Ivi, pp. 69-70.

Alla luce di questa definizione del tempo, egli rimprovera ad Einstein di aver ripetuto quell'errore tipico della storia del pensiero: confondere una molteplicità qualitativa con una molteplicità numerica, ossia, continuare a mescolare il tempo con lo spazio, invece di ribadirne la differenza sostanziale. Pensare il tempo come una dimensione dello spazio traveste una molteplicità virtuale da molteplicità attuale, ed è soltanto un nuovo modo, un interessantissimo e geniale nuovo modo che comporta una prodigiosa conquista per la scienza [243], di descrivere il «misto» che si incontra nell'esperienza attuale; non è perciò in grado di esprimere il tempo allo stato puro, ma solo di tradurlo nella sua spazializzazione.

Oltretutto questa critica permette a Bergson di affermare e definire con maggiore esaustività la sua teoria del tempo puro e unico: una durata indivisibile (che non si divide se non cambiando di natura), che non si caratterizza solo come successione, ma soprattutto come coesistenza, o «simultaneità di flussi».

Seduti in riva a un fiume, osservando lo scorrere dell'acqua, un uccello che vola o un battello che passa, tutto ciò, insieme al ritmo della nostra vita, può sembrarci un tempo solo come un insieme di tempi[244]. In realtà, precisa Bergson, si tratta di flussi coesistenti e simultanei, considerabili in se stessi solo perché contenuti in un flusso più ampio, il nostro. Dunque, ribadiamo, in quanto molteplicità virtuale e continua la durata si divide in elementi che differiscono in natura, ma che a loro volta esistono attualmente solo se tale divisione viene effettuata. Nel virtuale, dove tale divisione non ha avuto ancora luogo, esisterà dunque un unico tempo; viceversa nell'attuale esso si divide in parti che differiscono in natura (flussi). In definitiva, la tesi di Bergson sta nel dimostrare che *solo nella prospettiva di un tempo unico le sue parti potrebbero essere vivibili o vissute*. Per questa ragione si può concludere che esiste un unico tempo nonostante l'infinità dei flussi attuali che partecipano necessariamente del medesimo tutto virtuale (che a sua volta ne è la condizione)[245]. Tale tempo unico, in cui coesistono diversi gradi di contrazione e distensione, è per l'appunto la durata come molteplicità virtuale.

---

[243] La relatività infatti salda il misto di spazio tempo in una maniera del tutto originale: perché «la scienza prerelativista, pur considerando [già] il tempo come una quarta dimensione dello spazio, l'aveva tuttavia trattato come variabile indipendente e realmente distinta, mentre la Relatività considera l'assimilazione del tempo allo spazio come necessaria per esprimere il carattere invariante della distanza, e la introduce esplicitamente nei calcoli cancellando la distinzione reale». Ivi, p. 77.

[244] Questo è l'esempio portato da Bergson in *Durata e simultaneità*, citato da Deleuze in Id., *Il bergsonismo e altri saggi*, cit., p. 70 e sgg.

[245] La differenza con la Relatività è che in quest'ultima non vi è una pluralità di flussi qualitativi, ma dei sistemi «in uno stato di spostamento reciproco e uniforme» in cui non c'è alcun sistema privilegiato, e che appartengono a tempi plurali. Ivi, pp. 73-74.

Tre sintesi del tempo, due letture del tempo, tempo unico. A prima vista potrebbe sembrare una contraddizione, ma ricordiamo ancora una volta che nei tre casi non si tratta di visioni consequenziali o successive, quanto piuttosto di punti di vista diversi a partire dai quali condurre l'analisi sul problema del tempo. Con un'attenzione che rimarrà costante anche nelle opere successive, in particolare quelle sul cinema[246]: «porre e risolvere i problemi in funzione del tempo piuttosto che dello spazio»[247].

L'evento e la genesi del senso

In tutti i miei libri ho cercato la natura dell'evento,
il solo concetto filosofico capace di destituire il verbo essere e l'attributo.
[…]
Ho passato il mio tempo a scrivere su questa nozione di evento.
G. Deleuze

Abbiamo visto in precedenza come il pensiero nella teoria di Deleuze assuma il carattere di un incontro con il fuori, incontro che afferma l'imprevedibile e l'inatteso fondando su di essi la propria necessità. L'evento, questo incontro fortuito di differenti forze da cui il pensiero nasce, è l'elemento che permette di affermare la potenza creativa del pensiero, la sua capacità di creare simultaneamente al suo costituirsi come tale.

Abbiamo anche notato come nell'avvicendarsi delle diverse estasi del tempo si ponga ad un certo punto una cesura, un puro istante statico a partire dal quale si attua una diplopia temporale: anche in questo caso, quell'istante particolare che divide infinitamente passato e futuro è l'evento.

È giunto a questo punto il momento di affrontare direttamente il concetto di evento, elemento cardine del pensiero di Deleuze, profondamente legato al tentativo di istituire un'ontologia dell'immanenza, fondata su quella nozione del tutto positiva di differenza che era già stata introdotta in *Differenza e ripetizione*. Basando la determinazione delle condizioni reali dell'esperienza su una logica pragmatica dell'evento, il filosofo si pone ancora una volta in una posizione di discontinuità rispetto a quei sistemi che prevedevano una lettura della realtà basata sugli stati di cose (il platonismo *in primis*). Secondo Deleuze, infatti, non

[246] Opere che, in questa sede, sono state volutamente tralasciate, e la cui trattazione sarà affrontata successivamente in una diversa cornice.

[247] Cfr. H. Bergson, *Matière et mémoire* (1896), in *Œuvres*, Paris, PUF, 1959 (Trad. it. di F. Sossi, *Materia e memoria*, in *Opere 1889-1896*, a cura di P.A. Rovatti, Milano, Mondadori, 1986) pp. 193-194.

potrebbe esistere alcuno stato di cose, alcun oggetto particolare e distinto senza un evento che li definisca come tali. Ma procediamo con ordine.

In *Logica del senso*, opera in cui maggiormente definisce la sua teoria dell'evento, Deleuze trae dallo stoicismo un'importante distinzione: quella che vede da una parte i corpi, «con le loro tensioni, le loro qualità fisiche, le loro relazioni, le loro azioni e passioni»[248], con i corrispondenti «stati di cose» determinati dalle loro mescolanze, e dall'altra gli *incorporei*. Mentre i corpi e gli stati di cose sono sempre cause, gli incorporei all'opposto sono sempre effetti: «non sono qualità e proprietà fisiche, ma attributi logici o dialettici. Non sono cose o stati di cose, ma eventi. […] Non sono sostantivi o aggettivi, ma verbi. Non sono agenti né pazienti, ma risultati di azioni e di passioni, degli "impassibili" – impassibili risultati»[249]. Secondo questa distinzione, gli eventi sono dunque definibili come trasformazioni incorporee, modificazioni immanenti che non sono di per sé esistenti, ma che sussistono come pure virtualità al di là delle specificazioni spazio-temporali[250]: infatti, se i corpi sono tutto ciò che esiste (per gli stoici «soltanto i corpi esistono nello spazio e soltanto il presente esiste nel tempo»[251]), un incorporeo non può essere dotato di esistenza, quanto piuttosto, consistendo nel risultato di un'attività, di *sussistenza*, o *insistenza*. Una teoria del senso-evento (una *logica del senso*) si definisce allora come *metafisica*: accanto ad una fisica, discorso della struttura ideale dei corpi, delle loro commistioni, delle loro relazioni e meccanismi, essa si pone come discorso della materialità degli incorporei, unica disciplina in grado dunque di pensare l'evento puro, e irriducibile a una fisica del mondo. «La fisica concerne le cause; ma gli eventi, che ne sono gli effetti, non le appartengono più»[252].

Da questo punto di vista, il mondo esistente è sì fatto unicamente di mescolanze corporee, le quali però producono continuamente *effetti di senso* che non sono a loro volta corpi, bensì *eventi che si mantengono alla superficie dei corpi*.

> La superficie non è né attiva né passiva; è il prodotto delle azioni e delle passioni dei corpi mescolati. È proprio della superficie stare al di sopra del proprio campo, impassibile, indivisibile […]. Ricettacolo di strati monomolecolari, essa assicura la continuità e la coesione laterale dei due strati senza spessore, interno e esterno. Puro effetto, essa è nondimeno il luogo di una quasi-causa, poiché un'energia superficiale, senza essere *della* superficie

[248] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 12.
[249] *Ibid.*
[250] Cfr. anche C. Stagoll, *Event*, in A. Parr (a cura di), *The Deleuze Dictionary*, cit., pp. 87-88.
[251] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 12. «Lo stoicismo amato da Deleuze sembra caratterizzato da un rigoroso materialismo: tutto è mescolanza di corpi. Le anime, le qualità, le passioni e le azioni sono esse stesse corpi, mescolanze corporee. Il mondo intero non è fatto d'altro che di corpi che si compenetrano, s'incontrano e si scontrano all'infinito». G. Godani, *Deleuze*, cit., p. 92.
[252] M. Foucault, *Theatrum philosophicum*, cit., p. 59.

> stessa, è dovuta *a* ogni formazione di superficie; ne discende una tensione superficiale fittizia come forza che si esercita sul piano della superficie, cui si attribuisce il lavoro speso per accrescere questa. […] Vi è dunque tutta una fisica delle superfici in quanto effetto delle mescolanze in profondità […]. Ma alla fisica delle superfici corrisponde necessariamente una superficie metafisica. Si chiamerà superficie metafisica (*campo trascendentale*), la frontiera che si instaura tra i corpi presi insieme e nei limiti che li avvolgono da un lato, e le proposizioni qualsiasi dall'altro[253].

La metafisica (o quasi-fisica) sarà dunque la scienza degli effetti. Ma cosa sono questi effetti? Per Deleuze si tratta in particolare di «effetti dal senso causale, ma anche "effetti" sonori, ottici o di linguaggio – e meno ancora, o molto più, poiché non hanno più nulla di corporeo e sono ora tutta l'Idea….»[254]. Effetti che, in ogni caso, abitano la superficie. Si tratta di una specifica novità degli stoici: quella di

> aver fatto passare una linea di separazione non più fra il sensibile e l'intelligibile, non più fra l'anima e il corpo, ma là dove nessuno l'aveva scorto prima: fra la profondità fisica e la superficie metafisica. Tra le cose e gli eventi. Tra gli stati di cose o le mescolanze, le cause, anime e corpi, azioni e passioni, qualità e sostanze da una parte, e dall'altra gli eventi o gli Effetti incorporei impassibili, inqualificabili, infiniti che risultano da queste mescolanze, che si attribuiscono a questi stati di cose, che si esprimono in proposizioni[255]

Ed è ancora un esempio tratto dallo stoicismo quello che riporta Deleuze citando le parole dello studioso Emile Bréhier[256]:

> Quando lo scalpello incide la carne, il primo corpo produce sul secondo non una nuova proprietà ma un nuovo attributo, quello di essere tagliato. L'*attributo* non designa nessuna *qualità* reale… al contrario è sempre espresso da un verbo; e ciò vuol dire che non è un essere bensì una maniera di essere… questa maniera di essere si trova in qualche modo al limite, alla superficie dell'essere di cui non può cambiare la natura: tale maniera di essere, a dire il vero, non è né attiva né passiva; la passività infatti supporrebbe una natura corporea che subisse un'azione. Essa quindi è puramente e semplicemente un risultato, un effetto che non è da classificare tra gli esseri… [Gli stoici distinguono] radicalmente, cosa che nessuno aveva fatto prima di loro, due piani di essere: da un lato l'essere profondo e reale, la forza; dall'altro il piano dei fatti che avvengono alla superficie dell'essere e costituiscono una molteplicità senza fine di esseri incorporei[257].

---

[253] G. Deleuze, *Logica del senso*, p. 114.
[254] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 15.
[255] G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, cit., pp. 70-71.
[256] Il pensiero stoico è presentato da Deleuze seguendone la lettura di Emile Bréhier (1876-1952), di cui cita, in particolare, *La Théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Paris, Vrin, 1928, e l'*Histoire de la philosophie*, I, Paris, PUF, 1931 (1981).
[257] E. Bréhier, *La Théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, cit., pp. 11-13 (cit. in G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 13).

Dunque, sebbene accada ai corpi, l'evento non appartiene ad essi. L'evento si crea in un incontro, e non va mai confuso con i due poli della relazione, quantunque solo in essi si effettui. Esso – abbiamo detto – rimane piuttosto al limite dei corpi, nel passaggio da uno stato di cose a un altro. Ecco perché l'evento è relativo alla superficie: non è nella profondità delle cose che dobbiamo andare a cercarlo, ma proprio sulla superficie, sui bordi:

> Gli eventi sono come cristalli, diventano e crescono soltanto per i bordi, sui bordi. […] E se non vi è nulla da vedere dietro al sipario, è perché tutto il visibile, o piuttosto tutta la scienza possibile, si trova lungo il sipario, che è sufficiente seguire abbastanza lontano e abbastanza rasente, abbastanza superficialmente, per rovesciarne il dritto, per far sì che la destra diventi sinistra e viceversa[258].

Chiariamo meglio. Affermare che il senso si dà come effetto di superficie non significa eliminare totalmente la profondità: essa esiste, ed è nella profondità dei corpi, appunto, che avvengono mescolanze continue con altri corpi, le quali generano stati di cose quantitativi e qualitativi. Ma ciò che grazie a questi incontri accade, ciò che si esprime con i verbi «crescere», «diminuire», «tagliare», «arrossire», non è uno stato di cose nella profondità, ma un evento incorporeo alla superficie, risultante da tali mescolanze. A questo proposito pare perfettamente calzante un esempio proposto da Foucault nella suo noto *Theatrum Philosophicum* in presentazione alla *Logica del senso*:

> L'evento non è uno stato di cose che potrebbe fungere da referente a una proposizione (il fatto di essere morto è uno stato di cose in rapporto al quale una asserzione può essere vera o falsa; morire è un puro evento che non verifica mai niente). Alla logica ternaria, tradizionalmente incentrata sul referente, bisogna sostituire un gioco a quattro termini. «Marco Antonio è morto» *designa* uno stato di cose; *esprime* una opinione o una mia credenza; *significa* una affermazione; e, inoltre, ha un *senso*: il «morire». Senso impalpabile, una faccia del quale è rivolta alle cose poiché «morire» accade ad Antonio come evento, e l'altra alla proposizione poiché morire è ciò che si dice di Antonio in un enunciato. Morire: dimensione della proposizione, effetto incorporeo prodotto dalla spada, senso ed evento, punto senza spessore e senza corpo che è ciò di cui si parla e che scorre alla superficie delle cose. […] La morte è, in maniera esemplare, l'evento di tutti gli eventi, il senso allo stato puro; ha il suo luogo nello spumeggiare anonimo del discorso; è ciò di cui si parla, sempre già arrivata e indefinitamente futura, e tuttavia accade all'estremo punto della singolarità. Il senso-evento è neutro come la morte […][259].

[258] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 16.
[259] M. Foucault, *Theatrum Philosophicum*, cit., pp. 59-60.

Ecco allora che appare più chiaro anche come l'evento non sia un insieme di oggetti che corrisponde a un particolare stato di cose, ma il risultato di un *fare*, di quell'azione che si esplicita solo nella sua effettuazione nel corpo stesso o in uno stato di cose. Così, nella sua radicale differenza con i corpi, l'evento rimane ad essi tangente, percorrendone tutta l'estensione sempre senza profondità. Ma nonostante l'irriducibilità dei due livelli, fra gli stati di cose in profondità e gli eventi di superficie esiste una stretta complementarità: «come potrebbe un evento non effettuarsi nei corpi, dal momento che esso dipende da uno stato e da una mescolanza di corpi in quanto sue cause, visto che è prodotto dai corpi, dai respiri e dalle qualità che si compenetrano qui ed ora?»[260] – ma allo stesso tempo, «come potrebbe l'evento venire esaurito con la sua effettuazione, dato che, in quanto effetto, esso differisce per natura dalla sua causa […]?»[261].

Abbiamo dunque una serie di passaggi che differiscono a seconda del punto di vista: da una parte, una serie di accadimenti dove ogni cambiamento di uno stato di cose dà luogo ad un evento incorporeo irriducibile all'accadimento stesso (in quanto l'effetto non è dell'ordine dei corpi), dall'altra un evento incorporeo che si effettua necessariamente ed inevitabilmente in uno stato di cose o in una mescolanza di corpi. Ma tale effettuazione, nota Deleuze, non è altresì sufficiente a realizzare la complessità dell'evento in sé: bisogna *volere* l'evento, far sì che esso si sprigioni dalle nostre azioni e passioni in quanto senso in sé neutro, ossia indipendente da significati e soggetto[262]. All'effettuazione si deve così affiancare una *contro-effettuazione*, che consiste nell'«accompagnare questo effetto senza corpo, questa parte che va al di là del compimento, la parte immacolata»[263], verso la produzione di un senso egualmente incorporeo e superficiale: «cogliere l'evento incorporeo *in* uno stato di cose significa produrlo come il senso di quello stato di cose»[264]. Riepilogando, dunque, abbiamo l'evento che si effettua in uno stato di cose, ma che allo stesso modo si presenta come la contro-effettuazione di un accadimento, in quanto produzione del suo senso.

L'evento ha dunque una struttura doppia, che comprende da un lato da quella parte dell'evento che si realizza e si compie, mentre dall'altro da quella «parte dell'evento che il

---

[260] G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, cit., p. 71.
[261] *Ibid.*
[262] Cfr. M. Foucault, *Theatrum philosophicum*, cit., p. 61.
[263] G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, cit., p. 72. «*Essere degni di ciò che accade* […] significa produrre la contro-effettuazione di un accadimento, estrarre da uno stato di cose la sua parte d'eternità, trovare in ciò che accade a noi, come individui o come persone, il senso impersonale, pre-individuale, neutro, virtuale, dell'evento. L'etica stoica che Deleuze persegue si riduce infine a questa ricerca di fare della propria vita individuale *una* vita». P. Godani, *Deleuze*, cit., p. 95.
[264] *Ibid.*

suo compimento non può realizzare»[265]. È in questo modo che possiamo concretamente distinguere i due movimenti dell'effettuazione e della contro-effettuazione: l'effettuazione – scrive Deleuze – è quella che si inscrive nei corpi e che perciò caratterizza il paziente (colui che è affetto), mentre la contro-effettuazione è l'operazione opposta, tipica del vero attore-ballerino-mimo:

> La verità eterna dell'evento si coglie soltanto se l'evento si inscrive anche nella carne; ma ogni volta dobbiamo doppiare questa effettuazione dolorosa con una contro-effettuazione che la limita, la mette in gioco, la trasfigura. […] La contro-effettuazione non è nulla, è quella del buffone quando essa opera sola e pretende di valere per *ciò che sarebbe potuto* accadere. Ma essere il mimo di *ciò che accade effettivamente*, doppiare l'effettuazione con una contro-effettuazione, l'identificazione di una distanza (tale è il vero attore, o il ballerino) è dare alla verità dell'evento l'occasione unica di non confondersi con la sua inevitabile effettuazione e all'incrinatura l'occasione di stare al di sopra del suo campo di superficie incorporea, senza fermarsi allo scricchiolio in ciascun corpo, e a noi l'occasione di andare più lontano di quanto non avremmo creduto di potere. Nella misura in cui l'evento puro si imprigiona per sempre nella sua effettuazione, la contro-effettuazione lo libera sempre per altre volte[266].

Insomma, ogni evento è tale per colui che riesce a cogliere l'evento stesso, che «non lascia che si effettui in quanto tale senza operarne, in quanto attore, la contro-effettuazione»[267], e perciò è degno di ciò che accade, arrivando a *volere* l'evento.

In ogni caso, la natura dell'evento rimane sempre ideale, e non ha senso distinguere tra eventi ideali e reali ma imperfetti, come fa Novalis[268], ma soltanto tra l'evento e la sua effettuazione spazio-temporale in uno stato di cose: *evento* e *accidente*. Come sappiamo, l'evento non va confuso con la sua effettuazione spazio-temporale anche per l'appartenenza a un modo temporale diverso: benché la sua esperienza (la sua effettuazione) si dia nel tempo cronologico, l'evento non ha infatti un'essenza riducibile a questo tipo di tempo.

- *L'effettuazione dell'evento*

Ma come si effettua l'evento, come si dispiega negli stati di cose?

---

[265] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 136. Il compito dell'attore-ballerino, nelle parole di Deleuze, è di andare oltre la rappresentazione dell'evento in termini di avvenimenti corporei, ma di liberarne l'entità incorporea, l'operazione pura che serba dell'evento soltanto il contorno o lo splendore.
[266] Ivi, p. 144.
[267] Ivi, p. 136.
[268] Come, per esempio, il protestantesimo ideale e il luteranesimo ideale. Cfr. Novalis, *L'Encyclopédie*, Paris, Éditions de Minuit, 1966, p. 369 (cit. in G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 54).

Prendiamo in considerazione la serie del virtuale. Ciò che ne determina l'attualizzazione è – Deleuze lo precisa sia in *Differenza e ripetizione* che in *Logica del senso* – una genesi statica, correlato della sintesi passiva[269] per cui un rapporto differenziale va ad attualizzarsi in relazioni spazio-temporali diverse. Dato un virtuale e un attuale, «il tratto distintivo dei due piani, il virtuale e l'attuale, è l'*evento*»[270]. Così, utilizzando i concetti di attuale e virtuale, ci avviciniamo a comprendere come la concezione deleuziana dell'evento corrisponda in realtà al movimento espressivo del pensiero, e come il piano di immanenza si configuri come il luogo del pensiero proprio in quanto luogo dell'evento: il pensiero è ancora di più una pratica del mondo, esercizio di cartografia nel quale «il mondo si comprende nella stessa misura in cui si fa»[271].

Un altro passo indietro. Precedentemente, si è detto che Deleuze oppone il presente dell'esistenza corporea, vivo nei corpi che agiscono e patiscono, ad un tempo inteso come istanza infinitamente divisibile in passato-futuro: il tempo degli effetti incorporei risultanti dai corpi. Si tratta rispettivamente di Kronos e Aiôn, ed ora la loro declinazione in termini di evento ed effettuazione rende decisamente più chiara la reciproca differenza. Da una parte Kronos – il momento presente dell'effettuazione, quello in cui l'evento si incarna in uno stato di cose, in un individuo, in una persona, presente definitivo in base a cui si giudicano futuro e passato; dall'altra Aiôn – la diplopia passato-futuro dell'evento considerato in se stesso, che schiva ogni presente in quanto libero dalle limitazioni di uno stato di cose, in quanto impersonale e preindividuale, neutro, né generale né particolare. In questo modo, l'evento, istante dell'Aiôn, diviene

> disposizione *formale* del prima e del poi, di un passato e di un futuro, per la sintesi del presente vissuto. E se la presenza è sintesi del vissuto corporeo, l'evento è condizione della presenza: è il suo farsi presente, la presentazione diretta del tempo, distinzione originaria della datità sintetizzabile nella presenza, *sdoppiamento costitutivo delle dimensioni della temporalità*[272].

Anche se l'evento si presenta come un istante di cesura, esso non è da considerarsi elemento di rottura di uno stato di continuità o durata preesistente, ma anzi, è la durata stessa ad essere costituita dall'attualizzarsi di eventi che la caratterizzano in quanto divenire. Per questo si può dire che l'evento non è mai il cominciamento o la fine di qualcosa: anzi, esso è sempre «nel mezzo», e il divenire in quanto durata si muove attraverso di esso. Come

---

[269] Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., pp. 238-239.
[270] F. Agostini, *Deleuze: evento e immanenza*, Milano, Mimesis, 2003, p. 96.
[271] Ivi, p. 73.
[272] Ivi, p. 25.

ricorda Fabio Agostini, dunque, non bisogna confondere evento e divenire: non si tratta di due termini equivalenti, ma «il divenire è il mutamento in atto, in via di attualizzazione, di ciò che cambia, e l'evento è la forma pura ed intrasmutabile di ogni trasmutazione»[273]. Allo stesso modo, l'attualizzazione non va confusa con l'effettuazione, essendo la prima una messa in atto del virtuale nella logica del divenire (differen$^{t}/_{z}$iazione), dove il virtuale è la molteplicità pura; mentre la seconda l'esplicazione, lo sviluppo spazio-temporale di un evento incorporeo singolare che è già qualcosa di selezionato rispetto al virtuale.
Stando così le cose,

> Effettuarsi o essere effettuato significa: prolungarsi su una serie di punti ordinari; essere selezionati secondo una regola di convergenze; incarnarsi in un corpo, divenire stato di un corpo; riformarsi localmente per nuove effettuazioni e nuovi prolungamenti limitati. […] Effettuarsi è anche essere espresso[274].

Dal punto di vista di una genesi statica, sono dunque tre i livelli nel movimento di effettuazione: il primo è quello che produce mondi individuati e *io* individuali che popolano questo mondi. Gli individui si costituiscono nelle vicinanze delle singolarità che essi avvolgono, ed esprimono mondi come cerchi di convergenza delle serie discendenti da tali singolarità. Il mondo espresso è fatto di rapporti differenziali e singolarità attenenti, e si forma un mondo nella misura in cui le serie dipendenti da ogni singolarità convergono con quelle dipendenti da altre.
Dopodiché, sul terreno di questo primo livello di effettuazione, se ne sviluppa un secondo: cosa hanno in comune i diversi mondi, che cosa i diversi individui? All'interno di un campo problematico, ci si trova alle prese con un incontro ambiguo, con quello che vedremo essere «il punto aleatorio dei punti singoli», «il segno ambiguo delle singolarità», quel punto di crisi e cesura cioè che attua l'operazione del non senso, sempre comunque compresente al senso. Tale incontro è ciò che caratterizza lo scaturire dell'evento e del pensiero, garantendo la creazione di molteplici livelli di segni (estetico-affettivi, ambiguo-diairetici...)[275].

---

[273] Ivi, p. 14. E così prosegue Agostini: «l'evento non è il divenire *tout court*, ma un punto di snodo, di discontinuità all'interno della continuità del divenire. […] I corpi cambiano, divengono nella durata, ma non gli eventi; o meglio, si muta negli eventi, soglie e limiti del divenire, ma gli eventi non mutano. Il divenire riguarda solo la condizione pre-evenemenziale e l'effettuazione post-evenemenziale, salvo porre il "pre" e il "post" come tracciati dal "tra" dell'evento» (pp. 35-36).
[274] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 103.
[275] Cfr. F. Agostini, *Deleuze: evento e immanenza*, cit., p. 119.

Infine, il terzo livello è quello della costituzione di una proposizione logica, o del linguaggio, con le relative significazione, designazione e manifestazione. Si tratta, ancora una volta, di *creare concetti*, ma in quanto eventi, in quanto senso.

> L'evento è nel concetto, ma il concetto è evento e in questa complicazione si spalanca immediatamente la pura molteplicità del piano di immanenza. La filosofia si autocomprende come *creazione di senso*, senso di orientamento nel pensiero e nella vita, non come scienza di verità[276].

Tra i due piani ontologici che si vengono a tal punto a delineare, quello dell'esistenza corporea, ossia della realtà sensibile, e quello da cui si stacca l'evento incorporeo singolare, intercorre senz'altro una differenza di natura, ma non sono in realtà da considerarsi come due mondi separati: «nessuna rappresentazione trascendente stringe in pugno la realtà del reale»[277]. E a loro volta, nemmeno gli eventi sono prodotti a immagine di un modello esterno o in quanto copie rappresentative di una realtà fondativa. Deleuze ribadisce continuamente la completa immanenza dell'evento al reale (alle mescolanze corporee), così come si apprende dalla teoria della sostanza spinoziana, per cui «l'essere della causa è uguale a quello dell'effetto: tanta realtà ha l'uno quanto l'altro, ma essi non esistono al di fuori del rapporto che li unisce, e che provoca mutamenti in entrambi»[278]. Per dirla in termini spinoziani, la differenza tra corpi e incorporei, tra cose e linguaggio riguarda i modi, non la sostanza: l'Essere è univoco, e «l'essenziale dell'univocità non è che l'Essere si dica in un solo e stesso senso, ma che si dica, in un solo e stesso senso, *di* tutte le sue differenze individuanti o modalità intrinseche»[279].

- *Evento e singolarità*

Ma al di là della sua differenza con il mondo attuale, che cos'è in sé un evento ideale? Come abbiamo detto, e come scrive Deleuze nella *Logica del senso*, è una singolarità che si pone insieme ad altre singolarità all'interno di una struttura.

> Cosa è un evento ideale? È una singolarità. O piuttosto un insieme di singolarità, di punti singolari che caratterizzano una curva matematica, uno stato di cose fisico, una persona psicologica e morale. […] Tali singolarità

[276] F. Agostini, *Deleuze: evento e immanenza*, cit., p. 122.
[277] A. Pardi, *Prefazione*, in G. Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Verona, Ombre Corte, 2007 (trascrizione originale delle lezioni pubblicata su www.webdeleuze.com, trad. it. di A. Pardi), pp. 7-39, cit. p. 9. E anche: «si tratta di elaborare un sistema differenziale nell'ambito di una molteplicità infinita, unica sostanza che si dica, univocamente e intensivamente, solo delle differenze e dei modi». F. Agostini, *Deleuze: evento e immanenza*, cit., p. 33.
[278] A. Pardi, *Prefazione*, cit., p. 11.
[279] G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 53.

> nondimeno non si confondono né con la personalità di colui che si esprime in un discorso, né con l'individualità di uno stato di cose designato da una proposizione, ne con la generalità o l'universalità di un concetto significato dalla figura o dalla curva. La singolarità fa parte di una dimensione diversa da quelle della designazione, della manifestazione o della significazione. La singolarità è essenzialmente preindividuale, non personale, a-concettuale[280].

Il termine «singolarità» non deve essere considerato sinonimo di individuo o persona, ma anzi, le singolarità sono sempre preindividuali e impersonali: in esse agisce un *si*, il *si* dell'evento puro che corrisponde a quel dire *il* (egli) che è sempre indefinito come quando si dice *il pleut* (piove). «Lo splendore del *si* è quello dell'evento stesso o della quarta persona. Ed è perciò che non vi sono eventi privati ed altri collettivi […]. Tutto è singolare e perciò collettivo e privato a un tempo, particolare e generale, né individuale né universale»[281]. All'interno di una struttura, ogni singolarità è fonte di una serie che si estende in una direzione determinata fino alle vicinanze di un'altra singolarità; ogni serie è a sua volta costituita da più sottoserie convergenti. Inoltre, «se sono veri eventi, le singolarità comunicano in un solo e medesimo Evento che non cessa di ridistribuirle e le loro trasformazioni formano la *storia*»[282]: così assumono una verità eterna, e il loro tempo è appunto l'Aiôn illimitato in cui esse sussistono e insistono.

Ma vediamo più nel dettaglio questa teoria dei punti singolari: dato il campo trascendentale (o piano di immanenza, che non somigli ai campi empirici corrispondenti ma che non si confonda nemmeno con una profondità indifferenziata), «le singolarità-eventi corrispondono a serie eterogenee che si organizzano in un sistema né stabile né instabile, ma "metastabile", provvisto di una energia potenziale in cui si distribuiscono le differenze tra serie»[283]. Tali singolarità si organizzano insomma secondo un processo di «auto-unificazione», seguendo il movimento di un elemento paradossale che percorre le serie. E dato che il movimento della profondità appartiene alla corporeità, luogo di divenire illimitato virtuale, tutto ciò, come già abbiamo detto, avviene sulla superficie intensiva dei corpi, in quanto «superficie topologica di contatto»[284]. In questo modo, gli eventi frequentano la superficie senza occuparla, la toccano, e quella stessa superficie, che è

---

[280] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 53.
[281] Ivi, p. 136.
[282] Ivi, pp. 53-54. Corsivo dell'autore.
[283] Ivi, p. 96. Vedremo successivamente come questo tipo di organizzazione rispecchi quella dei corpi.
[284] «È dunque anche biologicamente che bisogna comprendere che "il più profondo è la pelle". La pelle dispone di un'energia potenziale vitale propriamente superficiale. E, così come gli eventi non occupano la superficie ma la frequentano, l'energia superficiale non è *localizzata* nella superficie, ma legata alla sua formazione e riformazione». Ivi, p. 97.

contemporaneamente il luogo della contro-effettuazione, contribuisce in quanto tale alla creazione del senso[285]:

> Il luogo dell'evento incorporeo, la superficie dei corpi, si rivela ora essere il corpo stesso *sotto il suo profilo intensivo*. Così, la contro-effettuazione, la produzione del senso degli accadimenti, la conquista dell'essenza singolare si rivelano essere operazioni esse stesse perfettamente immanenti, da realizzarsi cioè nel corso di un'esperienza intensiva, puramente corporea[286].

Ancora una volta, chiamare in causa la superficie, quando fin da Platone il conflitto, il divenire, era situato nella profondità dei corpi, è una novità tutta stoica:

> il divenire-folle, il divenire-illimitato non è più un fondo che brontola, risale alla superficie delle cose e diventa impassibile. […] Ciò che si sottraeva all'Idea è risalito alla superficie, limite incorporeo, e rappresenta ora tutta l'*idealità* possibile […]. Il divenire-illimitato diventa l'evento stesso, ideale, incorporeo[287].

Così, l'evento si dispiega sulla superficie, è l'incorporeo: l'illimitato risale, e il passato e il futuro, che insistono nella modalità profonda della presenza, si dividono infinitamente nell'evento.

> In quanto istante sempre illimitatamente già passato o ancora «a venire», l'evento non è circoscrivibile al suo accadere. È quindi *illimitato proprio in quanto finito*: la sua finitezza è la sua istantaneità, la sua illimitatezza è il suo essere sempre, come l'istante, già o non ancora accaduto[288].

Il mutamento di piano dalle profondità alle superfici implica anche un sovvertimento degli ordini temporali: mentre nelle profondità passato e futuro sono entrambi relativi a un unico presente (Kronos), nella superficie domina l'istante come ciò che spacca il presente in un prima e in un poi. Ora «la differenza essenziale non è più semplicemente tra Kronos e Aiôn, ma tra Aiôn delle superfici e l'insieme di Kronos e del divenire-folle delle profondità»[289].

- *Il «gioco ideale» e il (non)senso*

---

[285] Vedremo in seguito come l'effettuazione delle singolarità è anche quella che presiede alla genesi degli individui e delle persone, perché «soltanto una teoria dei punti singolari è in grado di superare la sintesi della persona e l'analisi dell'individuo, quali esse sono (o si fanno) nella coscienza». Ivi, p. 96.
[286] P. Godani, *Deleuze*, cit., p. 101.
[287] G. Deleuze, *Logica del senso*, p. 15.
[288] F. Agostini, *Deleuze: evento e immanenza*, cit., p. 25.
[289] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 147.

La struttura dell'evento fin qui descritta seguendo Deleuze assomiglia come scrive egli stesso a un «gioco ideale», della stessa tipologia di quei giochi inventati da Lewis Carroll: un gioco *puro* che, privo di regole preesistenti, afferma attraverso i suoi colpi interamente il caso. Nell'evento, come nel gioco ideale, ogni colpo («colpo di dadi») è un frammento di caos, e l'insieme dei colpi afferma interamente il caos. Essi sono tra loro qualitativamente distinti, forme qualitative di un unico (ontologicamente uno) e stesso lancio: l'unico lancio è il caos, di cui ogni colpo è un frammento. Allo stesso modo, l'evento unico è costituito da eventi singolari che ne costituiscono la differenziazione.

In un simile gioco, ogni colpo va a costituire una serie alla quale corrisponde una distribuzione di singolarità, e anche se i colpi sono successivi tra di loro, sono tutti simultanei rispetto al lancio, a quel punto aleatorio che li comprende e che non cessa di spostarsi attraverso le serie, cambiandone continuamente le regole. La particolarità di una struttura di questo tipo è che, non essendoci regole preesistenti (ogni colpo ha infatti la propria regola, che si definisce contemporaneamente alla sua effettuazione), i risultati del lancio, invece di rientrare in uno spazio chiuso di ipotesi possibili, rimangono mobili e si distribuiscono nello spazio aperto. Tale lancio, costituendosi come punto aleatorio, segno ambiguo dal quale discendono ripartizioni di singolarità alle quali corrisponderanno sempre diversi casi di soluzione, infonde il caos nella struttura. Ovviamente, un simile gioco, senza regole e senza vincitori, che si inventa ad ogni colpo, non può essere realizzato ma soltanto pensato, e pensato come non-senso. Ma perciò, appunto, esso è *la realtà del pensiero stesso*, il pensiero puro:

> Infatti, *affermare interamente il caso, fare del caso un oggetto di affermazione*, è possibile solo per il pensiero. Se si cerca di giocare a questo gioco fuori del pensiero, nulla accade, e se si cerca di produrre un risultato altro dall'opera d'arte, nulla si produce. È dunque il gioco riservato al pensiero e all'arte, in cui vi sono soltanto vittorie per coloro che hanno saputo giocarlo, cioè affermare e ramificare il caso, invece di dividerlo *per* dominarlo, *per* scommettere, *per* vincere. Tale gioco, che si trova soltanto nel pensiero e che non ha altro risultato che l'opera d'arte, è anche ciò per cui il pensiero e l'arte sono reali, sconvolgono la realtà, la moralità e l'economia del mondo[290].

All'interno del pensiero puro, il modo dell'evento è il problematico, ma ciò non significa intendere che l'evento consista in qualcosa di problematico. Piuttosto, si tratta di sostenere che gli eventi concernono esclusivamente i problemi, e che sono ciò che ne definisce le condizioni, determinandoli come tali:

[290] Ivi, p. 60.

> Si può parlare degli eventi soltanto nei problemi di cui essi determinano le condizioni. Si può parlare degli eventi soltanto come delle singolarità che si dispiegano in un campo problematico, e nelle cui vicinanze si organizzano le soluzioni. […] Il problema è determinato dai *punti singolari* che corrispondono alla serie, ma la *domanda* da un *punto aleatorio* che corrisponde alla casella vuota o all'elemento mobile. Le metamorfosi o ridistribuzioni di singolarità formano una storia; ogni combinazione, ogni ripartizione è un evento; ma l'istanza paradossale è l'Evento in cui tutti gli eventi comunicano e si ridistribuiscono, l'evento Unico di cui tutti gli altri sono frammenti e brandelli[291].

L'evento è dunque anche ciò che determina il campo problematico all'interno del quale esso si dispiega, dove i problemi si avvolgono in una domanda fondamentale, la quale a sua volta si svolge in altri problemi, persistendo attraverso tutte le risposte, che mai la sopprimono né la soddisfano totalmente. Così, nel tempo dell'evento si produce il senso il senso in quanto organizzazione di punti aleatori e singolari, problemi e domande, serie e spostamenti. E alla categoria di senso si sostituisce a quella di verità, mentre le nozioni di vero e falso si spostano dalle proposizioni al problema che le genera[292]: ed è qui, al livello del problema, che il vero diventa senso e produttività. Come si vede, è la stessa struttura del gioco ideale.

Abbiamo già detto più volte che la superficie dei corpi dove l'evento si crea è anche il luogo del senso, e lo ripetiamo ancora con le parole di Deleuze: «la superficie è il campo trascendentale stesso, è il luogo del senso o dell'espressione. Il senso è ciò che si forma e si dispiega in superficie»[293]. Ma dire che sono i corpi, con le loro mescolanze e i loro stati di cose a conferire un senso all'evento (il quale comunque si dà come effetto di superficie) non comporta una contraddizione. Infatti,

> Quando diciamo che i corpi e le loro mescolanze producono il senso, non è in virtù di una individuazione che lo presupporrebbe. L'individuazione nei corpi, la misura nelle loro mescolanze, il gioco delle persone e dei concetti nelle loro variazioni, tutto quest'ordinamento suppone il senso e il campo neutro, preindividuale e impersonale in cui si dispiega. È dunque in un altro modo che il senso è prodotto dai corpi. Si tratta questa volta dei corpi presi nella loro profondità indifferenziata, nella loro pulsazione senza misura. E questa profondità agisce in modo originale: *per il suo potere di organizzare superfici, di avvolgersi in superfici*[294].

[291] Ivi, p. 56.
[292] Cfr. ivi, p. 111.
[293] Ivi, pp. 114-115.
[294] Ivi, p. 114.

Secondo il filosofo l'evento è qualcosa che «ci fa segno», ma tali segni rimangono sprovvisti di senso finché non entrano nell'organizzazione di superficie prodotto delle azioni e passioni dei corpi mescolati, la quale assicura la risonanza fra serie. Il senso ha origine dunque nei movimenti delle profondità che risalgono alla superficie, che è il campo trascendentale come luogo del senso e dell'espressione.

Puro effetto di superficie, l'evento, nella sua coincidenza col senso, non è un contenuto:

> non è né un designabile fattuale, né un significato logico, né la manifestazione di un vissuto personale, ma l'apertura di una circolarità sintetica, tanto del tempo vissuto, quanto della significatività e del rimando segnico: solo all'interno di tale circolarità si dispongono i contenuti, siano essi empirici, personali o logici[295].

L'evento, in funzione della sua dimensione temporale, è dunque una forma vuota, vuota di contenuto e di significato, ma densa di senso.

Qui si rende necessario sottolineare la distinzione fondamentale tra senso e significato: infatti, come abbiamo detto, l'evento è denso di senso ma vuoto di significato. Innanzitutto – brevemente – il senso: esso, sempre secondo gli stoici, «è *ciò che è espresso della proposizione*, quest'incorporeo alla superficie delle cose, entità complessa irriducibile, evento puro che insiste o sussiste nella proposizione»[296]. Nel corso dei secoli, questa scoperta del tutto stoica viene più volte ripresa, (Ockham, Meinong…), fino a Husserl, che chiama la logica del senso *espressione*: è vero, il senso è l'espresso, e come tale non esiste al di fuori della sua espressione, per cui – come abbiamo già detto parlando in termini di evento – non si può dire che il senso esita, ma soltanto che insista o sussista. Ma d'altra parte il senso non si deve confondere con l'espressione, esso si attribuisce, pur senza essere attributo della proposizione ma della cosa o dello stato di cose. Ecco perché la fenomenologia è ingannevole: essa riconduce il senso al significato (istituendo «una *logica del significato*, una grammatica della prima persona, una metafisica della coscienza»[297]). Invece, proprio essendo l'attributo un'extra-essere che non si confonde con uno stato di cose, il senso è neutro, im-personale e pre-individuale: esso è l'esprimibile, o l'espresso della proposizione ma non la proposizione stessa (ossia la sua effettuazione spazio-temporale in uno stato di cose). È dunque chiaro come la dicotomia tra evento e stati di cose si ripeta in quella corpi-linguaggio, essendo il senso legato all'espressione – ma non suo attributo.

---

[295] F. Agostini, *Deleuze: evento e immanenza*, cit., p. 27.
[296] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 25. Corsivo dell'autore.
[297] M. Foucault, *Theatrum Philosophicum*, cit., p. 61 (corsivo mio).

Il senso però, afferma Deleuze, non è mai soltanto uno dei due termini di una dualità che contrappone le cose alle proposizioni, i sostantivi ai verbi, le designazioni alle espressioni: esso è anche la frontiera delle proposizioni e delle cose, il «filo di lama» o l'articolazione della differenza tra le une e le altre, e in quanto impenetrabile è costretto a svilupparsi in se stesso. Esso, secondo il filosofo, si articola così seguendo una serie di paradossi interni, che costituiscono le non-regole del gioco:

- *Paradosso della regressione o della proliferazione indefinita*: quando si comincia a parlare, il senso è sempre presupposto, quindi non si dice mai il senso di ciò che si dice. Come direbbe Bergson, «ci si insedia di colpo nel senso»[298]. Tale senso può essere però l'oggetto di un'altra proposizione, e così via in una regressione all'infinito del presupposto. Questo paradosso testimonia della massima impotenza di chi parla (impotenza a dire il senso di ciò che dico: per dire il senso di una frase o di un nome è necessaria un'altra proposizione) e della massima potenza del linguaggio, in grado di parlare all'infinito sulle parole.
- *Paradosso dello sdoppiamento sterile o della reiterazione arida*: siccome il senso non esiste come «espresso» della proposizione, ma comunque in essa insiste o sussiste, per evitare la regressione all'infinito, si può fissare la proposizione immobilizzandola quel tempo che basta per estrarne il senso come limite delle cose e delle parole, come fantasma senza spessore. Il senso opera la sospensione dell'affermazione e della negazione: estratto dalla proposizione è indipendente da essa, ne è un doppio evanescente.

  Questi primi due paradossi costituiscono un'alternativa, e quelle che Deleuze chiama *le forme essenziali della balbuzie*: «la forma coreica o clonica di una proliferazione convulsiva circolare e la forma tetanica o tonica di un'immobilizzazione scandita da spasmi»[299]. Spasmo o sibilo. Sono, come vedremo in seguito, le due regole essenziali della variazione linguistica nella poesia.
- *Paradosso della neutralità o del terzo stato dell'essenza*: sospendendo affermazione e negazione, il senso non può più essere intaccato da nessuno dei modi della proposizione, modi che comunque concernono la designazione e i diversi aspetti della sua effettuazione: «il senso resta strettamente lo stesso per proposizioni che si oppongono sia dal punto di vista della qualità, sia dal punto di vista della quantità,

[298] Cit. in G. Deleuze, *Logica del senso*, cit. p. 33.
[299] Ivi, p. 36.

sia dal punto di vista della relazione, sia dal punto di vista della modalità»[300]. Per questo si può dire che il senso-evento è futuro e passato in una volta, in una continuità sempre reversibile. In breve, il senso rimane indifferente a tutti gli opposti, che sono soltanto modi di una proposizione, e non caratteri del senso che essa esprime.

- *Paradosso dell'assurdo o degli oggetti impossibili*: detto ciò, ne consegue che anche le proposizioni che designano oggetti contraddittori hanno un senso. Sono senza significazione, ossia assurde, ma nonostante ciò hanno un senso. Proprio da qui vediamo come senso e significato (e allo stesso modo non senso e assurdo) non vanno confusi: mentre il significato corrisponde alla possibilità di designare una proposizione, attribuendo ad essa una possibilità di effettuazione, il senso, in quanto legato all'evento, esiste a prescindere da questa possibilità: «il principio di contraddizione si applica infatti al possibile e al reale, ma *non* all'impossibile: gli impossibili sono degli extra-esistenti, ridotti a questo minimo e che come tali insistono nella proposizione»[301].

In definitiva, il senso non va confuso con l'enunciazione di significati ideali, anche al di fuori della proposizione. Esso è il bagliore, lo splendore dell'evento: ancora una volta, «l'evento non è ciò che accade (accadimento), è in ciò che accade, il puro espresso che ci fa segno e che ci aspetta. […] È ciò che deve essere compreso, voluto, rappresentato in ciò che accade»[302]. Detto ciò, non si chiederà più dunque quale sia il senso di un evento: l'evento è il senso stesso.

- *La contro-effettuazione dell'evento*

Ma c'è un altro passo da compiere. Abbiamo detto che per liberare l'evento dagli stati di cose, per contro-effettuarlo, occorre volerlo, diventare degni di ciò che accade, «il figlio dei propri eventi»: ciò significa «rinascere, rifarsi una nascita, rompere con la propria nascita di carne»[303]. Di conseguenza, volere l'evento è innanzitutto liberarne l'eterna verità. È così che il corpo in cui l'evento si effettua baratta la sua volontà organica contro una volontà

[300] *Ibid.*
[301] Ivi, p. 39. Gli oggetti impossibili (quadrato rotondo, montagna senza valle, materia inestesa…) sono quei «"senza patria", all'esterno dell'essere, ma che all'esterno hanno una posizione precisa e distinta: appartengono all'"extra-essere", puri eventi ideali ineffettuabili in uno stato di cose». *Ibid.*
[302] Ivi, p. 134.
[303] *Ibid.*

spirituale che vuole non ciò che accade, ma qualche cosa *in* ciò che accade: appunto, l'Evento.

> Bisognerebbe che l'individuo cogliesse se stesso come evento. E che l'evento che in esso si effettua lo cogliesse anche come un altro individuo trapiantato su di sé. Allora, questo evento, egli non lo comprenderebbe, non lo vorrebbe, non lo rappresenterebbe senza comprendere e voler anche tutti gli altri eventi […]. Tale è il senso ultimo della contro-effettuazione[304].

Il problema, a questo livello, non è dunque di sapere se più eventi siano compatibili o meno (l'incompatibilità sussiste al massimo tra un evento e il mondo o l'individuo che ne effettuano un altro come divergente, non fra due eventi), ma di capire come possa l'individuo raggiungere la possibilità della comunicazione universale degli eventi, la loro sintesi disgiuntiva. Ciò è possibile grazie alla contro-effettuazione: come sostiene Deleuze, ciascun evento deve essere elevato alla potenza dell'eterno ritorno perché l'individuo, ossia colui che nasce da ciò che accade, affermi la sua distanza con ogni altro evento, e affermandola la segua; dopodiché, passando attraverso tutti gli altri individui implicati dagli altri eventi, ne estrarrà un unico Evento che non è che se stesso di nuovo, o l'universale libertà: «contro-effettuando ciascun evento, l'attore-ballerino estrae l'evento puro che comunica con tutti gli altri e ritorna su se stesso attraverso tutti gli altri, con tutti gli altri»[305]. Grazie all'evento, Deleuze mette in campo ancora una volta l'eterno ritorno, inteso appunto come teoria degli eventi puri e della loro condensazione lineare o superficiale. Una superficie sulla quale si dispiegano gli eventi infiniti, dove ognuno di essi comunica con l'altro per il carattere positivo della propria distanza, per il carattere affermativo della differenza che libera fuori di sé le serie divergenti come altre singolarità impersonali e pre-individuali. Questo è il mondo della contro-effettuazione: spostamento di prospettiva, differenziazione della differenza, formazione di un *caosmos* che è più di un mondo, grazie al caos inserito nelle serie dal punto aleatorio. Il punto aleatorio,

> questo centro decentrato, traccia tra le serie e per tutte le disgiunzioni l'impietosa linea retta dell'Aiôn, cioè la distanza in cui si allineano le spoglie dell'io, del mondo e di Dio […]. Così vi è sulla linea retta un eterno ritorno […]: eterno ritorno che non è più quello degli individui, delle persone e dei mondi, bensì quello degli eventi puri che l'istante spostato sulla linea non cessa di dividere in già passati e in ancora futuri. Non sussiste nient'altro che l'Evento soltanto, *Eventum tantum* per tutti i contrari che comunicano con sé per la propria distanza, che risuonano attraverso tutte le sue disgiunzioni[306].

---

[304] Ivi, p. 158.
[305] Ivi, p. 159.
[306] *Ibid.*

Come vedremo in seguito, e qui lasciamo il discorso aperto, la contro-effettuazione è la funzione dell'attore nel *theatrum philosophicum* deleuziano, così come l'eterno ritorno in quanto divenire e soppressione della forma prefissata la sua principale potenza creativa.

- *Evento e linguaggio*

Questo mondo nuovo degli effetti incorporei o di superficie è anche, secondo Deleuze, quello che rende possibile il linguaggio, in quanto esso trae i suoni dal loro semplice stato di azioni e passioni corporee, li organizza in proposizioni e li rende liberi per la funzione espressiva. Distinguere il linguaggio, crearlo, impedisce al senso-evento di confondersi con il rumore dei corpi: così, il suono della bocca cessa di essere il rumore di un corpo che mangia per diventare la manifestazione di un corpo che esprime[307].

> Gli eventi puri fondano il linguaggio, perché lo attendono, come ci attendono e non hanno esistenza pura, singolare, impersonale e preindividuale se non nel linguaggio che esprime. È l'espresso nella sua indipendenza a fondare il linguaggio o l'espressione, cioè la proprietà metafisica acquisita dai suoni di avere un senso e, secondariamente, di significare, di manifestare, di designare invece di appartenere ai corpi come qualità fisiche. Questa è l'operazione più generale del senso: il senso fa esistere ciò che lo esprime, e, pura insistenza, si fa così esistere in ciò che lo esprime[308].

In realtà, perché sia reso possibile il linguaggio, occorre tracciare, come già documenta Foucault[309], una frontiera tra le cose e le proposizioni: «il linguaggio è reso possibile dalla frontiera che lo separa dalle cose, dai corpi, nonché da coloro che parlano»[310]. Tale frontiera è tracciata dalla linea dell'Aiôn: perché il linguaggio non cessa di nascere nel tempo dell'evento, l'Aiôn.

> L'evento sussiste nel linguaggio, ma sopraggiunge sulle cose. Le cose e le proposizioni sono meno in una dualità radicale che non da una parte e dall'altra di una frontiera rappresentata dal senso. Tale frontiera non le mescola né le riunisce […], è piuttosto come l'articolazione della loro differenza: corpo-linguaggio[311].

---

[307] Ivi, p. 161.
[308] Ivi, p. 148.
[309] Cfr. M. Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966 (trad. it. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967).
[310] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 148.
[311] Ivi, p. 30.

L'indipendenza della forma dell'espressione (concatenamento degli espressi) e della forma di contenuto (trama dei corpi) non fonda tra di esse alcun parallelismo, e nemmeno stabilisce tra le due un rapporto di rappresentazione. Non si può nemmeno dire che il corpo sia il referente del segno: il segno è ciò che lavora la cosa, mentre le cose si estendono o dispiegano attraverso i segni. Possiamo dunque affermare che questa logica del senso, in quanto produzione legata a un concatenamento di corpi, rompe decisamente con gli schemi della rappresentazione, della comunicazione e dell'informazione.

Non si vuole in questa sede addentrarsi ulteriormente nelle complesse questioni semiotiche relative al linguaggio e alla sua struttura; basti sapere che sul piano trascendentale tracciato da Deleuze il senso non è qualcosa di preesistente ma coincide con l'evento, e che esso in quanto cesura si pone come frontiera tra parole e cose, non identificandosi né con l'una né con l'altra. Esso riguarda dunque un ambito pratico, pragmatico, in quanto «enti, significati e persone sono tutti inseriti e costituiti nell'infinito intreccio delle pratiche all'interno di un dispositivo o di un concatenamento (*agencement*)»[312]. Una pratica così intesa non è una parola né una cosa, non si confonde con esse, ma consiste in un atto (di parola), al quale il senso è immanente, e di cui non ha alcun bisogno di essere detto: ancora con Agostini, «il senso è una funzione pragmatica, un effetto d'uso, come attività vivente, avviluppante nella propria circostanzialità un "*tema complesso*", un evento reale irriducibile all'omogeneità interna del sistema linguistico»[313].

È quanto Deleuze e Guattari sostengono anche in *Mille piani*: gli atti immanenti al linguaggio sono «l'insieme delle *trasformazioni incorporee* che hanno corso in una determinata società e che si *attribuiscono* ai corpi di questa società»[314]. Il termine «corpi» è qui utilizzato in un'accezione molto generale, ma ciò che importa è che essi, come le azioni e le passioni che li modificano, siano ancora una volta tenuti distinti dagli atti in quanto attributi incorporei: «i corpi hanno un'età, una maturazione, un invecchiamento, ma il maggiorasco, la pensione, una certa categoria d'età, sono trasformazioni incorporee che si attribuiscono immediatamente ai corpi»[315]. La trasformazione incorporea – l'evento – è istantanea, e il suo senso è simultaneo all'effetto che essa produce.

Il corpo potente. Espressione, territorio e divenire-altro

[312] F. Agostini, *Deleuze: evento e immanenza*, cit., p. 53.
[313] Ivi, p. 54.
[314] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit. p. 138. In *Mille piani* si abbandona però il concetto di struttura per approdare a quello di concatenamento macchinico, appiattendo tutte le dimensioni sul piano di consistenza (cfr. p. 150).
[315] Ivi, p. 138.

Il concetto di corpo formulato da Deleuze è particolarmente debitore dell'insegnamento di Spinoza, punto di riferimento costante nelle sue riflessioni. Dunque, per comprendere al meglio le distinzioni appena affrontate in relazione alla teoria dell'evento, è necessario sapere che – così come farà Deleuze – quando Spinoza parla di corpo non si riferisce soltanto al corpo umano. La nozione di corpo che sta alla base delle teorizzazioni precedentemente enunciate è piuttosto ampia, e, come andremo ad approfondire qui di seguito, riguarda sia l'uomo che l'animale, ma può essere relativa anche a un'opera, alla società (*corpo sociale*), ad una collettività, e persino ad un partito politico o a un'idea[316]: un corpo è in ogni caso un tutto composto da un insieme di parti (che Deleuze chiamerà la sua *longitudine*[317]) le quali intrattengono tra loro definite relazioni reciproche, e perciò capace di essere affetto da altri corpi[318]: la sua *latitudine*[319], o capacità intensiva.

> Un corpo non si definisce per la forma che lo determina né come una sostanza o un soggetto determinati né per gli organi che possiede o le funzioni che esercita. Sul *piano di consistenza, un corpo si definisce soltanto mediante una longitudine e una latitudine*, cioè l'insieme degli elementi materiali che gli appartengono sotto certi rapporti di movimento e di stasi, di velocità e di lentezza (longitudine), l'insieme degli effetti intensivi di cui è capace, secondo un determinato potere o grado di potenza (latitudine). Nient'altro che affetti e movimenti locali, velocità differenziali. È merito di Spinoza avere enucleato queste due dimensioni del Corpo definendo il piano della Natura come longitudine e latitudine pure. Latitudine e longitudine sono i due elementi di una cartografia[320].

Dunque, un corpo esiste quando – per qualsiasi ragione – un numero di parti entra in quella specifica relazione che lo designa: la definizione di un corpo non dipende infatti dalla sua materialità, dalla sua estensione (lo spazio che occupa) o dalla sua struttura organica, ma principalmente proprio dal tipo di relazione che intercorre tra le sue parti (quiete e movimento, velocità e lentezza…) e dalle azioni e reazioni causate dall'appartenenza ad un

---

[316] Cfr. B. Baught, *Body*, in A. Parr (a cura di), *The Deleuze Dictionary*, cit., pp. 30-32.

[317] «Chiamiamo *longitudine* di un corpo gli insiemi di particelle che gli appartengono sotto questo o quel rapporto, poiché tali insiemi a loro volta fanno parte gli uni degli altri secondo la composizione del rapporto che definisce il concatenamento individuato di questo corpo». G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 379.

[318] «Per Spinoza il corpo individuale si definisce così: una composizione frutto di un rapporto specifico di movimento e riposo […] complesso al punto da continuare nonostante tutto a sussistere attraverso i cambiamenti che ne affettano le parti. È la permanenza, attraverso i cambiamenti che affettano le infinite parti di un corpo, di uno specifico rapporto di movimento e riposo. Un corpo è un infinito processo di composizione». G. Deleuze, *Cosa può un corpo?...*, cit., pp. 49-50.

[319] Chiameremo *latitudine* di un corpo gli affetti di cui esso è capace secondo un certo grado di potenza o, piuttosto, secondo i limiti di questo grado. *La latitudine è fatta di parti intensive in termini di capacità, come la longitudine è fatta di parti estensive in termini di rapporti*». G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 379.

[320] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 384.

ambiente (*milieu*) o dalle proprie modificazioni interne. Il corpo è movimento di particelle, non occorre specificarne forma e funzione per definirlo nella sua globalità, perché forma, funzione, ed altre caratteristiche sono sempre dipendenti da questi rapporti di velocità differenziali: «una composizione di velocità e di lentezze su un piano di immanenza»[321]. Chiaramente siamo qui in presenza di una constatazione piuttosto generale: ogni corpo, per piccolo che sia, comporta sempre la presenza di un'infinità di particelle, che intrattengono tra esse questi rapporti di tipo cinetico.

In secondo luogo, abbiamo detto, il corpo è definito dal suo potere di affettare (e di essere affetto da) altri corpi: si tratta della specificazione che rende ogni corpo un'individualità. Anche qui, non si tratta di parlare di forme, organi, o funzioni, né di sostanze o soggetti: come insegna Spinoza, i corpi (e le anime) non sono sostanze, ma modi. E definire i corpi in quanto modi[322] significa distinguerli per gli affetti di cui sono capaci, dove la capacità di affetti prevede sempre una soglia massimale ed una minimale, delle variazioni o delle trasformazioni proprie. Oltretutto, il fatto che un corpo sia definito dai suoi affetti significa anche nessuna cosa è separabile dai suoi rapporti col mondo: «l'interiore è solo un esteriore selezionato, l'esteriore un interiore proiettato; la velocità o la lentezza dei metabolismi, delle percezioni, azioni e reazioni si concatenano per costituire quell'individuo nel mondo»[323].

Poi, chiaramente, molto dipende anche dalla modalità in cui i rapporti di velocità e lentezza si effettuano a seconda delle circostanze, e da come viene soddisfatto il potere di essere affetti. Ma qui si rende necessario chiarire cosa significhi *essere affetti*.

– *Affectus* e *affectio*

Come spiega magistralmente Deleuze nelle sue lezioni presso l'Università di Vincennes[324], Spinoza usa nell'*Etica* due termini molto simili: *affectus* e *affectio*, spesso tradotti entrambi con *affezione*. In realtà, continua Deleuze, sarebbe più corretto utilizzare la parola «affetto» per *affectus*, e «affezione» per *affectio*, dato che i significati sono diversi.

---

[321] G. Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981 (trad. it. di M. Senaldi, *Spinoza. Filosofia pratica*, Milano, Guerini e Associati, 1991), p. 152. Un esempio per chiarire: «similmente, accade che una forma musicale dipenda da un complesso fra velocità e lentezze delle particelle sonore. Non è soltanto una questione di musica, ma di modo di vivere: è per velocità e lentezza che si scivola tra le cose, che ci si coniuga con altre cose: non si comincia mai, non si fa mai tabula rasa, si scorre fra, si penetra dal mezzo, si sposano dei ritmi o li si impone». Ivi, pp. 152-153.

[322] «Concretamente, un modo è un rapporto complesso di velocità e lentezze, nel corpo così come nel pensiero, ed è una capacità di affettare o di essere affetto del corpo o del pensiero». Ivi, p. 153.

[323] Ivi, p. 155.

[324] Le registrazioni delle lezioni di Vincennes su Spinoza, tenute tra il novembre 1980 e il marzo del 1981, sono riportate in francese sul sito www.webdeleuze.com, e tradotte in italiano da Aldo Pardi nel volume G. Deleuze, *Cosa può un corpo?...*, cit.

Le affezioni (*affectio*) concernono i modi stessi, e designano ciò che accade al modo, le modificazioni che avvengono su di esso, gli effetti cioè dell'incontro con altri modi. Si tratta dunque in particolare di immagini le cui idee implicano contemporaneamente la natura del corpo affetto e quella del corpo che determina l'affezione. Queste affezioni-immagini (o idee) vanno a formare uno stato del corpo differente e più o meno perfetto dello stato precedente la modificazione: tra uno stato e quello successivo si situano dunque dei passaggi vissuti che implicano una durata, e da cui entrambi gli stati non sono separabili. Queste durate sono ciò che Spinoza denomina gli affetti (*affectus*). Pertanto, l'*affectus* può essere inteso come un modo di pensiero non rappresentativo, qualcosa come la volontà, la speranza, l'amore, che in sé non rappresentano nulla (è il loro oggetto – amare qualcosa o qualcuno – ad essere oggetto di rappresentazione). Spinoza lo definisce «una variazione continua[325] […] della forza di esistere, determinata dalle idee con cui entriamo in rapporto»[326].

In altre parole, il contatto con le idee (affezioni) che si susseguono in noi comporta una modificazione della nostra potenza di agire o di esistere, che in questo modo crescono e diminuiscono incessantemente. La gamma delle modificazioni possibili è essenzialmente riconducibile a due stati, aumento e diminuzione, e perciò «ogni passione che implichi la diminuzione della potenza di agire verrà denominata "tristezza", e viceversa "gioia" ogni passione che la aumenti»[327]. Questa variazione è l'*affectus*.

L'*affectio* è invece un'idea di un certo tipo: in generale, è l'azione di un corpo su un altro corpo intesa come effetto, stato causato da un contatto e una composizione di corpi[328], che indica la natura del corpo modificato implicando la natura del corpo che modifica: così, esemplifica Deleuze, se incontro un corpo che agisce sul mio combinandosi con esso, aumenterà la mia potenza di agire e si genererà un affetto (*affecus*) di «gioia»; all'opposto, se un corpo mi danneggia o mi disgrega, la mia potenza di agire diminuisce, generando una passione «triste».

– *Corpo e mente*

---

[325] In realtà Spinoza non utilizza mai il termine «variazione», ma secondo Deleuze è esattamente quello che egli tentava di esprimere attraverso perifrasi. Cfr. G. Deleuze, *Cosa può un corpo?...*, cit., p. 46 (la nota è di chi scrive).

[326] *Ibid.*

[327] *Ibid.* Spinoza fa nascere tutte le passioni e le loro sfumature da questi due affetti fondamentali, ai quali esse sono sempre riconducibili.

[328] «Ogni composizione di corpi è un'affezione: l'*affectio* è la combinazione di due corpi, uno che agisce e l'altro che viene segnato [*recueillir*] dalla traccia del primo». Ivi, p. 48.

> Quando Spinoza si esprime in questo modo: lo stupefacente è il corpo… noi non sappiamo ancora ciò che può un corpo… egli non vuole fare del corpo un modello, e dell'anima una semplice dipendenza del corpo. Il suo tentativo è più sottile. Vuole infatti abbattere la pseudo-superiorità dell'anima sul corpo. Esiste l'anima e il corpo, ed entrambi esprimono una sola e identica cosa: un attributo del corpo è anche qualcosa espressa dall'anima (la velocità, per esempio). Come non si sa cosa può un corpo, come esistono molte cose nel corpo che non si conoscono, che superano la nostra conoscenza, così esistono molte cose nell'anima che superano la nostra coscienza[329].

Anche se nell'*Etica* di Spinoza il corpo è considerato un modo dell'estensione e la mente un modo del pensiero, vale a dire un'idea (ma ancora una volta non un'idea del tipo rappresentativo, quanto piuttosto l'idea di ciò che accade al nostro corpo, delle affezioni del nostro corpo, unico modo in cui possiamo conoscere immediatamente noi e gli altri), la differenza di natura tra l'affezione del corpo che include la natura del corpo esterno (*affezione-immagine*) e l'affetto che comporta un aumento o una diminuzione della potenza di agire (*affetto-sentimento*) non corrisponde semplicemente a una differenza tra corpo e mente. Anzi, è in ogni caso necessario prospettare una stretta corrispondenza tra corpo e mente, pur nella relativa autonomia. Per Spinoza, che, ricordiamolo, è il filosofo dell'immanenza, non esistono entità esterne, e ogni cosa è mente e corpo insieme, parte di una sostanza unica: «vi è dunque un solo e medesimo ordine nel pensiero e nell'estensione, un solo e medesimo ordine dei corpi e delle menti»[330].

Affermare ciò non è semplicemente postulare l'esistenza di un parallelismo, teoria del resto abbastanza comune già dal cartesianesimo: piuttosto,

> il fatto è che non vi è solamente identità «di ordine» fra i corpi e le menti, i fenomeni del corpo e i fenomeni della mente (*isomorfismo*). Vi è anche identità di «connessione» fra le due serie (*isonomia o equivalenza*) cioè uguale dignità, uguaglianza in linea di principio fra estensione e pensiero, e ciò che accade nell'una e nell'altro […]. In virtù della critica spinozista di ogni eminenza, di ogni trascendenza ed equivocità, nessun attributo è superiore all'altro […]. Infine vi è identità di essere (*isologia*), quando la medesima cosa, la medesima modificazione vengono prodotte nell'attributo pensiero nel modo di una mente, nell'attributo estensione nel modo di un corpo. La conseguenza pratica è immediata: contrariamente alla visione morale tradizionale, tutto ciò che è azione nel corpo è altresì azione nell'anima, tutto ciò che è passione nell'anima è altresì passione nel corpo[331].

---

[329] G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, cit., p. 68. In realtà, Spinoza non usa quasi mai il termine «anima», ma preferisce la parola «mente». Per questo motivo anche qui l'abbiamo preferita nel titolo e nella trattazione.
[330] G. Deleuze, *Spinoza. Filosofia pratica*, cit., p. 101.
[331] Ivi, p. 102.

Per Spinoza quel parallelismo tra mente e corpo corrisponde ad un parallelismo *epistemologico* generale tra idea e oggetto (ossia, «la conoscenza dell'effetto implica la conoscenza della causa, non meno di quanto l'effetto stesso implichi la causa»[332]: uguaglianza di due facoltà, esistere e pensare), ma anche a un parallelismo *ontologico* fra i modi in tutti gli attributi (ossia, l'uguaglianza di tutti gli attributi tra loro). La formula finale del parallelismo, scrive Deleuze, risulta dunque la seguente: «una medesima *modificazione* è espressa da un modo in ogni attributo, dato che ogni modo forma un *individuo* con l'idea che lo rappresenta nell'attributo pensiero»[333].

Dato che la nostra mente è un'idea, e cioè un'affezione o una modificazione di Dio sotto l'attributo del pensiero, e allo stesso modo, il nostro corpo è un'affezione di Dio sotto l'attributo dell'estensione, entrambi sono compresi nell'idea di Dio, ed entrambi ne esprimono la medesima modificazione. In altre parole, ogni modificazione, cambiamento, che occorre in uno stato di cose, si esprime in un'affezione della sostanza (modo) che genera un individuo contingente e finito, e con esso anche la relativa idea che lo descrive (la mente come idea che esprime l'essenza del corpo). Quindi, se un modo è l'espressione di una medesima modificazione sia nel corpo che nella mente, acquisendo una conoscenza delle facoltà del corpo si possono scoprire parallelamente le facoltà della mente che invece sfuggono alla coscienza. Conoscere il corpo, ci dice Spinoza, permette dunque di conoscere anche la mente.

– *Il corpo potente*

Quello che conta è di cosa è capace un corpo.
G. Deleuze

> Il corpo è definito dall'insieme dei rapporti che lo compongono, o, stessa cosa, dal suo potere di essere affetto. Finché non conosceremo il potere di essere affetto del nostro corpo, finché questo sapere sarà alla ventura della casualità degli incontri, non potremo vivere una vita saggia, non raggiungeremo la saggezza[334].

[332] *Ibid.*
[333] Ivi, p. 104.
[334] G. Deleuze, *Cosa può un corpo?...*, cit., p. 53.

La capacità di essere affetti può dunque essere definita come la *potenza* di un corpo, o «il grado di intensità vitale che ciascuna forza acquista in virtù delle relazioni cui prende parte»[335]. Chiariamo subito che potenza (*potentia*) è assolutamente diverso da potere (*potestas*): quest'ultimo è un attributo, una qualità (per esempio di un sovrano) mentre la potenza corrisponde all'essenza di un essere[336]. La potenza è una quantità intensiva che prevede diversi gradi di esplicazione, ed ogni potenza è allo stesso modo inseparabile da una qualità che è il potere di essere affetti, a sua volta costantemente attualizzato da una serie di affezioni che lo effettuano.

La potenza – il potere di essere affetti – dicevamo, consiste in una quantità differenziale, dettata dal confronto con l'esterno, dal contatto con un altro corpo. Essa è quindi affermazione del divenire: quando i corpi si incontrano, essi mutano perturbandosi reciprocamente. Il potere di essere affetto non riguarda gli effetti di tale affezione (la relativa potenza di agire): in un corpo, il potere di essere affetto può essere anche totalmente attuato, ma produrre un'inibizione della potenza di agire. Deleuze cita come esempio il caso di un avvelenamento, durante il quale il potere di essere affetto (la capacità del corpo di mescolarsi col veleno e le sue caratteristiche) è massimo, mentre la potenza di agire è ridotta al minimo, in quanto tutta l'energia del corpo si trova concentrata in direzione del respingimento dell'effetto negativo.

Ma precisamente, che cos'è la potenza? Innanzitutto non è una qualità, ma nemmeno una quantità estesa come le altre. Abbiamo detto che si tratta di una quantità intensiva, che appartiene cioè alla scala dei gradienti di intensità: in base a ciò, le cose possono avere maggiore o minore intensità, ed è in questo che consiste la loro definizione.

> Per definizione, la potenza non è ciò che *voglio*, è ciò che *ho*: ho questa potenza, o quest'altra, cioè sono situato in un determinato posto nella scala quantitativa degli esseri. Fare della potenza l'oggetto di una volontà è un controsenso. Vale esattamente l'opposto: sarà in funzione della potenza che possiedo che potrò volere questo o quello. «Volontà di potenza» significa definire cose, uomini ed animali in relazione alla potenza effettiva che hanno. Si tratta sempre della stessa questione: cosa può un corpo? Cosa puoi tu, in

[335] A. Pardi, *Prefazione*, in G. Deleuze, *Cosa può un corpo?...*, cit., p. 24.

[336] «Uno dei punti fondamentali dell'*Etica* consiste nel negare ogni potere (*potestas*) di Dio analogo a quello di un tiranno, o anche di un principe illuminato. È che Dio non è affatto volontà, anche se questa volontà fosse illuminata da un intelletto legislatore. […] L'intelletto divino non è che un modo attraverso il quale Dio non comprende altra cosa che la sua propria essenza e ciò che ne segue, la sua volontà non è che un modo secondo il quale tutte le conseguenze derivano dalla sua essenza o da ciò che egli comprende così, non vi è potere (*potestas*) ma soltamente una potenza (*potentia*) identica alla sua essenza. Grazie a questa potenza, Dio è egualmente causa di tutte le cose che seguono dalla sua essenza». G. Deleuze, *Spinoza. Filosofia pratica*, cit., p. 121.

virtù della tua potenza? Cosa ben diversa dal problema della morale che è: cosa hai il dovere di fare, in virtù della tua essenza?[337]

La potenza è sempre qualcosa di attivo, in atto, perché, come abbiamo detto, essa è inseparabile dal potere di essere affetti, a sua volta costantemente e necessariamente riempito da delle affezioni che lo effettuano. Con un passaggio successivo, sostiene Spinoza, è possibile anche fornire una spiegazione della potenza (o dell'essenza) divina: «ciò che Dio ha in suo potere (*in potestate*), deve essere compreso nella sua essenza in modo che segua necessariamente da essa»[338], vale a dire, l'infinito potere divino di essere affetti viene soddisfatto da affezioni che lo stesso Dio produce necessariamente in quanto loro causa attiva.

La potenza dell'uomo (modo) che da essa discende è solo una parte dell'infinita potenza di Dio (o della natura), e si esplica in quanto tale attraverso la sua essenza attuale. In altre parole: l'essenza dell'uomo, che come sappiamo corrisponde a un'infinità di parti estensive che entrano in un determinato rapporto, ed anche a un determinato grado di potenza, corrisponde a una parte della potenza divina. Poi, una volta determinata, un'essenza tende a perseverare nell'esistenza, rinnovando costantemente le parti che partecipano al rapporto che la definisce. Il grado di potenza espresso in questa tendenza è quello che Spinoza definisce *conatus* (o appetito), e cioè, la tendenza a perseverare nell'esistenza, ma solo quando l'esistenza sia già stata determinata (il *conatus* infatti non è un possibile ma una realtà fisica: in questo senso non manca di nulla). Esso comporta la continua attrazione di sempre nuove parti estensive che sussume sotto il proprio rapporto, implicando dunque una durata indefinita.

In secondo luogo, il *conatus* è tendenza a mantenere ed ampliare al massimo l'attitudine ad essere affetti (*aptus*). Mentre nel caso di Dio il potere di essere affetti è necessariamente soddisfatto da affezioni attive prodotte dalla sostanza stessa, nel caso del modo esistente la soddisfazione arriva da affezioni e da affetti che non sono prodotti dal modo stesso, ma dall'incontro con altri modi esistenti: si tratta dunque di immaginazioni e di passioni. In questo modo, gli affetti-sentimenti sono esattamente le figure che prende il *conatus* quando è determinato fare qualcosa da un'affezione che gli capita: e nel momento in cui il *conatus* prende coscienza di sé si chiama *desiderio*.

---

[337] G. Deleuze, *Cosa può un corpo?...*, cit., p. 77.

[338] B. Spinoza, *Etica*, I, p. 35. Cit. in G. Deleuze, *Spinoza. Filosofia pratica*, cit. p. 122 (L'*Etica* di Spinoza è stata scritta tra il 1661 e il 1675, e pubblicata postuma nel 1677. La traduzione italiana citata è di S. Giametta, Torino, Bollati Boringhieri, 1959).

La quantità di potenza totale cambia a seconda degli enti. Se consideriamo che la sostanza è univoca, quello che cambia nelle individualità (modi) sono le potenze: ciò significa che persone, cose, animali, si distinguono per ciò che è loro possibile. L'etica, il comportamento, non è mai una questione di dovere, ma solo di potenza. E proprio questo sostiene l'*Etica* di Spinoza: ogni essere si distingue per le sue possibilità, e ognuno è un'insieme di possibilità da descrivere[339]. La potenza è dunque un'affermazione della differenza.

> In un'etica, tutti gli enti, tutti gli essenti, sono disposti in una scala quantitativa di potenza: se ne può avere di più o di meno. La potenza è una quantità differenziale. Il discorso etico non riguarda le essenze, non crede alle essenze, ma prende in considerazione solo la potenza, ossia le azioni e le passioni di cui si è capaci: non: «Cos'è?», ma: «Cosa è capace di fare o sostenere?»[340].

Tra i corpi esistenti, tutto è lotta di potenze: in un incontro, un modo può non concordare con altri, costringendo le loro parti a entrare sotto un nuovo rapporto. Ciò determina la *fine della durata* di un modo, i cui elementi, combinandosi con un altro corpo, abbandonano la relazione precedente: la durata delle cose non è dunque determinata dalla loro essenza, ma sempre dai rapporti con l'esterno.

La tendenza a durare (il *conatus*) come ogni stato di potenza è sempre in atto, poi ciò che si differenzia sono le condizioni dell'effettuazione di questo atto. Infatti, nonostante ci sia la tendenza naturale a perseverare nell'esistenza aumentando la propria potenza di agire (e questo si effettua col tentativo di provare solamente delle passioni gioiose, distruggendo ciò che costituisce una minaccia), la casualità degli incontri può sempre comportare il rischio di imbattersi in qualcosa di più potente (e che quindi porterà alla propria distruzione). Il risultato migliora se gli incontri vengono organizzati secondo Ragione: ossia, lo sforzo di incontrare soltanto i modi che abbiamo già conosciuto come convenienti a noi stessi. Questa è la Virtù: «nient'altro che la potenza […] nelle condizioni di effettuazione per cui è posseduta da chi l'esercita»[341]. Parallelamente, l'espressione adeguata del *conatus* è agire secondo Ragione, acquisendo ciò che conduce alla conoscenza.

---

[339] «L'*Etica* di Spinoza non ha nulla a che vedere con una morale, egli la concepisce come un'etologia, cioè come una composizione di velocità e lentezze, di capacità di affettare e di essere affetti su questo piano di immanenza». G. Deleuze, *Spinoza. Filosofia pratica*, cit., p. 154.

[340] G. Deleuze, *Cosa può un corpo?...*, cit., p. 77.

[341] G. Deleuze, *Spinoza. Filosofia pratica*, cit., p. 128. Ossia, lo sforzo di aumentare la propria potenza e con essa la propria durata. Qui però si apre un dilemma relativo al diritto naturale: se un comportamento secondo virtù prevede la ricerca di un aumento della propria potenza, cosa è in tal senso lecito e cosa no? La teoria classica del diritto naturale sostiene che il diritto è conforme all'essenza (l'uomo è un essere

> Non sappiamo nulla di un corpo finché non conosciamo quello che può, cioè quali siano i suoi affetti, come possano o meno comporsi con altri affetti, con gli affetti di un altro corpo, per distruggerlo o venirne distrutti, per scambiare azioni e passioni, per comporre un corpo più potente[342].

– *Conoscere i corpi ed esercitare la potenza*

Spinoza ci insegna come la conoscenza che porta all'organizzazione dell'esistenza secondo ragione si distribuisca su tre livelli successivi, il primo dei quali – quello dell'*idea-affezione*, che abbiamo già affrontato – è soltanto un grado molto superficiale di conoscenza dei corpi, e consiste in una rappresentazione degli effetti senza comprensione delle cause: *potenza di immaginare*. Se il nostro pensiero di limita a questo livello, che è comunque il livello naturale della nostra esistenza, dominato dai *segni equivoci*, secondo Deleuze/Spinoza, siamo totalmente in balia delle passioni, non ne abbiamo il controllo ma le subiamo passivamente.

Ad ogni modo, se qui non siamo ancora in uno stato di Virtù, esiste la possibilità, grazie a un ulteriore sforzo della Ragione, di raggiungere un livello superiore (l'*idea-nozione*), che si definisce attraverso le nozioni comuni e che consiste nella comprensione delle cause: conoscendo il rapporto che intercorre tra le composizioni caratteristiche di due corpi che si incontrano, si possono prevedere gli effetti di tale incontro. In questo stadio, il nostro corpo ha libero accesso alla potenza di agire, e la nostra mente alla potenza di comprendere, che è la sua maniera di agire: un po' alla volta, diventiamo noi stessi la causa dei nostri affetti e padroni delle nostre percezioni adeguate, nel tentativo di evitare l'incontro con ciò che può causarci passioni tristi[343]. Ma le nozioni comuni sono ancora delle idee molto generali che si applicano solo ai modi esistenti: ancora non possiamo conoscere l'essenza singolare.

Infine, esiste un ultimo livello di conoscenza, un livello quasi irraggiungibile, nel quale l'idoneità ad essere affetto raggiunge il minimo di affetti passivi. È in questo livello che

---

razionale; dunque il diritto è ciò che è razionale). Hobbes dice: il diritto naturale è tutto ciò che è possibile («è permesso tutto ciò che è possibile»). E Spinoza lo riprende: dal punto di vista del diritto naturale, il diritto è uguale alla potenza. Questa sentenza azzera le gerarchie basate sui principi di competenza e superiorità, e rende l'autorità di chiunque nulla. Si evince dunque come una tale proposta possa modificare radicalmente tutte le teorie sulla nascita della società civile. Cfr. G. Deleuze, *Cosa può un corpo?...*, cit., terza lezione (pp.78-84).

[342] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 380.

[343] «Quanto più le azioni di un solo corpo dipendono da lui solo, e quanto meno altri corpi concorrono con quello nell'agire, tanto più atta è la sua mente a intendere distintamente». B. Spinoza, *Etica*, II, p. 13 e sgg. Cit. in G. Deleuze, *Spinoza. Filosofia pratica*, cit., p. 129.

raggiungiamo la percezione delle essenze singolari, e della composizione dei rapporti che caratterizzano un'essenza singolare[344]: infatti, qui, la potenza di modo si comprende in quanto parte intensiva o grado della potenza assoluta di Dio, ma senza confondersi con essa: «la potenza di un modo è una parte della potenza di Dio, ma solo in quanto l'essenza di Dio si esplica attraverso l'essenza di modo»[345]. Il passaggio a questo terzo genere avviene quando ci accingiamo ad affrontare l'idea di Dio: ma in realtà non si tratta di un vero e proprio passaggio, perché il terzo genere è qualcosa di eternamente dato, e non può venire scoperto se non in quanto tale.

Ciò che Spinoza chiama «essenza singolare» è dunque l'essenza dei modi, che col terzo livello cogliamo come parte della potenza di Dio, e quindi come una quantità intensiva. Risalendo alla definizione di corpo che avevamo dato inizialmente, possiamo enucleare anche quella dell'essenza:

> Il corpo è composto da un'infinità di parti estese, che si combinano costituendo i rapporti corrispondenti ad un'essenza. Ma tale composizione non si confonde con essa, perché concerne appunto un rapporto di movimento e riposo relativo a parti estese. Diversamente, l'essenza singolare è un gradiente di potenza, cioè una soglia di intensità. […] Il *gradus* è la quantità intensiva, differente ed opposta alle parti estese. L'essenza singolare di ciascuno non è altro che tale intensità, questo limite intensivo[346].

– *Corpo ed espressione I: Spinoza*

Abbiamo visto come Deleuze tragga da Spinoza l'idea che ogni individuo sia pensabile come un modo finito, un'*espressione* dell'unica sostanza[347]. Secondo Spinoza

> La sostanza si esprime in primo luogo negli attributi, ed ogni attributo esprime un'essenza. Ma, in secondo luogo, anche gli attributi si esprimono: si esprimono nei modi che ne dipendono, e ciascun modo esprime una modificazione. […] il primo livello deve essere inteso come una vera e propria costituzione, quasi come una genealogia dell'essenza della sostanza. Il secondo deve essere inteso come una vera e propria produzione delle cose. […] L'espressione non è, in sé, una produzione, ma lo diventa al secondo livello, quando l'attributo si esprime a sua volta[348].

---

[344] «È facoltà del terzo genere farci conoscere le essenze: allora, l'attributo non è più afferrato come nozione comune (cioè generale) applicabile a tutti i modi esistenti, ma come forma comune (cioè univoca) alla sostanza di cui costituisce l'essenza e alle essenze dei modi che esso contiene come essenze singolari». Ivi, p. 75.

[345] Ivi, pp. 129-130.

[346] G. Deleuze, *Cosa può un corpo?...*, cit., p. 62.

[347] Cfr. *supra*, «Corpo e mente».

[348] G. Deleuze, *Spinoza e il problema dell'espressione*, cit., pp. 9-10. «La nozione di espressione ha una portata non solo ontologica, ma anche gnoseologica. […] La conoscenza diventa così una specie dell'espressione». Ivi, p. 10.

Dunque, abbiamo un Dio (la sostanza infinita che possiede tutti gli attributi[349]) che «produce le cose nelle forme stesse che costituiscono la sua essenza»[350], quindi contiene in sé tutto ciò che produce. Immanenza pura: l'espressione non si dà come emanazione, ma come auto produzione.

A partire da questa sostanza unica, la produzione dei modi avviene tramite un movimento di differenziazione, ma una differenziazione puramente quantitativa. Un modo, nella sua essenza, è sempre un certo grado, una quantità finita di una qualità infinita (o attributo). Se invece consideriamo una quantità infinita di una data qualità, essa è la materia. Dunque: attributo come qualità della sostanza, materia come sua quantità infinita, modo o corpo come sua quantità finita. Sappiamo che a sua volta, il modo finito è composto da un insieme infinito di parti indivisibili:

> Ogni corpo, in quanto modo finito esistente, è attualmente costituito da un'infinità di parti estensive, cioè di altri corpi che si articolano tra loro secondo un rapporto determinato. Gli individui complessi sono costituiti d'individui più semplici, e questo implica che ogni individuo complesso mantenga, articolate secondo il proprio rapporto costitutivo, un'infinità di parti estensive già a loro volta strutturate secondo altri rapporti[351].

Ogni essenza singolare, dunque, in quanto grado di quantità intensiva, ha un suo grado di espressione, che si esplica sia attraverso questi rapporti differenziale di quiete e movimento, che attraverso le sue parti estensive. Ma l'essenza singolare, in quanto rapporto puro, si esprime in sé anche senza effettuarsi, differenziandosi in se stessa.

> In primo luogo, l'essenza singolare si esprime nel rapporto differenziale stesso, in quanto quest'ultimo esiste come tale indipendentemente dai suoi termini (benché non si dia fuori di essi). In tal senso, cioè in quanto espressa in un puro rapporto, l'essenza singolare è perfettamente reale, non manca di nulla. Ma vi è un secondo modo in cui l'essenza singolare si esprime: nella sua effettuazione in parti estensive, attualmente esistenti. Non è l'effettuazione[352] a fare di un'essenza qualcosa che esiste realmente: un puro

---

[349] In alcune bellissime pagine, trascrizione della sua prima lezione su Spinoza a Vincennes, Deleuze racconta come il «parlare di Dio», che ha limitato i confini della filosofia fino al XVII secolo, sia stato in alcuni casi un'opportunità, così come per gli artisti, di creare qualcosa di nuovo. È l'esempio di Spinoza: utilizzando il concetto di Dio riesce per la prima volta a costruire una filosofia dell'immanenza, producendo una rivoluzione concettuale straordinaria. Cfr. G. Deleuze, *Cosa può un corpo?...*, cit., pp. 64-72.

[350] G. Deleuze, *Spinoza e il problema dell'espressione*, cit., p. 142.

[351] P. Godani, *Deleuze*, cit., p. 98. Si tratta, sappiamo, di rapporti di quiete-movimento.

[352] Riserviamo il termine «espressione» per l'esplicazione dell'essenza in un puro rapporto, e chiamiamo «effettuazione» l'esplicazione dell'essenza in parti estensive (nota dell'autore). Si tratta della stessa differenza che Deleuze pone in *Differenza e ripetizione* tra i termini «differentiatione» e differenziazione».

> rapporto differenziale, infatti, esiste ed è perfettamente reale indipendentemente dai suoi termini attuali. Per quanto un puro rapporto differenziale possa incarnarsi in un rapporto tra parti estensive attualmente esistenti, esso sussiste in sé, indipendentemente da tale incarnazione. Viceversa, un rapporto tra parti attualmente esistenti implica sempre un rapporto differenziale[353].

Dunque, è necessario tenere distinte l'essenza in quanto grado di intensità fisica reale ma ancora virtualmente presente nell'attributo in forma di rapporto, dalla sua effettuazione attuale in parti estensive, le quali sono a loro volta un grado di espressione (anche se non necessario) della sostanza stessa. In altri termini, l'attualizzazione di ogni corpo è un effetto del processo temporale di individuazione (sintesi passiva della presenza) come *ritaglio* nel divenire assoluto, sintesi e collegamento di elementi differenziali.

Tali elementi, tuttavia, continuano a muoversi e ad agire nel profondo, permettendo l'avvento di sempre nuove combinazioni: «l'inorganico, la profondità, sfondo delle sintesi organiche […], costituisce l'organismo, ma ne è allo stesso modo il principio decostruttivo»[354]. Vi sono dunque leggi o regole che presiedono alla composizione e scomposizione dei rapporti, che determinano il passaggio all'esistenza dei modi, così come la loro fine? Possiamo realmente sapere *cosa può un corpo*?

– *Corpo ed espressione II: etologia*

Gli elementi microscopici proposti da Spinoza, pur essendo reali, sono certamente astratti. La riflessione fin qui portata, però, può essere trasferita sul piano concreto – ed è quanto intendono realizzare Deleuze e Guattari in *Mille piani* – riferendola alla sua applicazione etologica: l'etologia[355] è qui intesa come lo studio dei movimenti dei corpi all'interno di un ambiente, e della loro capacità intensiva di entrare in relazione formando nuovi concatenamenti (il potere di essere affetti).

---

[353] P. Godani, *Deleuze*, cit., p. 99.

[354] F. Agostini, *Deleuze: evento e immanenza*, cit., p. 23. «I corpi, disponibili all'incontro, all'evento modale, con il loro potere di affezione, rappresentano, nel complesso di una data situazione, relazionale e diveniente, la condizione pre-evenemenziale». Ivi, p. 36. Su questo livello dell'espressione cfr. soprattutto G. Deleuze, *Spinoza e il problema dell'espressione*, cit., cap. XIV: *Che cosa può un corpo?*, pp. 169-182.

[355] L'esempio etologico più famoso di Deleuze è quello della zecca (tratto da Von Uexküll), i cui affetti sono molto semplici da descrivere, essendo solo tre. Essa, «attratta dalla luce, si arrampica su un ramo, sensibile all'odore di un mammifero, si lascia cadere quando esso passa sotto il ramo, penetra sotto la pelle, nel punto meno peloso possibile. Tre affetti ed è tutto, il resto del tempo la zecca dorme, qualche volta per anni, indifferente a tutto ciò che succede nell'immensa foresta. Il suo grado di potenza è compreso tra due limiti, il limite massimo del banchetto dopo il quale muore, il limite minimo dell'attesa durante la quale digiuna». G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 380. Ma Deleuze ripete questo esempio in molti dei suoi scritti e delle sue interviste.

Secondo la teoria da essi costruita, infatti, ogni corpo vivente può essere analizzato nelle sue espressioni (anche artistiche) in maniera unitaria, ponendo un piano filosofico che abbandoni le distinzioni tra naturale e artificiale, facendo posto a concetti d'altro genere: non più uomini, animali e vegetali, ma ambienti (*milieux*), territori, concatenamenti (*agencements*) e piani. Concetti che «prendono in considerazione un'unica materia "quasi fluida" per tutti gli esseri, per tutte le realtà concrete o astratte che siano, e dei gradi di stabilità strutturale oppure di potenza creativa che possiamo di volta in volta discernere e valutare»[356].

> Bisogna tentare di pensare un mondo dove lo stesso piano fisso, che si chiamerà «d'immobilità» o «di movimento assoluto», si trova percorso da elementi informali di velocità relativa, che entrano in questo o quel concatenamento individuato secondo i loro gradi di velocità e lentezza. Si tratta di un *piano di consistenza* popolato da una materia anonima, particelle infinite di una materia impalpabile che entrano in connessioni variabili[357].

Ma procediamo con ordine.

Il concetto di ambiente è formulato a partire dalle indagini sul mondo animale del biologo tedesco Jacob Von Uexküll[358], e in particolare dalla sua nozione di *Umwelt*. Secondo la sua teoria, ogni essere vivente appartiene a un mondo diverso dal mondo degli altri esseri, al cui interno stanno oggetti e percezioni che acquisiscono significato solo relativamente a questa precisa struttura. Dunque, in luogo di un solo mondo, ne esistono vari, ognuno dei quali è in sé chiuso ma anche comunicante con i restanti, allo stesso modo di un suono all'interno di una sinfonia. Riprendendo la definizione bergsoniana di durata proposta precedentemente[359], riconosciamo la stessa serie di mondi-ambienti paralleli ognuno dei

---

[356] S. Borghi, *La casa e il cosmo. Il ritornello e la musica nel pensiero di Deleuze e Guattari*, Verona, Ombre Corte, 2008, p. 7. «Queste nozioni non rinviano dunque a strutture o ad archetipi sui quali i viventi si installerebbero, ma a tipologie di agglomerati di materia aventi ognuna le proprie possibilità espressive, così come le proprie forme più o meno rigide». Ivi, p. 8.

[357] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 378.

[358] Jacob Johann Von Uexküll (1864-1944), estone di nascita, fu studioso di biologia e zoologia, ma anche famoso fisiologo e fondatore dell'etologia contemporanea. A partire dal 1892 pubblicò su diverse riviste i suoi studi che ruotavano attorno alla nozione di *Umwelt* (tradotto in italiano con *ambiente*), secondo la quale ogni animale vive all'interno di un mondo-ambiente, un mondo chiuso rispetto agli altri anche se ad essi connesso. I risultati dei suoi studi hanno interessato molteplici discipline, tra cui la psicologia e la filosofia, e della sua opera si sono occupati tra gli altri, oltre a Deleuze e Guattari, anche Georges Canguilhem, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Martin Heidegger, Giorgio Agamben, Jacques Derrida. La sua opera principale, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten* (1934), è stata da poco tradotta in italiano a cura di M. Mazzeo, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Macerata, Quodlibet, 2010.

[359] Cfr. cap. precedente.

quali possiede il suo spazio-tempo specifico[360], il suo particolare mondo dell'azione e il suo particolare mondo della percezione, proporzionati e relativi alla vita che lo popola. Ogni oggetto, all'interno di un ambiente di questo tipo, è percepito in base ai suoi elementi significativi o «marche» (*Merkmalträger*) che l'essere in questione è in grado di recepire: dunque, tale percezione cambia a seconda degli ambienti da cui esso è attraversato.

Deleuze e Guattari allargano questo concetto al di là del mondo animale, riformulandolo in termini di *codificazione* e *transcodificazione*. Ogni *milieu*, scrivono sempre in *Mille piani*, è il risultato di uno o più codici che ne determinano la struttura. Ognuno di questi ambienti è pertanto definito da una componente e si trova in stato vibratorio, in quanto blocco di spazio-tempo costituito dalla ripetizione periodica della componente (il codice è proprio questa ripetizione periodica della componente).

Sappiamo che le particelle sub-molecolari che compongono i corpi sono in perenne movimento su un piano di consistenza che contiene anche tante altre particelle ancora libere (che non sono ancora entrate a far parte di un sistema o di un organo), e che per questo motivo sono sempre possibili nuove risonanze, e con esse modificazioni imprevedibili. Gli ambienti, a loro volta, nascono su quello stesso piano di consistenza a causa del processo di stratificazione, che imprigiona le particelle libere circolanti nel *caos*[361]. Il caos, come nel caso dei corpi, minaccia costantemente di dissoluzione i *milieux* che da lui sono scaturiti, poiché esso non è né uno stadio antecedente né un ordine precostituito che garantisce stabilità, ma «il milieu di tutti i milieux», che in esso coesistono, mutando o dissolvendo le loro organizzazioni.

Dunque, i diversi ambienti sono come i corpi in relazione tra di loro, in movimento reciproco (scivolano gli uni sopra gli altri, in base alle componenti). Se è così. possiamo dire che ogni essere vivente partecipa in realtà a diversi ambienti che si sovrappongono: «un ambiente esterno che rinvia ai materiali, un ambiente interno, che rinvia agli elementi di composizione e alle sostanze composte, un ambiente intermedio, che rinvia alle membrane e ai limiti e un ambiente annesso, che rinvia alle fonti di energia e alle percezioni-azioni»[362].

---

[360] «Non più un solo tempo e un solo spazio dove tutti gli esseri viventi si muovono e svolgono la propria vita, ma una pluralità di durate e spazi diversi a seconda delle situazioni. Non più soltanto il tempo come misura, ma anche come differenza, e non più lo spazio solo come estensione, ma anche come intensità». S. Borghi, *La casa e il cosmo…*, cit., p. 8.

[361] Ricordiamo che il piano può essere definito anche come caos, ma non nel senso di materia indistinta e confusa opposta all'ordine, quanto piuttosto di luogo dove le particelle sono libere e si muovono in tutte le direzioni a velocità infinita. Cfr. cap. precedente, *Fare filosofia secondo Deleuze: che cosa significa pensare*.

[362] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., pp. 461-462. «Il primo e il secondo tipo sono contemporanei poiché scaturiscono allo stesso tempo […]. Basta la nascita del più piccolo organismo vivente, di una

All'interno del piano, non soltanto un vivente passa di continuo da un ambiente all'altro, ma gli ambienti stessi, essendo tra di loro comunicanti, possono passare l'uno nell'altro, dissolvendosi o riaggregandosi: essi sono aperti nel caos, al quale rispondono attraverso la creazione del *ritmo*[363]. Il ritmo è – nella formulazione dei due filosofi – ciò che permette il passaggio transcodificato da un ambiente all'altro attraverso la coordinazione degli spazi-tempi eterogenei, consentendo ai *milieux* di sostenersi l'un l'altro senza dissolversi.

Non dobbiamo credere, sostengono Deleuze e Guattari, che il ritmo corrisponda a una misura o a una cadenza: nulla – insistono – è meno ritmato di una marcia militare. Qualsiasi misura infatti, che sia regolata o no, prevede una forma codificata la cui unità di misura può variare, ma rimane comunque all'interno di un ambiente non comunicante e creato a partire dal codice stesso. Il ritmo, invece, è «l'Ineguale o l'Incommensurabile»[364], sempre in transcodificazione (dove la transcodificazione è la maniera un cui un codice serve da base a un altro, o si stabilisce su un altro dissolvendosi o costituendosi in esso), in quanto tessuto sul passaggio di un ambiente in un altro, tra due blocchi di spazio-tempo omogenei. Per questo il ritmo è diverso dall'azione ritmata, si tratta di due piani diversi: l'azione avviene in un ambiente, mentre il ritmo è ciò che sta *tra* due ambienti o inter-ambienti. Il ritmo non è dunque il risultato della ripetizione periodica di una componente del *milieu*, ma la *causa* di questa ripetizione (ossia, la differenza), e, di conseguenza, della formazione del *milieu*.

Passare da un ambiente all'altro, in presa diretta, è il ritmo.

Il territorio, a sua volta, è quell'atto che modifica ambienti e ritmi, che li «territorializza». Il che equivale a dire, il territorio è il prodotto di una territorializzazione degli ambienti e dei ritmi.

> Un territorio prende qualcosa a tutti gli ambienti, sconfina su di essi, li incorpora (benché resti fragile di fronte alle intrusioni). È costruito con aspetti o porzioni di ambienti. Comporta in se stesso un ambiente esterno, uno interno, uno intermedio e uno annesso. Ha una zona interna di dimora o

---

cellula, per determinare un'interiorità e un'esteriorità che prima non esistevano. […] fra questo esterno e questo interno troviamo poi una zona limite, la membrana, che viene detta il *milieu* intermedio. […] Tutta la vita sviluppatasi a livello della membrana, divenendo più complicata, ha portato ulteriori sviluppi delle forme viventi, vale a dire alla costituzione dei *milieux* associati o annessi. Solo a questo grado di sviluppo si hanno le *Umwelt* così come descritte da Uexküll, perché solo con questi *milieux* vengono in luce i caratteri percettivi e attivi tipici del mondo animale». S. Borghi, *La casa e il cosmo…*, cit., pp. 30-31.

[363] A partire dal XVII secolo, il ritmo è solitamente definito in ambito musicale come «una successione di accenti con periodica variabilità, basata su una suddivisione del tempo in forme e misure variabili, talvolta regolari e simmetriche altre volte irregolari e asimmetriche. Un accento è il maggior rilievo che hanno alcuni suoni rispetto ad altri all'interno di una melodia, di una frase musicale o di un brano. Questa successione periodica di momenti più o meno accentuati non deve per forza essere sonora, e possiamo infatti parlare normalmente di ritmo anche in riferimento al cinema, alla letteratura, la danza o il teatro». Ivi, p. 32. Completamente diversa, come vedremo, dalla definizione di Deleuze e Guattari.

[364] Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 462.

> rifugio, una zona esterna di dominio, limiti o membrane più o meno retrattili, zone intermedie o anche neutralizzate, riserve o annessi energetici. È essenzialmente marcato da «indici» che sono tratti da componenti di tutti gli ambienti: materiali, prodotti organici, stati di membrana o di pelle, fonti d'energia, sintesi di percezione-azione[365].

Se il *milieu* è definito da un processo di codificazione del caos, il territorio, per effetto del ritmo, presuppone un processo di decodificazione, con il quale le componenti del *milieu* divengono qualità espressive. Il passaggio al territorio avviene quando il ritmo diventa espressivo, cioè, quando da esso emergono delle componenti qualitative (segni o materie di espressione) atte a costituire un territorio[366]. Sono questi segni che compongono il territorio, gli elementi divenuti espressivi che lo delimitano: la nascita di un territorio, infatti, non è dettata dalla semplice risposta a uno stimolo, ma indica uno spazio dimensionale, una zona di appartenenza, creata relativamente a un elemento espressivo. Questa marca *territoriale* è come una sorta di firma, di cartello di proprietà, ma ciò non significa che sia la cifra costitutiva di un soggetto, di una persona: considerarla tale sarebbe ridurla agli effetti immediati di un impulso[367]. E l'espressività non si può ridurre agli effetti immediati di un impulso che provoca un'azione in un ambiente: altrimenti, si tratterebbe solo di impressioni o emozioni soggettive più che di espressioni. Il territorio in quanto proprietà rimanda subito a un legame: esso, infatti, esprime innanzitutto la distanza critica tra due esseri della stessa specie, distanza che è un rapporto derivante dalle materie d'espressione di ognuno, e che non ha nulla a che vedere con uno spazio geografico misurabile oggettivamente. Quindi la distanza critica, a sua volta, non è una misura, ma un ritmo, il quale, preso in un divenire che trasforma le distanze tra i personaggi, li trasforma

---

[365] Ivi, p. 464.

[366] «Consideriamo un esempio come quello del colore, degli uccelli o dei pesci: il colore è uno stato di membrana, che rinvia a stati interni ormonali, ma il colore resta funzionale e transitorio finché è legato a un tipo di azione (sessualità, aggressività, fuga). Diventa invece espressivo quando acquista una costanza temporale e una portata spaziale che ne fanno un segno territoriale o piuttosto territorializzante: una firma». *Ibid.* «La suddivisione dei colori su superfici relativamente grandi, vivamente contrastate, distingue i pesci di corallo non solo dalla maggior parte dei pesci d'acqua dolce, ma anche da quasi tutti i pesci meno aggressivi e meno attaccati al loro territorio». K. Lorenz, *L'aggression*, Paris, Flammarion, 1977, cit. in G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 510, nota 6 (il testo è tradotto in italiano da E. Bolla, *L'aggressività*, Milano, Il Saggiatore, 2005). Konrad Lorenz (considerato uno dei fondatori dell'etologia e famoso per il concetto di *imprinting* e la teoria dell'«appetenza», basata appunto sull'aggressività) però, nonostante individui queste componenti come marche territoriali, pone l'aggressività alla base della formazione del territorio, argomento che Deleuze e Guattari non condividono (a loro avviso, l'aggressività *presuppone* il territorio).

[367] «L'espressione ha dunque una sua autonomia, non appartiene a nessun soggetto, è sempre espressività di una zona o di un dominio, nel quale, un certo raggruppamento di forze permette la nascita di un territorio». S. Borghi, *La casa e il cosmo…*, cit., p. 38.

in personaggi ritmici, più o meno distanti, più o meno combinabili[368]. Inoltre, un territorio non solo assicura la coesistenza di diversi membri della stessa specie regolandone le distanze, ma permette la coesistenza del numero massimo di specie differenti in uno stesso ambiente: «uno straordinario paesaggio con contrappunti complessi, accordi sottintesi o inventati»[369].

> Possiamo chiamare *Arte* questo divenire, questa emergenza? Il territorio sarebbe quindi l'effetto dell'arte. L'artista, il primo uomo che fissa un confine o effettua una delimitazione… […]. La proprietà è anzitutto artistica, perché l'arte è innanzitutto *insegna*, *cartello*. Come dice Lorenz, i pesci di corallo sono dei «manifesti». L'espressivo precede il possessivo, le qualità espressive o materie di espressione sono necessariamente appropriatrici e costituiscono un avere più profondo dell'essere[370].

L'arte comincia dunque con questa potenza vitale, l'espressività, che non è affatto una prerogativa dell'uomo: come argomentano Deleuze e Guattari, «non soltanto l'arte non aspetta l'uomo per iniziare a essere, ma ci si può chiedere se l'arte appaia mai nell'uomo, salvo in condizioni tardive e artificiali»[371]. Consideriamo un esempio piuttosto noto che gli stessi autori citano:

> L'uccello *Scenopoietes dentirostris* stabilisce i suoi punti di riferimento facendo cadere dall'albero, ogni mattina, le foglie che ha tagliato e poi rovesciandole, in modo che la loro faccia interna più pallida contrasti con la terra: l'inversione produce una materia di espressione. […] Lo *Scenopoietes* fa dell'*art brut*. L'artista è uno *Scenopoietes* […]. Certo, sotto questo aspetto, l'arte non è riservata solo all'uomo[372].

Il territorio, il «fare di qualsiasi cosa una materia di espressione», è dunque la base dell'arte. Tornando alla discussione precedente, sappiamo che un territorio non è mai stabile: al suo interno avvengono numerose e incessanti riorganizzazioni, e sono continuamente create nuove funzioni (come costruire un nido, procurarsi cibo) già territorializzate (già fissate in quel territorio). Ma sempre all'interno del territorio, le materie di espressione non si limitano a svolgere il solo compito di «cartello territoriale»: entrando in relazione l'una con

---

[368] Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Piani*, cit., pp. 470-471. Per la definizione di personaggi ritmici rimandiamo a un capitolo successivo.
[369] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 471.
[370] Ivi, p. 466.
[371] Ivi, p. 471. Tuttavia, poi, i due proseguono sostenendo che «quest'osservazione non ha forse più valore di quella che fa iniziare l'arte con l'uomo» (*Ibid.*). In ogni caso, approfondiremo successivamente il discorso sulla nascita dell'arte.
[372] Ivi, pp. 465-466.

l'altra, esse esprimono anche il rapporto tra il territorio e gli ambienti. Lo schema è sempre lo stesso:

> *le qualità espressive o materie di espressione entrano reciprocamente in rapporti mobili che potranno «esprimere» il rapporto del territorio che esse tracciano con l'ambiente interno degli impulsi e con l'ambiente esterno delle circostanze*. Esprimere non significa dipendere, c'è un'autonomia dell'espressione. Le qualità espressive entrano le une con le altre in rapporti interni che costituiscono *motivi territoriali* […]. Le qualità espressive, tuttavia, entrano comunque anche in altri rapporti interni, che formano *contrappunti territoriali*: si tratta, questa volta, del loro modo di costituire nel territorio punti che prendono a contrappunto le circostanze dell'ambiente esterno[373].

Così, abbiamo tra gli impulsi dei motivi territoriali che riguardano la relazione tra il territorio e il *milieu* interno di un essere vivente, orientando il loro movimento e i loro rapporti, e dei contrappunti territoriali che esprimono il rapporto tra il territorio e le circostanze dell'ambiente esterno del suo proprietario. Ma «in verità, i motivi e i contrappunti territoriali esplorano le *potenzialità* dell'ambiente, interno o esterno»[374]: essi non dipendono solo dal codice del *milieu* (se così fosse, ogni essere vivente ripeterebbe sempre immutabilmente lo stesso comportamento), ma sono l'espressione della potenza dell'incontro tra interno ed esterno.

È così che l'espressione esce dallo stadio dell'insegna: quando le qualità espressive entrano in rapporti reciproci variabili o costanti, per costruire «non più cartelli che delimitano un territorio, ma motivi e contrappunti che esprimono il rapporto del territorio con gli impulsi interni o le circostanze esterne»[375], anche se non ancora date. Ecco che avviene la creazione di un fenomeno artistico più complesso: lo *stile*.

– *Corpi individuali e mondo: i divenire-altro*

Abbiamo detto che nella struttura dell'evento una singolarità si costituisce in una serie prolungandosi fino ad avvicinarsi ad un'altra singolarità, e così via. Questo movimento costituisce un *mondo*, il quale avvolge un sistema infinito di singolarità selezionate per convergenza. Ma all'interno del mondo – spiega Deleuze in *Logica del senso* – si costituiscono degli *individui* che a loro volta «selezionano e avvolgono un numero finito di singolarità del sistema, che le combinano con quelle che il loro proprio corpo incarna, che le estendono sulle loro proprie linee ordinarie e sono perfino capaci di riformarle sulle

[373] Ivi, p. 467.
[374] Ivi, p. 468. Corsivo mio.
[375] Ivi, pp. 468-469.

membrane che mettono in contatto l'interno e l'esterno»[376]. Si tratta della stessa dinamica descritta da Spinoza[377], l'individuo/modo all'interno del mondo/natura/sostanza. Ciò che qui vogliamo continuare a sottolineare, è il fatto che un individuo si trovi ad essere sempre parte di un mondo, e che un mondo può essere formato e pensato solo intorno ad individui che lo occupano e lo riempiono. Se un corpo è un insieme infinito di parti o elementi che non hanno in sé alcuna forma o funzione, ma si distinguono solo attraverso il movimento e la stasi, allora un individuo può essere definito come una molteplicità infinita all'interno di una Natura che è molteplicità di molteplicità:

> Il *piano di consistenza* della Natura è come un'immensa macchina astratta, tuttavia reale e individuale, i cui pezzi sono i concatenamenti o gli individui, ciascuno dei quali raggruppa un'infinità di particelle sotto un'infinità di rapporti più o meno composti. […] In ogni caso, un puro piano di immanenza, di univocità, di composizione, su cui tutto è dato, su cui danzano elementi e materiali non formati che si distinguono solo per la velocità ed entrano in un determinato concatenamento individuato secondo le loro connessioni, i loro rapporti di movimento. Piano fisso della vita, dove tutto si muove, ritarda o precipita[378].

Sul piano di consistenza, il primo concatenamento che si attua è il territorio (il concatenamento è anzitutto territoriale). Territorio che, come abbiamo visto fin qui, presenta tre aspetti fondamentali: una forza territorializzante, che provoca il divenire espressivo delle componenti ambientali permettendo la costruzione di una zona di pertinenza territoriale; un numero indefinito di *milieux* ad esso relativi, interni, esterni, intermedi o associati che in movimento reciproco; motivi e contrappunti territoriali che ne regolano i rapporti con l'esterno e l'interno[379].

---

[376] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 102.

[377] In questo senso, si può sostenere che Spinoza è il filosofo dei concatenamenti: «Fare del corpo una potenza che non si riduce all'organismo, fare del pensiero una potenza che non si riduce alla coscienza. Il celebre principio primario di Spinoza (una sola sostanza per tutti gli attributi) dipende da questo concatenamento, e non viceversa. Esiste un concatenamento-Spinoza: anima e corpo, rapporti, incontri, potere di essere affettivamente segnato, affetti che occupano questo potere, tristezza e gioia che qualificano questi affetti. La filosofia diviene qui l'arte di un funzionamento, di un concatenamento. Spinoza, l'uomo degli incontri e del divenire, il filosofo della zecca, Spinoza l'impercettibile, sempre nel mezzo, sempre in fuga anche se non si muove mai molto […]. Può essere anche lui malato e morire; sa però che la morte non è né l'inizio né la fine, ma che al contrario si tratta di passare a qualcun altro la propria vita». G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, cit., p. 69.

[378] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., pp. 376-377.

[379] Nel territorio, inoltre, «c'è sempre un luogo in cui tutte le forze si riuniscono, albero o radura, in un corpo a corpo di energie. La Terra è questo corpo a corpo. Questo centro intenso è a un tempo all'interno del territorio stesso, ma anche all'esterno di molti territori che convergono verso di esso al termine di un immenso pellegrinaggio […]. In sé o fuori di sé, il territorio rinvia a un centro intenso che è come la patria sconosciuta, la fonte terrestre di tutte le forze, amiche o ostili, e dove tutto si decide». Ivi, pp. 472-473.

Il concatenamento territoriale ha il potere di attrarre i corpi in un territorio, offrendo ad essi una possibilità di differenziarsi (attraverso uno scarto rispetto al codice). Ma i concatenamenti sono molteplici (il passaggio che va oltre la territorialità si attua quando una funzione del territorio acquista un'indipendenza sufficiente per formare un nuovo concatenamento non più territoriale: dagli intra-concatenamenti agli inter-concatenamenti[380]) e l'andamento di questa molteplicità descrive quello che Deleuze e Guattari chiamano *rizoma*[381]: insieme di direttrici dove ogni punto può essere connesso a qualsiasi altro, geo-grafia di una macchina astratta che, a causa del carattere intensivo dei suoi elementi, cambia di natura man mano che aumenta le proprie connessioni, le quali non seguono alcun andamento predefinito, ma si muovono incessantemente seguendo linee di fuga e di deterritorializzazione sperimentali. Un rizoma è fatto di direzioni in movimento, e non ha inizio né fine, ma solo un centro, dal quale cresce e deborda, procedendo per variazione, espansione, conquista, cattura.

Per questo le linee di fuga sono dette anche di deterritorializzazione: seguendole, si abbandona un territorio, ma sempre per installarsi in un altro (riterritorializzazione). Il concatenamento territoriale non è mai separabile dalle linee di deterritorializzazione, da quei passaggi o ricambi che conducono verso altri concatenamenti[382]. E la deterritorializzazione è a sua volta una potenza pienamente positiva che possiede gradi e soglie, ma che è anch'essa sempre caratterizzata da un rovescio o complementarità: la riterritorializzazione.

---

[380] L'intra-concatenamento comprende concatenamenti di elementi diversi: in esso intervengono componenti eterogenee di ogni sorta. Al suo interno, troviamo una materia d'espressione che funge da vettore, da convertitore di concatenamento, attuando il passaggio deterritorializzante. Così, il concatenamento territoriale continua a passare in altri concatenamenti attraverso queste linee: il territorio è sempre percorso da movimenti di deterritorializzazione relativa che avvengono anche sul posto, in cui si passa da intra-concatenamenti a inter-concatenamenti, a seconda dei rapporti in cui si pongono le funzioni. Cfr. ivi, p. 474 e sgg. «La differenza fra un *agencement* e un altro sta proprio in questo, nel suo grado di deterritorializzazione, cioè nella quantità di caos lascia passare. Oppure nella quantità di territorialità che contiene, dunque nella rigidità più o meno accentuata, che da sicurezza ma che lascia meno spazio all'espressività». S. Borghi, *La casa e il cosmo…*, cit., pp. 67-68.

[381] «Un rizoma, come stelo sotterraneo, si distingue assolutamente dalle radici e dalle radicelle. I bulbi, i tuberi sono rizomi. […] Le tane lo sono, in tutte le loro funzioni di habitat, di immagazzinamento, di spostamento, di schivata e di rottura. Il rizoma in se stesso ha forme molto diverse, dall'estensione superficiale ramificata in tutti i sensi fino alle solidificazioni in bulbi e tuberi. C'è il meglio e il peggio nel rizoma: la patata e la gramigna, l'erbaccia». G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani*, cit., pp. 38-39. La distinzione tra molteplicità arborescenti e molteplicità rizomatiche ricalca quella bergsoniana tra molteplicità estese o numeriche e molteplicità qualitative o di durata. Cfr. G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, cit.

[382] «È come se il territorio fosse attraversato da una certa quantità d'espressione che non riesce più a contenere, e immancabilmente attinge una certa flessibilità per la costruzione di un altro assembramento». S. Borghi, *La casa e il cosmo…*, cit., p. 75.

> Proprio come gli ambienti oscillano fra una situazione di strato e un movimento di destratificazione, i concatenamenti oscillano fra una chiusura territoriale che tende a ristratificarli e un'apertura de territorializzante che al contrario li connette con il Cosmo[383].

Ci si deterritorializza mutando soglia o gradiente di intensità (all'interno del piano si viaggia per intensità), e si riceve una nuova attribuzione di intensità nel nuovo ambiente. Gli spostamenti, le figure che si formano sul piano «dipendono da soglie intensive di deterritorializzazione nomade, quindi da rapporti differenziali, che fissano nello stesso tempo le riterritorializzazioni sedentarie e complementari»[384]. Dunque, ricalcando ancora una volta Spinoza, possiamo dire che un essere vivente si definisce in primo luogo a partire dai concatenamenti (rapporti) in cui entra, e grazie a quali si muove nel piano di consistenza della Natura. In ogni caso, non si deve pensare che il piano di composizione o consistenza sia una metafora: esso è reale, così come tutto ciò che circola al suo interno. Le particelle, i corpuscoli, sono semplicemente «strappati ai loro strati, destratificati, decodificati, deterritorializzati, ed è questo che permette la loro vicinanza e la loro mutua penetrazione nel *piano di consistenza*. Una danza muta»[385]. Ciò che fila o danza sul piano porta sempre con se qualcosa del suo precedente strato, un ricordo, una tensione. Proprio per questo non si può nemmeno affermare che il piano sia un tutto indifferenziato di materie non formate, o un caos di materie formate qualsiasi: la parti al suo interno vanno a costituire dei continuum di intensità, vengono combinate dal piano-macchina a seconda dei flussi di deterritorializzazione relativi. Il problema della consistenza riguarda il modo in cui sono legate tra di loro le componenti che formano i concatenamenti, e il modo in cui si attuano i passaggi e i ricambi tra concatenamenti diversi: questione di consolidamento, ma anche di arricchimento: legare materiali eterogenei tra loro senza che smettano di essere tali, *opera macchinica* che riunisce gli ordini, le specie e le qualità eterogenee:

---

[383] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 492. Sulla nozione di Cosmo torneremo successivamente, per ora basti sapere che Deleuze e Guattari non lo intendono affatto come un piano ultraterreno trascendente, ma anzi come una dimensione che ha a che fare con le molecole e i materiali molecolarizzati (forse, come scrive Simone Borghi, *la versione terrena del Caos?* Cfr. S. Borghi, *La casa e il cosmo…*, cit., p. 76).

[384] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 103. Più avanti, Deleuze e Guattari elencano con precisione i «teoremi della deterritorializzazione», che qui riassumiamo: 1) Non ci si deterritorializza mai da soli, la deterritorializzazione comporta sempre almeno due termini, l'uno che si riterritorializza sull'altro (la riterritorializzazione non è dunque da confondersi con il ritorno a una territorialità primitiva o antica); 2) dati due movimenti di deterritorializzazione il più rapido non è necessariamente il più intenso o il più deterritorializzato. Non è detto che velocità e intensità coincidano; 3) il meno deterritorializzato si riterritorializza sul più deterritorializzato; 4) la macchina astratta non si effettua soltanto nei volti che produce, ma anche in altre parti del corpo, in oggetti ed abiti che divengono *viseificati*. Cfr. ivi, pp. 269-270.

[385] Ivi, p. 122.

> Ciò che chiamiamo macchinico è precisamente questa sintesi fra eterogenei come tale. In quanto questi elementi eterogenei sono materie *d'espressione*, diciamo che la loro stessa sintesi la loro consistenza o la loro cattura, forma un «enunciato», un'«enunciazione» propriamente macchinica. I differenti rapporti in cui entrano un colore, un suono, un gesto, un movimento, una posizione, in una stessa specie e in specie diverse, formano altrettante enunciazioni macchiniche[386].

Il piano di composizione è dunque un elemento che favorisce queste compartecipazioni, che facilita la formazione di nuovi concatenamenti, strappando gli organi di un corpo alla loro specificità per farli «divenire con» l'altro. Il divenire (il passare da un concatenamento di particelle a un altro) si effettua infatti in un doppio senso, per cui «l'uomo diviene animale nello stesso tempo in cui l'animale diviene…»[387] uomo o qualcos'altro? Ciò che importa è che il divenire non corrisponde a un progredire o a un regredire secondo una serie, né a una fantasia dell'immaginazione. I divenire sono reali, anche se non «creano» un'ibridazione: l'uomo non diviene *realmente* un animale, così come l'animale non diviene *realmente* uomo, ma non si tratta nemmeno di imitazione reciproca. Ciò che è reale qui è il processo del divenire, il blocco di divenire: il soggetto del divenire è il rapporto, il divenire stesso, che costituisce una durata nuova, indipendente ma comunicante con le altre[388], tra le quali si muove, in un brulichio di particelle che creano sempre nuovi rapporti, appunto: nuovi divenire.

> Il divenire-animale è solo un caso tra gli altri. Ci troviamo presi in segmenti di divenire, tra i quali possiamo stabilire una specie di ordine o progressione apparente: divenire-donna, divenire-bambino; divenire-animale, vegetale o minerale; divenire-molecolare di ogni specie, divenire-particella. Le fibre portano dagli uni agli altri, trasformano gli uni negli altri, attraversando le porte e le soglie. Cantare o comporre, dipingere, scrivere non hanno forse altro scopo: scatenare tali divenire[389].

---

[386] Ivi, p. 484. «Ogni volta che un concatenamento territoriale è posto in un movimento che lo deterritorializza (in condizioni dette naturali o, al contrario, artificiali) si direbbe che una macchina venga innescata. È appunto la differenza che vorremmo proporre fra *macchina* e *concatenamento*: una macchina è come un insieme di punte che s'inseriscono nel concatenamento in via di deterritorializzazione, per tracciarne le variazioni e le mutazioni. Non esistono effetti meccanici, gli effetti sono sempre macchinici, dipendono cioè da una macchina un presa sul concatenamento e liberata grazie alla deterritorializzazione. Chiamiamo *enunciati macchinici* questi effetti di macchina che definiscono la consistenza in cui entrano le materie d'espressione. Tali effetti possono essere molto diversi, ma non sono mai simbolici o immaginari, hanno sempre un valore reale di passaggio e di ricambio». Ivi, p. 488.

[387] Ivi, p. 355.

[388] È quanto abbiamo tentato di esemplificare nel paragrafo precedente parlando del concetto bergsoniano di durata. Cfr. supra.

[389] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 399.

In un certo senso, però, tutti i divenire sono già molecolari[390], perché divenire non è imitare qualcosa o qualcuno, né identificarsi con esso, o trasformarsi in un'altra forma. Divenire, a partire dal soggetto che si è, dalla forma del proprio corpo, dai propri organi e dalle loro funzioni, è estrarre particelle da questo composto, le quali iniziano ad intrattenere rapporti di quiete e movimento, velocità e lentezza, *più prossimi* a qualcosa che si sta divenendo (e grazie al quale si diviene). Processo che non reintroduce alcuna analogia, ma indica solamente una variazione di movimento di un insieme di particelle quando si trovano in prossimità di qualcosa d'altro. Oppure, si può vedere la questione da un altro punto di vista: le particelle arrivano a una zona di vicinanza con qualcosa altro *perché* assumono un determinato rapporto tra di loro. I due punti di vista non sono separabili, come un'ecceità[391] non è mai separabile dallo spazio corpuscolare che essa abita.

> Per noi l'essenziale è questo: si diviene-animale soltanto se, attraverso mezzi ed elementi qualunque, si emettono corpuscoli che entrano nel rapporto di movimento e di stasi delle particelle animali o, il che è lo stesso, nella zona di vicinanza della molecola animale. Si diviene animale solo molecolarmente[392].

Il piano di consistenza contiene solo ecceità secondo linee che si incrociano, al massimo si può distinguere tra ecceità di concatenamento (i corpi nella loro latitudine e longitudine) e le ecceità di inter-concatenamento (la potenzialità di divenire interna ad ogni concatenamento). Ma esse sono inseparabili.

Ci sono soltanto ecceità, affetti, individuazioni senza soggetto che costituiscono concatenamenti collettivi. Il piano è dunque un luogo di proliferazione, di popolamento, di contagio, ma nulla a che vedere con un andamento evolutivo: al contrario, sostengono i

---

[390] Qui interviene anche la distinzione tra molare e molecolare: «il molare e il molecolare si distinguono non soltanto per la misura, la scala o la dimensione, ma per la natura del sistema di riferimento preso in considerazione». Ivi, p. 324. Molecolare è una molteplicità, formata da piccole particelle in movimento, molare è un insieme unico organizzato, una soggettività o oggettività; oggetti o soggetti molari sono distinti da noi e riconosciuti per esperienza, scienza o abitudine. Entità molare, per esempio, è la donna in quanto inserita in una dualità che la contrappone all'uomo, o il bambino contrapposto all'adulto. La donna molecolare è qualcosa che passa al di sotto dell'identità molare, una questione di vicinanza di particelle, che entrano in un divenire-donna capace di contaminare gli uomini e di portarli al suo interno.

[391] Le individualità, che nel loro insieme si definiscono attraverso una latitudine e una longitudine indipendentemente dalle forme e dai soggetti, sono chiamati da Deleuze e Guattari *ecceità*, per distinguerne il particolare modo di individuazione dalla formazione della persona, del soggetto, delle cose: «Una stagione, un inverno, un'estate, un'ora o una data si caratterizzano per un'individualità perfetta, che non manca di nulla, sebbene non si confonda con quella di una cosa o di un soggetto. Sono ecceità, nel senso che tutto è in rapporto di movimento e di stasi tra molecole o particelle, potere di intaccare o venire intaccato». Ivi, pp. 384-385.

[392] Ivi, p. 403.

due autori, si tratta piuttosto di un'*involuzione*, «dove la forma non cessa di essere dissolta per liberare tempi e velocità»[393].

Cosa significa, invece, quel «divenire impercettibile» alla fine di tutti i divenire-molecolare che indicano Deleuze e Guattari? Verrebbe da dire, secondo i due autori, essere come tutti. Essere sconosciuto, non farsi notare, confondersi con chiunque. Un esercizio molto difficile, che prevede «molta ascesi, molta sobrietà e involuzione creatrice»[394]. È difficile perché riguarda il divenire: divenire tutti, il Cosmo, con le sue componenti molecolari. Fare *un mondo*, divenire *la gente*, percorrere linee astratte che rendono impercettibili, eliminando tutto ciò che è superfluo, tra cui la divisione organica.

> In questo senso divenire tutti, fare della gente un divenire, è fare mondo, è fare un mondo o dei mondi, ossia trovare vicinanze e zone d'indiscernibilità. Il Cosmo come macchina astratta e ogni mondo come concatenamento concreto che la effettua. Ridursi a una o molte linee astratte che continueranno e si coniugheranno con altre, per produrre immediatamente, direttamente *un* mondo, in cui tutti divengono e si diviene tutti. […] Ridursi a una linea astratta, un tratto, per trovare la propria zona di indiscernibilità con altri tratti ed entrare così nell'ecceità come nell'impersonalità del creatore[395].

Dunque, questo intricato complesso «individuo-mondo-interindividualità» è ciò che definisce il primo livello di effettuazione dell'evento, una genesi statica e ontologica. Qui, «effettuarsi o essere effettuato significa: prolungarsi su una serie di punti ordinari; essere selezionati secondo una regola di convergenze; incarnarsi in un corpo, divenire stato di un corpo; riformarsi localmente per nuove effettuazioni e nuovi prolungamenti limitati»[396]. E i corpi, disponibili all'incontro, all'evento modale, con il loro potere di affezione, sono la condizione pre-evenemenziale. «Nella sfera della corporeità, l'evento consiste nell'istante della trasmutazione, punto critico a partire dal quale si dispongono i corpi, le loro qualità e relazioni fattuali»[397]. Basta un incontro, una piegatura, una modificazione di composizione e all'interno del piano può avvenire un passaggio, un divenire[398].

Talvolta però all'interno del piano è previsto anche il fallimento: qualcosa succede troppo tardi o troppo presto, costringendo a rivedere tutti i rapporti di velocità e lentezza, tutti gli

---

[393] Ivi, p. 392.
[394] Ivi, p. 409.
[395] Ivi, pp. 409-410.
[396] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 103.
[397] F. Agostini, *Deleuze: evento e immanenza*, cit., p. 35.
[398] «Al vertebrato basterebbe piegarsi in due abbastanza in fretta per saldare gli elementi delle due metà del dorso, avvicinare il bacino alla nuca e raccogliere le membra a una delle estremità del corpo, diventando così Polpo o Seppia come "un saltimbanco che rovescia all'indietro le spalle e il capo per camminare sulla testa e sulle mani"». G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 377. La citazione interna è tratta da G. Saint-Hilaire, *Principes de philosophie zoologique*, Paris, Pichon & Didiet, 1830.

affetti, e a modificare i concatenamenti. Ogni volta può accadere questo e quello, in un andamento infinito. Oppure può intervenire un altro piano a spezzare i divenire, riconoscendo solo elementi somiglianti e rapporti di analogia (la psicanalisi che riconduce il divenire-animale del bambino, splendido esempio di affetto in sé, ad una rappresentazione dei genitori[399]). Per spezzare un divenire è infatti sufficiente prelevarne un segmento, astrarne un momento, senza tenere conto delle velocità e lentezze interne, arrestando la circolazione degli affetti.

Sempre all'interno di *Mille piani*, Deleuze e Guattari arrivano a sostenere che i divenire sono sempre *minoritari*. Ma cosa si intende, per minoritario?

> Per maggioranza non intendiamo una quantità relativa più grande, ma la determinazione di uno stato o di un campione in rapporto al quale le quantità più grandi come le più piccole saranno dette minoritarie: uomo-bianco-adulto-maschio, ecc. la maggioranza presuppone uno stato di dominio, non l'inverso. Non si tratta di sapere se ci siano più zanzare o mosche che uomini, ma in quale modo l'«uomo» abbia costituito nell'Universo un campione rispetto al quale gli uomini formano necessariamente (analiticamente) una maggioranza[400].

In questo senso, donne, bambini, animali, vegetali, ma anche le molecole sono minoritari. E non bisogna confondere il processo del «divenire minoritario» con la «minoranza» come insieme o stato. Chiunque, in certe condizioni, può formare una minoranza, ma questo non è ancora sufficiente perché si attuino dei divenire: anche una donna deve divenire-donna, anche gli ebrei devono divenire-ebrei, o i neri divenire-neri, in quanto «solo la minoranza può servire da tramite attivo al divenire, ma in condizioni tali da smettere a sua volta di essere un insieme definibile rispetto alla maggioranza»[401]. Il soggetto del divenire è una variabile deterritorializzata della maggioranza, qualcosa che rimane intrinsecamente legato ad essa, e che per questo inizia un percorso di fuga. Allo stesso modo, il tramite del divenire è sempre una variabile deterritorializzante di una minoranza, che trascina l'elemento maggiore facendolo precipitare in un divenire. Anche per questo non ci sono divenire-uomo: l'uomo è la maggioranza in sé, entità molare per eccellenza, organismo a partire dal quale può iniziare il movimento disgregativo[402].

---

[399] Gli esempi riportati da Deleuze e Guattari sono molteplici. Valga per tutti, quello dell'«Uomo dei lupi», noto caso affrontato da Freud, descritto nel capitolo *1914 – Uno solo o molti lupi?*, in *Mille Piani*, cit., pp. 67-83, dove si mostra come Freud nella sua analisi perda totalmente di vista la molteplicità e il divenire che stanno alla base del sogno, pur di ricondurlo alla solita triangolazione edipica.

[400] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 423.

[401] Ivi, p. 424.

[402] Cfr. E. Orsini, *Gilles Deleuze. Appunti per un glossario*, in *Testo e Senso* n. 9, 2008 (anche in versione *on line* su www.testoesenso.it).

In questo senso il divenire-minoritario è una questione di politica, di micro-politica attiva: «la Storia è fatta solo da coloro che si oppongono alla Storia»[403]. Non si tratta di una provocazione, ma della consapevolezza che solo uscire dai sistemi maggioritari, liberando le linee di fuga, è creare le condizioni perché si attuino sempre nuovi divenire, massimizzando la potenza di ogni corpo.

– *Dal corpo potente al «corpo senza organi»*

Dopo questa analisi, è senz'altro chiaro come per Deleuze il rapporto tra diversi corpi, la loro determinazione individuale non si giochi affatto sul livello dell'organizzazione, dello sviluppo o della differenziazione specifica, ma sia una questione localizzata a livello micro, questione di movimento, composizione e velocità di particelle all'interno di un piano: arriveranno abbastanza in fretta perché si compia un passaggio, una trasformazione, perché si determini proprio quel concatenamento?

> Ogni corpo è un effetto del processo temporale di individuazione (sintesi passiva della presenza) come *ritaglio* nel divenire assoluto, integrazione sintetica di elementi differenziali che, tuttavia, continuano ad agire nel profondo, falda irriducibile all'organizzazione attuale. L'inorganico, la profondità, sfondo delle sintesi organiche […] costituisce l'organismo, ma ne è allo stesso modo il principio decostruttivo[404].

Studiare i corpi leggendoli in termini di organi e funzioni è limitarli a una semplice contingenza spazio-temporale, impedire che si attui quella sperimentazione creativa che permette la ricchezza di espressione della vita.

> Il fatto è che bisogna annullare gli organi, in qualche modo rinchiuderli, affinché i loro elementi liberati possano entrare in nuovi rapporti da cui derivano il divenire-animale e la circolazione degli affetti in seno al concatenamento macchinico[405].

Invece, concepire il corpo non più come individualità preformata, ma come insieme di giochi di forza, pura molteplicità non ancora organizzata, consente a Deleuze di esplorare molteplici livelli espressivi, ma anche di studiare formazioni di sapere, società, avvenimenti politici.

Allo stesso modo, non bisogna considerare il piano di immanenza o consistenza come un sistema di organizzazione o stratificazione interno ai corpi dal quale derivano forme e

[403] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 429.
[404] F. Agostini, *Deleuze: evento e immanenza*, cit., p. 23.
[405] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 383.

soggetti, organi e funzioni come strati o rapporti tra strati. Esso è piuttosto il fuori assoluto che non conosce più una subordinazione Io-mondo, perché in esso interno ed esterno fanno egualmente parte dell'immanenza in cui sono fusi. In esso, la Natura è totalmente destratificata, e i puri rapporti di velocità e lentezza tra particelle non fanno che implicare movimenti di deterritorializzazione, così come i puri affetti implicano un'impresa di desoggettivazione. In realtà, poi, sul piano di consistenza non smette mai di inserirsi e lavorare un piano di organizzazione che tenta di bloccare le linee di fuga, costituendo territori rigidi all'interno dei quali interrompere e bloccare i movimenti, ma allo stesso tempo il piano di consistenza reagisce fuggendo da esso, estraendosi dal suo potere di controllo, rompendo le sue funzioni a forza di micro-concatenamenti che lo portano altrove.

In definitiva, comunque, possiamo concludere affermando che «il problema è anzitutto [e ancora una volta] quello del corpo: il corpo che ci viene rubato per fabbricare organismi opponibili»[406]. Corpo che deve sfuggire all'organizzazione per diventare un «anorganismo», il solo modo di sfuggire dai dualismi, di farsi campo di sperimentazione ed espressione. In questo è fondamentale l'apporto della letteratura, della pittura, della musica e di tutta l'arte in generale, che aiutano il corpo bloccato a sottrarsi dai suoi confini, a creare/cercare qualcosa di nuovo.

In fin dei conti, diranno Deleuze e Guattari, il piano di consistenza è il *corpo senza organi* che lotta contro le organizzazioni e i blocchi imposti, battaglia rischiosa che, se lasciata delirare senza controllo, può in ogni momento condurre alla morte o alla regressione nell'indifferenziato: ci vuole prudenza, per farsi un corpo senza organi.

Dunque, riassumendo alla luce di questa affermazione quanto fin qui detto, abbiamo un piano destratificato, o Corpo senza Organi, composto di una materia (le molteplicità singolari, non segmentate), tracciato da una o più macchine astratte, che oltre a costruirlo ne controllano il funzionamento. Sul Corpo senza Organi agisce il sistema degli strati, che all'interno del continuum di intensità ritagliano delle forme formando le materie. Ogni strato può fungere da substrato per altri. Un concatenamento macchinico è un interstrato, in quanto regolatore di rapporti tra strati e all'interno di essi, ma anche meta strato, in quanto operatore della macchina astratta (e quindi effettuatore delle dinamiche di deterritorializzazione e riterritorializzazione). Il Corpo senza Organi tenta continuamente di reagire a una tale Organizzazione, architettando linee di fuga e sperimentando percorsi

[406] Ivi, p. 405.

innovativi che lo conducono all'attualizzazione di sempre nuove Differenze, le quali comunque verranno prese in un nuovo processo di organizzazione, ripetizione incessante che non è mai un «ancora», ma sempre un «di nuovo».

Così, abbiamo introdotto il «Corpo senza Organi», locuzione di cui ben conosciamo l'origine, ma che allo stesso tempo è diventata uno dei simboli del pensiero deleuziano, in particolare successivamente a *L'anti-Edipo* e *Mille piani*. Ora non si può far altro che esplorare l'altra fondamentale influenza che, accanto a Spinoza, ha caratterizzato la ricerca di Deleuze sul corpo: Artaud.

3. INCONTRI CON ARTAUD

Dato che Eliogabalo è Spinoza, Spinoza è Eliogabalo resuscitato.
G. Deleuze, F. Guattari

Accostare Artaud alla filosofia è un'operazione tanto frequente quanto rischiosa perché insinua abitualmente una serie di interrogativi, difficoltà e contraddizioni che non possono sfuggire all'analisi. Chi è Artaud per i filosofi? È possibile scrivere di Artaud facendo filosofia? E poi, Artaud è importante per la filosofia? La filosofia è importante per Artaud? Artaud fa della filosofia? Artaud crede nella filosofia? Quesiti leciti quanto di difficile soluzione.

Per quanto riguarda la posizione di Artaud, alcune volte sembra di scorgere in lui un'indifferenza quasi sprezzante per la filosofia, che lo condurrebbe nella direzione di un *superamento* della stessa come modalità di pensiero:

> Non sono certo i sistemi filosofici a scarseggiare: la loro quantità e le loro contraddizioni costituiscono una delle caratteristiche della nostra vecchia cultura europea e francese: ma quando mai la vita, la nostra vita, è stata toccata da questi sistemi?
> Non dirò che i sistemi filosofici di debbano prestare a un'applicazione diretta e immediata; ma delle due l'una:
> O questi sistemi sono in noi, e noi ne siamo permeati al punto di vivere di essi, e allora cosa importano i libri? – oppure non ne siamo permeati, e allora non sono in grado di farci vivere; in ogni caso, che importanza può avere la loro scomparsa?[407]

Altre volte, Artaud tenta di *vivere* la filosofia, di incontrarla[408]: attraverso la ricerca dell'unità nella molteplicità, dell'immanenza, della metafisica[409], ma anche attraverso la diretta

---

[407] A. Artaud, *Preface*: Le *théâtre et* la *culture*, in *Le Théâtre et son double*, cit. (trad. it. di G. R. Morteo e G. Neri, *Prefazione: il teatro e la cultura*, in *Il teatro e il suo doppio*, cit.), cit. pp.127-128.

[408] «Tento di poetizzare e di far vivere come in un dramma vissuto nel fondo del povero cuore umano tutte le idee che i filosofi che non furono che Filosofi hanno potuto avere». A. Artaud, *Nouveaux écrits de Rodez*, Paris, Gallimard, 1977 (trad. it. parziale in A. Artaud, *Alice in manicomio. Lettere e traduzioni da Rodez*, a cura di L. Boero, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2008).

[409] «Si tratta dunque per il teatro di creare una metafisica della parola, del gesto e dell'espressione, al fine di strapparlo alle pastoie psicologiche e sentimentali. Ma tutto questo non servirà a nulla se, dietro tale sforzo, non esiste una sorta di reale tentazione metafisica, un appello a certe idee inconsuete che per loro natura non possono essere limitate e neppure formalmente raffigurate». A. Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté* (premier manifeste), in *Le Théâtre et son double*, cit. (trad. it. di G. R. Morteo e G. Neri, *Il teatro della crudeltà. Primo manifesto*, in *Il teatro e il suo doppio*, cit.), cit. p. 205. Cfr. anche U. Artioli, F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978, in particolare la parte seconda, *La fase «metafisica»*, pp. 97-184: «Secondo lo schema "metafisico" a cui fa riferimento Artaud, si tratta di ricucire il nodo tra lo spirito e la materia, reintegrando l'anima, principio dell'affettività e della vitalità nervosa, nel suo ruolo di captazione della forza». Ivi, p. 101.

vicinanza ad alcuni filosofi: in Artaud oltre a Spinoza c'è anche Hegel, ci sono Nietzsche e Cartesio, ci sono la filosofia e la cultura antica, il misticismo paleocristiano ed ebraico[410], l'oriente.

Nella direzione opposta, mentre alcuni pensatori[411] sembrano non transigere sulla rilevanza degli scritti e della figura di Artaud per la filosofia, per altri Artaud è irriducibile ad essa: perché egli è il primo a non volerlo, perché è stato in manicomio, perché è stato *altro*[412].

Difficile mantenere una posizione univoca, quanto difficile è *parlare di* «Artaud» *tout court*; almeno, in ogni caso, crediamo sia davvero giusto non imprigionare Artaud in una categorizzazione troppo precisa. Al di là di tutto ciò, il fatto è che comunque Artaud, in qualche modo, *ci entra* nella filosofia, la incorpora nelle sue riflessioni come essa lo connette se non altro ai suoi discorsi. E nello stesso modo in cui Artaud fa filosofia anche dichiarando che essa e tutta la scrittura sono «porcheria»[413], parecchi filosofi, a seconda dei casi e nonostante le diverse opinioni sul suo conto, lo utilizzano come strumento, esempio, interlocutore, *limite*.

Quest'ultimo è, a mio avviso, il caso di Deleuze, che pure sull'Artaud-uomo non esprime nessun giudizio. Anche se la presenza ricorrente di Artaud nelle pagine deleuziane è stata letta nei modi più diversi[414] – e potrebbe sicuramente costituire uno spunto per una trattazione più ampia – nel parere di chi scrive l'intento di Deleuze non è quello di intavolare un discorso *su* Artaud, né quello di commentare alcune sue opere o passaggi: Artaud costituisce piuttosto un taglio e un punto di riferimento dialogico[415], ricorrente e

---

[410] Sui rapporti di Artaud con la mistica ebraica cfr. L. Amara, *A. Artaud: la scena delle GLOSSOLALIE. Poesia voce esercizio nel Secondo Teatro della Crudeltà*, tesi di dottorato in Studi teatrali e cinematografici, Università di Bologna.

[411] In particolare, oltre a Deleuze, possiamo citare tra gli altri e per rimanere in ambito francese Foucault, Derrida, Bataille, Dumoulié.

[412] Sul rapporto tra Artaud e la filosofia cfr. anche L. Chiesa, *Introduzione*, in *Antonin Artaud. Verso un corpo senz'organi*, Verona, Ombre Corte, 2001, pp. 7-21.

[413] «Tutta la scrittura è porcheria. / Le persone che escono dal vago per cercar di precisare una qualsiasi cosa di quel che succede nel loro pensiero, sono porci. / Tutta la razza dei letterati è porca, specialmente di questi tempi. / Tutti coloro che hanno punti di riferimento nello spirito […], che sono padroni della loro lingua, tutti coloro per i quali le parole hanno un senso, per i quali esistono altitudini nell'anima e correnti nel pensiero […] – sono porci». A. Artaud, *Le Pèse-Nerfs*, Paris, Leibovitz, 1925 (Trad. it. a cura di H.J. Maxwell e C. Rugafiori, *Il Pesa-Nervi*, in A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1966/2009), cit. p. 43.

[414] Per una lettura anti-deleuziana e più vicina a Lacan del Corpo senza Organi cfr. S. Žižek, *Organs without bodies. On Deleuze and consequences*, New York/London, Routledge, 2004. Un'altra lettura anti-deleuziana del rapporto Artaud-Deleuze si trova in F. Cambria, *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, Pisa, ETS, 2007. Per una critica più vicina a Deleuze cfr. E. Scheer, *Antonin Artaud: a critical reader*, New York/London, Routledge, 2004; e J.-P. Cazier, *Antonin Artaud*, in S. Leclerq (a cura di), *Aux sources de la pensée de Gilles Deleuze*, Mons, Sils Maria, 2005.

[415] Per questo motivo non posso che dissentire sulle critiche portate da Cambria nel suo pur considerevole contributo (*Far danzare l'anatomia…*, cit., p. 188 e sgg.) con affermazioni quali: «È questo senza dubbio [la molteplicità all'interno del CsO] uno degli spunti più interessanti della lettura proposta dagli Autori, i

quasi ossessivo. Quello che avviene nelle pagine di Deleuze su Artaud è un *pensare con*, un incontro tra vita e pensiero, non «la stesura di un capitolo di storia della filosofia», ma una moltiplicazione dell'Io che arriva a com-prendere (*complicare*, direbbe Deleuze) i relativi elementi consonanti per permettere loro di prendere *una nuova piega*:

> Vi è sempre un altro soffio nel mio, un altro pensiero nel mio, un altro possesso in ciò che possiedo, mille cose e mille esseri implicati nelle mie complicazioni: ogni vero pensiero è un'aggressione. Non si tratta delle influenze che subiamo, bensì delle insufflazioni, delle fluttuazioni che noi *siamo*, con le quali ci confondiamo. Che tutto sia così «complicato», che *Io* sia un altro, che qualcosa d'altro pensi in noi in un aggressione che è quella del pensiero, in una moltiplicazione che è quella del corpo, in una violenza che è quella del linguaggio, è questo il messaggio gioioso[416].

Una simile connessione, continuamente aperta a nuovi concatenamenti e variazioni, non può che testimoniare il compito infinito della filosofia – e pertanto l'impossibilità di dichiararne la «morte», la «fine»: anche per questo crediamo che Artaud non possa rappresentare la fine della filosofia, ma al contrario sia la dimostrazione che la filosofia non può finire (e siamo in questo d'accordo con Lorenzo Chiesa che dichiara: «Artaud è la filosofia a causa del suo stare sul limite»[417]). Così, se per Deleuze Artaud non può costituire un limite esterno della filosofia in generale (così è, invece, per Derrida, secondo cui Artaud è colui che «completa la metafisica occidentale»[418]), egli si afferma comunque come suo interlocutore; non un oggetto, ma uno dei soggetti del suo pensiero, come Spinoza, Bergson, Nietzsche, Masoch.

In definitiva, allora, possiamo vedere Artaud come uno dei *personaggi concettuali*[419] di Deleuze: non solo un «simbolo» che vive qualcosa di simile a certe astrazioni filosofiche, ma una persona che costituisce a sua volta un'esperienza dalla quale partire per formularle. Artaud

---

quali, *anche se solo attraverso sporadiche citazioni e mai attraverso una specifica analisi testuale*, continuano a connettere il loro CsO al corpo senza organi artaudiano» (Ivi, p. 188, corsivo mio); e «È per questa ragione [l'aver privilegiato la dis-organizzazione alla ri-organizzazione] che il CsO da loro messo a tema risulta *insufficiente a rendere conto della complessità del pensiero artaudiano sulla rigenerazione corporea*» (Ivi, p. 192, corsivo mio). In entrambi i casi, facendo riferimento a *Mille Piani*, Cambria considera quella che è in realtà soltanto la presentazione del pensiero di Deleuze e Guattari come se si trattasse di un commentario ad Artaud o a una sua nozione (nello specifico, il corpo senza organi). Le citazioni di Artaud all'interno del capitolo *28 novembre 1947 – Come farsi un Corpo senza Organi?* (in G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Piani*, cit., pp. 237-259) non sono altro che un'evocazione, una dichiarazione dei limiti verso i quali il loro pensiero si muove (da una parte gli scritti di Artaud – 28 novembre 1947 è la data di registrazione di *Pour en finir avec le jugement de dieu*; dall'altra la sua vita e la sua esperienza, ricerca, fallimento, esercizio-esperimento di pensiero).

[416] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 262.

[417] L. Chiesa, *Antonin Artaud. Verso un corpo senz'organi*, cit., p. 12.

[418] J. Derrida, *Artaud: la parole soufflée*, in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 (Trad. it. di G. Pozzi, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1990), cit. p. 253.

[419] Cfr. par. prec.

viene prima e viene dopo la filosofia di Deleuze: un confronto che costella tutta l'opera deleuziana, che trasforma Deleuze e gli consente di tracciare il suo percorso di spinoziano[420] contribuendo alla definizione delle direzioni e dei concetti più fortunati, e costringendo l'autore a rivedere continuamente le sue premesse filosofiche. Ma che, in qualche modo, trasforma anche Artaud, perché dopo Deleuze ogni volta che si parla – ad esempio – di corpo senza organi, il confronto con la sua opera è imprescindibile. Artaud è dunque allo stesso tempo personaggio concettuale che contribuisce alla creazione del piano, veicolatore di concetti e nozioni[421], ma anche, e forse soprattutto, un esempio reale e vivente che tali nozioni contribuisce a rimettere costantemente in gioco.

Fin dal principio abbiamo sottolineato questo aspetto, insistendo su uno degli esempi artaudiani che Deleuze porta nella sua trattazione di ciò che significa pensare: per Deleuze, come per Artaud, il pensiero è doloroso, difficile. La difficoltà, sappiamo, sta nel cercare di sottrarsi continuamente al dominio del senso comune e di tutte quelle forze che tentano costantemente di piegarlo, di indebolire la lingua maggiore della filosofia (o della letteratura, o del teatro). E l'esperienza dolorosa non rispecchia solo la difficoltà del pensare, ma soprattutto la presa di coscienza della necessità di ridurre il pensiero all'impotenza per liberarne la forza creativa[422], per poter sperimentare.

> Artaud non ha mai considerato l'impotenza a pensare come una semplice inferiorità che ci colpirebbe in rapporto al pensiero. Appartiene al pensiero, sicché dobbiamo farne il nostro modo di pensare, senza pretendere di ripristinare un pensiero onnipotente. Dobbiamo piuttosto servirci di questa impotenza per credere alla vita e trovare l'identità tra pensiero e vita[423].

Pensare, in entrambi i casi, è un esercizio pericoloso. Così Deleuze:

> pensare suscita l'indifferenza generale. E tuttavia non è sbagliato dire che è un esercizio pericoloso. […] Proprio perché il piano di immanenza è prefilosofico e non opera già con concetti, esso implica una sorta di sperimentazione a tentoni e il suo tracciato ricorre a dei mezzi poco confessabili: come il sogno, i processi patologici, le esperienze esoteriche, l'ebbrezza o gli eccessi. […] pensare significa sempre seguire una linea magica […] ma in questo caso «pericolo» assume un altro senso, le cui conseguenze sono evidenti quando l'immanenza pura suscita nell'opinione una forte

---

[420] «Artaud sarà importante per Deleuze perché ha tentato ma non è riuscito ad essere ciò che Spinoza dice». L. Chiesa, *Antonin Artaud. Verso un corpo senz'organi*, cit., p. 65.

[421] Come abbiamo detto nel primo capitolo, «il personaggio concettuale sta infatti in un rapporto di presupposizione reciproca con il piano di immanenza: con i suoi tratti specifici, esso da una parte affonda nel caos traendone i tratti diagrammatici del piano, ma dall'altra parte interviene in quanto intercessore tra il piano e la creazione di concetti». Cfr. supra.

[422] Cfr. *supra*, *Contro un'immagine dogmatica del pensiero*.

[423] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 190.

> riprovazione istintiva, che addirittura si raddoppia per la natura dei concetti creati. E ciò in quanto non si pensa senza diventare altro, qualcosa che non pensa, una bestia, un vegetale, una molecola, una particella, che ritornano sul pensiero e lo rilanciano[424].

Artaud, a sua volta: «Il mio pensiero mi abbandona a tutti i gradi. Dal fatto semplice del pensiero fino al fatto esterno della sua materializzazione nelle parole»[425]. Ma ancora:

> c'è un qualcosa che distrugge il mio pensiero; un qualcosa che non mi impedisce di essere ciò che potrei essere, ma che mi lascia, se posso dire, in sospeso. Un qualcosa di furtivo che mi toglie le parole *che ho trovato*, che fa diminuire la mia tensione mentale, che distrugge man mano nella sua sostanza la massa del mio pensiero, che mi toglie perfino il ricordo dei giri di frase con cui ci si esprime e che traducono con esattezza le modulazioni più inseparabili, più localizzate, più esistenti del pensiero[426].

Pensare per entrambi è in qualche modo divenire-folle, una follia che «consiste qui nel fatto di scegliere una via squilibrante e disordinata dove nessuna identità è più tenibile, a partire dalla propria, e dove domina l'imprevedibilità»[427], il caso. Il *divenire folli* di Deleuze è allora «un processo di autotrasformazione per poter abitare il paradosso»[428], la scelta della schizofrenia artaudiana come esempio di movimento di deterritorializzazione costante in risposta ad ogni riterritorializzazione. Allora, forse, tramite la scrittura-pensiero è Deleuze che *diviene* Artaud, *anche* Artaud, con una dissoluzione dell'io che si apre a molteplici ruoli, ognuno dei quali è un'intensità attraverso la quale *si passa*. Attraversare l'Artaud di Deleuze senza tentare di scindere pedantemente ciò che è l'Artaud puro e ciò che non lo è (ma cosa sarebbe, poi, il puro?), questo è l'intento presente. E allora è bene rimarcare che qui si tratterà solamente l'Artaud/Deleuze (e in alcuni casi l'Artaud di Deleuze con Guattari), rispecchiando l'andamento delle suggestioni, la proliferazione di concetti che scaturiscono da questo incontro, e suggerendo una lettura «corporale» dello stesso. Senza disconoscerne l'importanza, si terrà dunque volutamente solo sullo sfondo tutta l'altra trattatistica, quella psicanalitica e quella teatrologica, quella letteraria e quella artistica, utilizzata solo dove tangente agli argomenti di seguito proposti. Per quanto riguarda gli scritti di Artaud, non verranno qui periodizzati cronologicamente o suddivisi in base a presunte dominanze

---

[424] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 32.
[425] A. Artaud, *Lettera a Jacques Rivière*, 5 giugno 1923, trad. it. in *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1966/2009, p. 6.
[426] A. Artaud, *Lettera a Jacques Rivière*, 29 gennaio 1924, trad. it. in *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, cit., pp. 10-11.
[427] P.A. Rovatti, *Nel mondo di Alice*, in *aut aut* n. 276, cit., pp. 79-87 (cit. p. 85).
[428] *Ibid.*

tematiche, ma si citeranno insieme, sovrapponendoli alle letture deleuziane perché dalla loro vicinanza possano risuonare ancora nuovi risultati.

L'Artaud-corpo

Tutto il lavoro di Artaud, dalle progettazioni teatrali, ai disegni, agli scritti, alle conferenze fino alla registrazione per quella che avrebbe dovuto essere il simbolo del suo ritorno *alla normalità* e un'eccezionale emissione radiofonica – *Pour en finir avec le jugement de dieu*[429] – ha alla base una profonda ricerca sul corpo. Com'è noto, già il *Teatro della crudeltà*, con il suo training fisico-vocale basato sul respiro[430], è un teatro del rifacimento corporeo che viene teorizzato e contemporaneamente praticato all'interno dei suoi testi[431], dove l'esercizio della scrittura, lo vedremo, è allo stesso tempo mentale e corporale[432]. Ma se utilizziamo l'accezione spinoziana di corpo[433] (o meglio, quella che Deleuze mutua da Spinoza, comunque molto vicina ad Artaud) secondo la quale il corpo umano è solo uno dei tanti corpi possibili[434] perché tutto ciò che esiste è insieme mente e corpo, cosa e idea, espressione di un'unica sostanza, possiamo sostenere che Artaud si confronta costantemente con questo concetto espanso di corpo, e già dalle sue prime riflessioni: un «corpo» che di volta in volta non è soltanto quello del suo fisico, ma tutto ciò che è composto di parti tra di loro *organizzate*.

Per questo, Artaud dichiara guerra con la stessa veemenza a una serie di corpi stantii, inerti: innanzitutto al *corpo-logos*, con le sue strutture e le sue regole[435], rivendicando

---

[429] A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, K éditeur, 1948 (trad. it. di M. Dotti, *Per farla finita col giudizio di dio*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2000).

[430] In realtà, il respiro rimane un elemento costante nel lavoro sul corpo condotto da Artaud: egli «individua proprio nel *souffle* lo strumento su cui fondarsi per il sovvertimento dell'"ordine anatomico", e cioè per quella "operazione di trasmutazione organica vera del corpo umano" che rappresenta ormai, per lui, l'unica rivoluzione autentica, senza la quale né quella politica né quella morale saranno mai possibili, e in cui adesso fa consistere il Teatro della Crudeltà». M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà (1945-1948)*, Roma, Bulzoni, 2006 (seconda edizione con una postilla). Qui De Marinis fa riferimento alle dichiarazioni di Artaud contenute nell'articolo *Le théâtre et la science*, letto alla Galerie Pierre il 18 luglio 1947 (ora in A. Artaud, *Œuvres*, a cura di E. Grossman, Paris, Gallimard, 2004). Sul soffio e sulla respirazione cfr. anche A. Artaud, *Un'atletica affettiva*, in *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 242-249.

[431] Cfr. A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit.

[432] Sulla scrittura come «corpo in opera», cfr. il primo e pregevole volume su Artaud di F. Cambria, *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Milano, Jaca Book, 2001.

[433] In effetti, perché non utilizzare Spinoza, visto che secondo Deleuze Artaud è uno dei suoi migliori discepoli, insieme a Nietzsche, D. H. Lawrence e Kafka? Cfr. G. Deleuze, *Per farla finita con il giudizio*, in *Critica e clinica*, cit., p. 165. Cfr., inoltre, Id., *Spinoza. Filosofia pratica*, cit.), e G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit.: «in ultima analisi, non è forse l'*Etica* il grande libro sul CsO?», p. 242.

[434] Cfr. paragrafo precedente, *Il corpo e la sua espressione*.

[435] Qui entra anche il rinnovamento del teatro, la ricerca di un linguaggio nuovo e una modalità di espressione più consona alle funzionalità di rinnovamento insite nel mezzo teatrale stesso. Cfr. A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio…*, cit.

> […] il diritto di farla finita col consueto significato del linguaggio, di spezzare una buona volta l'armatura, di far saltare la gogna, di tornare finalmente alle origini etimologiche della lingua che, attraverso concetti astratti, evocano sempre un elemento concreto[436].

Poi si rivolgerà contro il corpo umano, nella sua forma attuale di *corpo-sessualizzato* e nella sua malattia psicoanalitica, una concezione sulla quale, come ha insegnato Foucault[437], è incentrata la cultura della nostra epoca, così presa dalla sessualità da non riuscire a pensare ad altro[438].

Infine, a compimento di tutto il percorso (ma non alla sua fine: ricordiamo che non stiamo qui procedendo in ordine cronologico), Artaud lotta contro un *corpo-società* basato sul sistema del «giudizio di dio», che con la sua pretesa di trascendenza è colui che impone la suddetta organizzazione dei corpi, a tutti i livelli. Come giustamente sostiene Derrida,

> Artaud diffida del corpo articolato, così come diffida del linguaggio articolato, del membro così come della parola, in un modo unico e uguale, per una sola e medesima ragione. Perché l'articolazione è la struttura del mio corpo e la struttura è sempre struttura d'espropriazione[439].

Se dio è il «colpevole» di questo atto di espropriazione, se è colui che con le sue leggi ha irrigidito e bloccato uno alla volta tutti i corpi, allora «farla finita col giudizio di dio» è l'atto finale di quel movimento verso la disarticolazione (e ri-articolazione) di tutti questi corpi, crociata contro l'organizzatore supremo di tutte le organizzazioni esistenti. Perché

---

[436] A. Artaud, *Lettere sula crudeltà* (13 settembre 1932), in *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 216.

[437] Cfr. M. Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976 (trad. it. di P. Pasquino e G. Procacci, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Milano, Feltrinelli, 1978/2003), nel quale l'autore indaga il modo in cui i comportamenti sessuali sono diventati nel corso dei secoli un oggetto di sapere, e, in quanto tali, si sono legati all'esercizio di un potere (nel caso di Artaud quello psicanalitico).

[438] Ad esempio, nelle *lettere di ménage* (in A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara ed altri scritti*, cit.), destinate a Génica Athanasiou (sua precedente e unica compagna), emerge chiaramente il tema della donna che pensa con il sesso: «[…] come ogni donna giudichi con il sesso, non con il pensiero» (Prima lettera, ivi, p. 46); e ancora, «Smetti di pensare con il sesso, assorbi infine la vita, tutta la vita, apriti alla vita, vedi le cose, vedimi, abdica, e lascia un po' che la vita mi abbandoni […]» (Terza lettera, ivi, p. 50). Cfr. anche L. Chiesa, *Antonin Artaud. Verso un corpo senz'organi*, cit., p. 27 e sgg. Ma la sessualità in Artaud è tutt'altro che una prerogativa femminile, si tratta piuttosto di una «condanna» che affligge quotidianamente l'intera umanità. Citiamo l'incipit del *Van Gogh*: «Parliamo pure della buona salute mentale di Van Gogh, il quale, in tutta la sua vita, si è fatto cuocere solo una mano e non ha fatto altro, per il resto, che mozzarsi una volta l'orecchio sinistro, in un mondo in cui si mangia ogni giorno vagina cotta in salsa verde o sesso di neonato flagellato e aizzato alla rabbia, colto così com'è all'uscita dal sesso materno. E questa non è un'immagine, ma un fatto abbondantemente e quotidianamente ripetuto e coltivato sulla terra intera». A. Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, a cura di P. Thevenin, Paris, K éditeur, 1947 (trad. it. di J.-P. Manganaro, E. Marchi, C. Dumoulié, *Van Gogh il suicidato della società*, Milano, Adelphi, 1988).

[439] J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, cit., p. 242.

> È la religione cristiana ad essere alla base di questo stato di fatto. Perché si è voluta spirito e non corpo, o, come nella religione intrinseca di Gesù Cristo, essa vede nel principio del corpo un vuoto che si fa pieno, ed empie a poco a poco il pieno che così è solo il suo scarico. Questo vuol dire che vi è, alla base di ogni corpo vivente, un baratro-abisso, un angelo che a poco a poco lo empie dalle cantine dell'eternità e vuole, per sommersione, prendere posto in lui[440].

Ogni corpo va dunque de-strutturato e rifatto, ma non per costruirgli una nuova organizzazione stabile, quanto piuttosto per «farsi un *corpo senza organi*», che non limiti ogni parte a una funzione prestabilita ma che ne apra infinitamente le possibilità, facendo in ogni istante *danzare l'anatomia*[441]. Il mezzo per questo rifacimento è individuato nel *Teatro della crudeltà*, nel quale, come afferma lo stesso Artaud, «la crudeltà è prima di tutto lucida, è una sorta di rigido controllo, di sottomissione alla necessità». E «non si ha crudeltà senza coscienza, senza una sorta di coscienza applicata»[442]. Perché

> Si può benissimo immaginare una crudeltà pura senza strazio carnale. Del resto, che cos'è la crudeltà in termini filosofici? Dal punto di vista dello spirito, crudeltà significa rigore, applicazione e decisione implacabile, determinazione irreversibile, assoluta.
> Il determinismo filosofico più corrente, dal punto di vista della nostra esistenza, è una delle immagini della crudeltà[443].

Ma come già suggerisce De Marinis, «Teatro della crudeltà» non è semplicemente un'espressione limitabile alle sperimentazioni teatrali dell'Artaud degli anni '20 e '30: essa è allo stesso modo valida per il lavoro che egli compie su se stesso durante e in seguito alle esperienze di reclusione manicomiale negli anni '40[444]. Anche Evelyne Grossman aveva in precedenza proposto una visione più ampia del Teatro della crudeltà, al quale la studiosa faceva risalire le glossolalie del periodo di Rodez:

> Les glossolalies de Rodez mettent en scène l'écorchement des mots, la langue suppliciée: Théâtre de la cruauté. Un théâtre qui atteint toute sa force de se jouer sur la scène de l'écriture, proféré par un sujet démultiplié et sans identité, «Moi, Antonin Artaud», à lire comme auteur-acteur-spectateur-lecteur, à l'infini de ses métamorphoses dans la langue[445].

---

[440] A. Artaud, *Lettera da Rodez*, 9 ottobre 1945, in *Al paese dei Tarahumara ed altri scritti*, cit., p. 180.
[441] Cfr. A. Artaud, *Le théâtre de la cruauté*, trad. it. *Il teatro della crudeltà*, in *Per farla finita col giudizio di dio*, cit., p. 59.
[442] A. Artaud, *Lettere sulla crudeltà* (13 settembre 1932), in *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 217.
[443] Ivi, p. 216.
[444] De Marinis propone di chiamare questo periodo (1945-1948) «secondo teatro della crudeltà», per sottolinearne la continuità alla ricerca iniziale. Cfr. M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud…*, cit.
[445] E. Grossman, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996, p. 190.

Seguendo questa linea, e avvalendoci dei diversi spunti artaudiani forniti da Deleuze (ma per questa interpretazione è fondamentale anche il contributo apportato alla riflessione deleuziana da Fèlix Guattari il cui pensiero, fino a *L'anti-Edipo*, è un lavoro di decomposizione dell'oggetto sociale, dell'oggetto psichico, dell'oggetto linguistico[446]), possiamo dilatare ulteriormente i confini del Teatro della crudeltà, oppure parlare di molteplici *Teatri* della crudeltà, che Artaud realizzerebbe di volta in volta combattendo contro tutti quei corpi organizzati sopra citati. In questo modo, ognuna delle sue battaglie può nello specifico essere immaginata in quanto ricerca e tentativo di creazione di uno specifico «corpo senza organi»[447], locuzione che così inizia ad acquisire un'accezione più estesa. La crudeltà come mezzo per giungere al corpo senza organi, la crudeltà come «legge sansarica, il prezzo che bisogna pagare per rinascere alla vita»[448].

> Sistema della crudeltà, terribile alfabeto, organizzazione che traccia segni alla superficie del corpo […]. La crudeltà non ha nulla a che vedere con una qualunque violenza, anche naturale, cui si darebbe l'incarico di spiegare la storia dell'uomo; essa è il movimento della cultura che s'opera nei corpi e s'iscrive su di essi, solcandoli. Crudeltà significa questo[449].

Crudeltà, ancora, come ripetizione nella differenza, eterno ritorno che non è mai riproduzione dell'identico ma eterno rinnovamento, battaglia condotta in direzione di una lacerazione dell'Io che fa straripare la soggettività, proiettandola verso la molteplicità del corpo senz'organi.

> Il teatro della crudeltà
> non è il simbolo di un vuoto assente,
> di una spaventosa incapacità di realizzarsi
> nella propria vita d'uomo.
> È l'affermazione
> di una terribile
> ma ineluttabile necessità[450].

Procedendo in tal senso troviamo conforto anche dall'analisi dell'Artaud deleuziano condotta da Edward Scheer, nella quale questo manifesto interesse per il corpo è messo in relazione con la più generale critica della rappresentazione e delle sue forme: per Artaud,

---

[446] Cfr. F. Berardi (Bifo), *Œuf tantrique. Concatenazione macchinica, eterogenesi di tratti a-significanti*, in G. Deleuze, F. Guattari, *Droghe e suoni: passioni mute. Paesaggi musicali e paesaggi della dipendenza – Millepiani* n. 13, Milano, Mimesis, 1998, pp. 141-151.
[447] O *CsO*, come lo abbreviano talvolta Deleuze e Guattari nelle loro opere (cfr., in particolare, G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani…*, cit.).
[448] U. Artioli, F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso…*, cit., p. 143.
[449] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo…*, cit., p. 160.
[450] A. Artaud, *Il teatro della crudeltà*, in *Per farla finita…*, cit., pp. 61-63.

l'unico modo per superarla è lavorare sul corpo, un corpo che normalmente (nella logica della rappresentazione) non può sostenersi senza i suoi organi[451]. Perciò, in quella che sarà la sperimentazione volta al raggiungimento di un corpo senza organi, è compresa anche una ricerca sociale, culturale, artistica a livello più ampio: disfare la rappresentazione e i suoi modelli nella cultura è disfare tutti i corpi organizzati, modificarne l'ordine e le funzioni interne, coinvolgendo il linguaggio e la sua sintassi, il corpo umano e a loro volta tutte le sue parti, le più svariate forme estetiche fino al teatro stesso, fino ad implicare ancora più largamente la cultura e la società intera.

Ciò non significa voler sminuire l'importanza che in Artaud conserva la riflessione sul proprio corpo di uomo, ma soltanto inserirla in un'ottica di disagio e critica più ampia, esattamente come sembra proporre Deleuze. E non significa nemmeno pensare che i numerosi appelli rivolti in direzione del disfacimento questi corpi siano sufficienti per la costruzione di un discorso (non dobbiamo insomma credere che Deleuze si muova in una direzione soltanto decostruzionista). Già conducendo un'analisi delle ricorrenze di Artaud nell'opera di Deleuze (comprese le opere scritte a quattro mani con Félix Guattari), infatti, si nota come ogni volta la citazione parta dalla sua problematizzazione del corpo (di *un* corpo) organico e organizzato ma per arrivare a suggerircene una diversa concezione, una rifondazione: quello che Artaud chiamerà il corpo senza organi, che è in ciascun caso l'utopia di un corpo *a-venire*, meta irraggiungibile e che in questo senso va costituire un quasi-concetto limite nella sua[452] pratica di scrittura-vita-esercizio.

Diciamo che in Artaud il corpo senz'organi è solo suggerito, perché com'è noto il finale di *Pour en finir avec le jugement de dieu* è l'unico luogo dove egli ne parla esplicitamente, nonostante esso compaia come immagine latente, tensione, in tutte le sue opere degli ultimi anni di vita[453]: ed anche per questo che possiamo con convinzione situarlo in una posizione di limite. Ma il corpo senza organi costituisce un elemento-limite anche per Deleuze (e Guattari), pur trovandosi al centro della trattazione sia in *L'anti-Edipo* che in *Mille piani* (e

---

[451] «So, the body without organs defies not only particular instances of the body, but the entire matrix of representations within which bodies, forms and roles are circulated and define each other». E. Scheer, *I Artaud BWO: The Uses of Artaud's* To have done with the judgement of god, in L. Cull (a cura di), *Deleuze and Performance*, cit., pp. 37-53 (cit. p. 43).

[452] Di Artaud, certo, ma in qualche modo – come vedremo – anche dello stesso Deleuze.

[453] «Ma, in realtà, a descrivere (immaginare) il corpo senz'organi […] Artaud si dedica senza tregua in tutte le opere degli ultimi due anni, almeno dai materiali di *Suppôts et Suppliciations* in avanti. […] Ne deriva una serie incredibile di variazioni sinonimiche, di immagini che tutte ripetono differentemente le caratteristiche fondamentali di questa anatomia ricostruita-rigenerata, e però da continuare a rigenerare-ricostruire all'infinito». M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud…*, cit., p. 169.

non solo: ritornerà anche, ad esempio, in *Logica della sensazione*). Limite in quanto tendenza, meta che è allo stesso tempo percorso infinito.

Abbiamo usato il termine di quasi-concetto e parliamo di esercizio, perché, come chiariscono Deleuze e Guattari, quello di «corpo senza organi» non può essere pensato come un concetto, come una nozione, ma si avvicina molto di più a una pratica, o a un insieme di pratiche: «è un esercizio, una sperimentazione inevitabile, già compiuta nel momento in cui la intraprendete e che non si compie finché non la intraprendete»[454]. Diciamo utopia, perché il corpo senza organi non è qualcosa che si può raggiungere ma una direzione verso la quale tendere, un *corpo in potenza*[455], non sottomesso alle leggi del genere umano, l'inverso del corpo organico castrato e sofferente[456]. Ancora una volta un limite: Artaud intraprende questo cammino fisico e mistico che non può portare che a un fallimento, esercizio di *askesis* che è meta e percorso allo stesso tempo.

Proseguiamo dunque vedendo come Deleuze descrive la lotta che Artaud porta avanti nei confronti del linguaggio attraverso la sua sperimentazione sillabica, letterale e fonetica, tutta incisa nella profondità del proprio corpo.

L'Anti-Carroll

La scrittura di Artaud è stata riconosciuta in più luoghi e momenti opera del corpo[457], proiezione del proprio corpo[458], gesto performativo per una reinvenzione corporea del linguaggio[459] che si inscrive nella carne, esperienza non solo del pensiero, ma dell'essere intero: «il suo gesto di scrittore ha sempre lavorato nello stesso luogo e sulla stessa materia in cui agiva il suo gesto di attore»[460]. Anche lo stesso Artaud descrive così gli impulsi dai quali proviene la sua scrittura:

> Ne pas oublier l'improbable xylophénie […]

---

[454] G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 237.

[455] Corpo senz'organi non sarà invece – almeno in questa trattazione – quel corpo tecnologico e iper-funzionalizzato che tanta critica ha voluto avvicinare ad Artaud: anzi, condividiamo con Lorenzo Chiesa l'impressione che questa iper-funzionalizzazione, estremizzazione della funzione di un singolo organo tramite il suo prolungamento digitale o tecnologico costituisca piuttosto la sclerotizzazione dell'organizzazione di un corpo, anziché la possibilità di andare verso un ripudio di ogni specializzazione. Cfr. L. Chiesa, *Antonin Artaud. Verso un corpo senz'organi*, cit., p. 18.

[456] Cfr. E. Grossmann, *Artaud/Joyce…*, cit., p. 178.

[457] Cfr. F. Cambria, *Corpi all'opera…*, cit.

[458] Cfr. J. Chasseguet-Smirgel, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1971, p. 61 (cit. in E. Grossman, *Artaud/Joyce…*, cit., p. 26), che parla di «relation objectale» tra un autore e la sua creazione.

[459] Cfr. M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud…*, cit., p. 205 e sgg.

[460] F. Cambria, *Corpi all'opera…*, cit., p. 55.

> Ton des distinctes plaques de corps où le souffle po-ème du soi-disant corps proposé par la masse de tout le chant ne s'imposera que si la sue de terre a pué sous l'action manutentionnaire de l'être qui est toujours là avec la plaque muqueuse de son crâne, son trou, ses bras, ses mains, ses jambes et ses pieds plats[461].

Xylophénie – dal greco *xùlon* (legno) e *phaìnein* (apparire) – letteralmente «apparizione del legno», ma anche, suggerisce Evelyne Grossman, qualcosa a metà tra xilofono e schizofrenia[462]. Potremmo dire «apparizione dei legni di un corpo schizofrenico». E cioè, manifestazione di un corpo capace di produrre suoni con le proprie ossa, con i propri arti (i legni: «son crâne, son trou, ses bras, ses mains, ses jambes et ses pieds plats»), in grado di reinventare una lingua sia per l'orecchio che per lo sguardo[463]. La lingua grafo-sonora di Artaud è una lingua del battito, dei ritmi ottenuti dalla percussione corporea, di un corpo che diviene xilofono e in cui tutte le placche ossee, tendinee e muscolari risuonano libere dalle costrizioni articolari.

La scrittura si snoda allora sia come passione del corpo (la scrittura e la parola, per poter funzionare di nuovo, devono ridiventare gesti[464]) che come esercizio mistico, trasposizione del dramma del pensiero, del dolore, dell'*impossibilità di riuscire a pensare*.

Proprio sulla profonda corporalità dei suoi scritti si basa il confronto che Deleuze istituisce tra la lingua di Artaud e quella di Lewis Carroll, che in prima apparenza potrebbero risultare piuttosto simili.

Il confronto Carroll-Artaud, al quale sono dedicate alcune parti della *Logica del senso*, risulta esemplare del passaggio che si attua tra la produzione di pensiero (pensiero creativo) e la produzione di arte (creazione artistica)[465].

La scrittura come esercizio, pratica per giungere al corpo senz'organi distruggendo l'organizzazione del linguaggio.

«Solo un linguaggio fisicizzato, una poesia materica e spaziale, un reticolo di segni capaci di agire, come l'agopuntura cinese, sulle fibre del sistema nervoso, possono aprire un varco nell'io, mettendo a nudo l'inconscio compresso»[466].

[approfondire: riferimento De Besteigui]

---

[461] A. Artaud, *Œuvres complètes*, a cura di P. Thevenin, Paris, Gallimard, 1964, XXI, p. 25 (cit. in E. Grossmann, *Artaud/Joyce…*, cit., p. 183).
[462] E. Grossmann, *Artaud/Joyce…*, cit., p. 182.
[463] «La xylophénie est toujours double dans sa discordance: elle fait *voir* en même temps qu'elle fait *entendre*, elle est scission (*schize*) du regard et de l'écoute mais aussi, simultanément, accord à distance et rappel d'échos de l'œil à l'oreille». Ivi, p. 183.
[464] Cfr. J. Derrida, *Prefazione*, in A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. XVIII.
[465] Cfr., a riguardo, M. De Beistegui, *L'immagine di quel pensiero…*, cit., p. 77 e sgg.
[466] U. Artioli, F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso…*, cit., p. 145.

La scrittura-letteratura di Carroll è diversa dalla scrittura-Teatro della crudeltà di Artaud, in primo luogo per la regione su cui (in cui) si inscrivono i suoi linguaggi. Mentre quello della letteratura è un linguaggio che con i suoi giochi di senso si articola sulla superficie[467], quello del teatro artaudiano si inscrive invece nella carne, nel corpo e nelle sue profondità, derivando direttamente dagli impulsi di azione e passione. È in questo senso che Deleuze raffronta il linguaggio di Carroll con quello di Artaud: due autori che all'apparenza sembrano incontrarsi e procedere nella stessa direzione, ma che a suo avviso (e anche secondo il parere di Artaud, sebbene questo si articoli secondo diverse sfaccettature) sono parecchio distanti[468]. Perciò, la distanza che c'è tra Carroll e Artaud viene vista dal filosofo come il doppio della distanza che intercorre tra un linguaggio della superficie e un linguaggio che è scavato nella profondità dei corpi, una distanza che si sviluppa tutta nelle profondità: perché è proprio a questo livello che si situa quella linea sottile che separa l'opera di Carroll, ispirata a un andamento creativo del pensiero e per questo ritenuta da Artaud puro nutrimento intellettuale[469], da quella dello stesso Artaud, geniale creazione artistica basta sulla realtà del proprio dolore.

> Non abbiamo nessuna ragione di credere che vi sia lo stesso problema per risultati grossolanamente analoghi. Non è serio confondere la canzone di Babar e le grida-soffi di Artaud, «ratara ratara ratara Atara tatara rana Otara otara katara…» […][470].

Durante gli anni '40, Artaud si confronta più di una volta con Carroll[471], ma anche quando si propone di cominciarne una traduzione, egli intende misurarsi con il tema delle modalità

---

[467] Cfr. supra, *Il senso e l'evento.*

[468] D'opinione contraria è Lucia Amara (*Artaud e Carroll.* Thema *con variazioni*, in *Artaud/Microstorie – Culture Teatrali* n. 11, autunno 2004, a cura di M. De Marinis, Bologna, pp. 119-153), più propensa a individuare una convergenza di temi e modalità compositive tra i due autori: «Artaud e Carroll si incontrano stavolta, a dispetto di qualsiasi affascinante costruzione poetico-filosofica di Deleuze». Ivi, p. 123.

[469] «"Jabberwocky" è l'opera d'un profittatore che ha voluto pascersi intellettualmente, lui, già ben pasciuto d'un pasto ben abbondante, pascersi del dolore altrui». A. Artaud, *Lettera da Rodez a H. Parisot*, 22 settembre 1945, in *Al paese Tarahumara e altri scritti*, cit., p. 167.

[470] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., pp. 79-80.

[471] Prima con la traduzione del poemetto *Theme with variations*, poi con la traduzione/trascrizione (ripresa in più occasioni) del capitolo *Humpty Dumpty* di *Through the looking glass* e del famoso poemetto *Jabberwocky*, contenuto nella medesima opera; e contemporaneamente in alcune lettere da Rodez (indirizzate alcune allo psichiatra Gaston Ferdière, altre all'editore Henri Parisot) in cui parla dell'autore e delle sue modalità di scrittura, nonché delle proprie reazioni ad essa. Cfr. Antonin Artaud, *L'Arve et l'Aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll*, ora in *Œuvres*, cit. In italiano, cfr. la raccolta che contiene sia le traduzioni che le lettere del periodo di Rodez, A. Artaud, *Alice in manicomio. Lettere e traduzioni da Rodez*, cit., e la traduzione di L. Feroldi, *L'arve et l'aume. Tentativo a-grammaticale a proposito di Lewis Carroll e contro di lui*, in A. Artaud, *Il sistema della crudeltà. Gli affetti, le intensità, il linguaggio dei corpi*, in *Millepiani* n. 11, Milano, Mimesis, 1997, pp. 9-19. Per una periodizzazione più precisa degli scritti artaudiani su Carroll, cfr. L. Amara, *Artaud e Carroll…*, cit.

di produzione del linguaggio, prima che con i significati. Proprio per questo motivo, sostiene Deleuze, nella riscrittura artaudiana di Carroll «si produce uno slittamento e anche un crollo centrale e creativo che ci porta in un altro mondo e in tutt'altro linguaggio»[472]. È Artaud stesso a suggerirlo. Prima, facendo suoi i meccanismi di riscrittura e variazione proposti da Carroll nel poemetto *Theme with variations* (1869)[473], nella cui rielaborazione[474] egli coglie sì lo *spirito* dell'autore, ma lo definisce allo stesso tempo un «sobillatore-nato della percezione e del linguaggio», un epicureo che si compiace di «degustare minuziosamente il pensiero e il linguaggio», senza cogliere fino in fondo la sfida che egli stesso lancia, quella di penetrare nell'Io per scardinarlo dall'interno[475]. In seguito, dopo aver chiesto personalmente al dottor Ferdière di potersi cimentare con la traduzione di *Through the looking glass*, affermerà che le opere di Carroll non sono altro che puri giochetti di superficie, *divertissement* compiacenti di un ego ben pasciuto e nient'affatto scalfito dalle sofferenze: per Artaud non è possibile giungere alla profondità e alla rigenerazione del linguaggio se il dolore della scrittura non è sperimentato e composto sul proprio corpo. Inoltre, nonostante Artaud sostenga che Carroll, a dispetto dei tempi, lo abbia saccheggiato e plagiato[476], egli aggiunge che tra di loro non c'è nulla in comune. Oscillando tra familiarità ed estraneità, profondità e superficie, il rapporto tra Carroll e Artaud si complica continuamente.

Secondo l'analisi di Deleuze, il linguaggio di Carroll, emesso dalla superficie, è in ogni caso decisamente distante da quello di Artaud, che è invece inscritto e modellato nella profondità del corpo. E ciò perché fin dal principio sono i loro problemi ad essere diversi. A dire la verità, precisa sempre Deleuze, anche Carroll era partito con l'idea di affrontare le

---

[472] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 80.

[473] Si tratta della prima opera di Carroll tradotta (e «tradita») da Artaud: il poemetto nella versione originale è preceduto da un preambolo (il cui soggetto è l'uso del tema in poesia e musica) che Artaud non traduce, ma sostituisce con un equivalente in cui doppia e dispiega l'argomento dell'originale, producendo a sua volta una *variazione sul tema*. Cfr. L. Amara, *Artaud e Carroll…*, cit., p. 120 e sgg.

[474] A. Artaud, *Variations à propos d'un thème*, in *Œuvres Complètes*, cit., IX, pp. 129-131.

[475] «Carroll è riuscito ad entrare nell'essere, ma non ci ha creduto e ne è subito uscito». L. Amara, *Artaud e Carroll…*, cit., p. 122.

[476] Nella lettera a H. Parisot del 22 settembre 1945: «"Jabberwocky" è solo un plagio sdolcinato e senza accento di un'opera scritta da me e che hanno fatto scomparire in modo tale che io stesso conosco appena quel che conteneva». A. Artaud, *Lettere da Rodez*, in *Al paese Tarahumara e altri scritti*, cit., p. 169. Dopodiché, Artaud rivendica la propria traduzione non in quanto tale ma come testo indipendente, di sua proprietà: «Ho avuto come la sensazione, leggendo il breve poema di Lewis Carrol, che i pesci, l'essere, l'obbedienza, il "principio" del mare, e Dio, rivelazione di una verità accecante, la sensazione che quel piccolo poema, fossi stato io ad averlo pensato e scritto in altri secoli, e che fosse la mia opera quella che ritrovavo tra le mani di Lewis Carroll. […] Del resto questo breve poema lo si potrà confrontare con quello di Lewis Carroll nel testo inglese e ci si renderà conto allora ch'esso mi appartiene a pieno diritto e che non è affatto solo la versione francese di un testo inglese» A. Artaud, *L'arve et l'aume…*, in *Il sistema della crudeltà…*, cit., p. 11.

profondità, tant'è che *Alice nel paese delle meraviglie* doveva inizialmente chiamarsi *Le avventure sotterranee di Alice*. Ma poi,

> Alice conquista progressivamente la superficie. Sale o risale alla superficie. Crea delle superfici. I movimenti di sprofondamento e di sotterramento lasciano il posto a leggeri movimenti laterali di scivolamento; gli animali del profondo diventano figure di carta prive di spessore. […] Puri eventi si sprigionano da stati di cose. Non ci s'inoltra più nel profondo, ma si passa dall'altro lato a forza di scivolare, facendo come i mancini e rovesciando la parte dritta[477].

Si tratta dello stesso motivo per cui lo rimprovera Artaud, imputandogli di aver visto la profondità ma di esserne subito fuggito, peccando di perversità verso se stesso:

> Le cose, Lewis Carroll, non sono infatti in tutto quel che sono. E noi possiamo sognare su questo tema ed eseguire molte variazioni, ma sempre l'idea dell'io perverso ci ritorna come un rigurgito terribile, e quando troveremo infine quel non-io in cui ci vediamo come noi stessi, infine, e puri, cioè a dire Vergini, nel fondo dello specchio eterno?[478]

Pertanto, mentre nel caso di Artaud si tratta di utilizzare le sperimentazioni linguistiche per scendere nelle profondità del proprio io, disfarne le organizzazioni attraverso la disarticolazione del linguaggio, verso una nuova lingua teatrale della crudeltà in grado di lacerare l'io e di fare esprimere dall'interno questo nuovo «corpo senza parti» che ci si accinge a creare, i giochi di parole di Carroll, che pure lo stesso Artaud aveva inizialmente trovato di un'«attualità stupefacente», «non vanno al di là di una messa in caricatura dello scambio eguale fra significato e significante, senza però denunciare le finzioni, le ipocrisie, i sacrifici, le rimozioni, le soppressioni su cui esso si basa; senza intaccare le strutture sociali, i meccanismi produttivi, i presupposti ideologici cui esso è funzionale. In fin dei conti una scrittura *rappresentativa* delle "superfluità dell'essere"»[479].

Parallelo è il movimento di Deleuze, che dopo aver elogiato per una buona parte della *Logica del senso* le strutture linguistiche create da Carroll, cambia decisamente tono introducendo Artaud:

> Per tutto Carroll, non daremmo una pagina di Antonin Artaud; Artaud è il solo a essere stato profondità assoluta nella letteratura, ad aver scoperto un

---

[477] G. Deleuze, *Lewis Carroll*, in *Critica e Clinica*, cit., p. 37.
[478] A. Artaud, *Variations à propos d'un thème*, cit., trad. it. di G. Almansi, *Humpty Dumpty di Lewis Carroll nella traduzione di Antonin Artaud*, Torino, Einaudi, 1993, p. 94.
[479] A. Ponzio, *Follia, scrittura, crudeltà*, in A. Artaud, *Il sistema della crudeltà…*, cit., p. 28.

> corpo vitale e il linguaggio prodigioso di tale corpo, come egli dice, a forza di sofferenze. Egli esplorava l'infra-senso, ancora oggi sconosciuto[480].

Ciò non significa che per Deleuze Artaud sia uno scrittore migliore di Carroll: anzi, quest'ultimo rimane il vero «geometra delle superfici», che esplora largamente portando alla luce la logica del senso. Solo, le loro scritture si situano su due piani diversi: quella di Artaud ha più a che fare con l'espressione della vita, delle sofferenze e del corpo, mentre quella di Lewis Carroll con l'invenzione linguistica e la disposizione delle parole[481]. Per Artaud, «si tratta di attivare, di infondere, di palatalizzare o di far divampare la parola affinché diventi l'azione di un corpo senza parti, invece della passione di un organismo fatto a pezzi»[482]. Di costruire un linguaggio performativo che dal corpo schizofrenico tenta di innalzarsi al corpo glorioso[483]. E se in questo linguaggio si possono trovare parole che assomigliano o sembrano equivalere alle parole-baule di Carroll[484], ribadiamo ancora una volta che non si tratta affatto dello stesso piano logico, né dello stesso funzionamento. Infatti,

> lungi dall'assicurare una ramificazione di serie secondo il senso, essi operano al contrario una catena di associazioni tra elementi tonici e consonantici, in una regione di infra-senso, secondo un principio fluido e bruciante che assorbe, riassorbe effettivamente il senso man mano che avviene la sua produzione[485].

Approfondendo il confronto messo in opera da Deleuze, apprendiamo come anche per il filosofo tutta l'opera di Carroll si giochi interamente sulla superficie. La superficie è dunque il luogo dove si articolano le serie di Carroll, dove si elabora il senso, in quanto espresso dalla proposizione e attributo delle cose, «"esprimibile" delle espressioni e "attribuibile" delle designazioni»[486]. Come abbiamo imparato dalla sua *Logica*, il senso, pur essendo incorporeo, è ciò che risulta da mescolanze corporee, e dai nuovi stati di cose che esse

---

[480] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 88.
[481] In merito cfr. anche J.-P. Cazier, *Antonin Artaud*, in S. Leclerq (a cura di), *Aux sources de la pensée de Gilles Deleuze*, cit.
[482] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 85.
[483] Cfr. U. Artioli, *Teatro e corpo glorioso*, in U. Artioli, F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, cit., pp. 217-233.
[484] «Per "rourghe" e "rouarghe" lo stesso Artaud indica *ruée*, *roue*, *route*, *règle*, *route à régler* (si aggiungerà anche lo Rouergue, paese di Rodez in cui si trovava Artaud). Così pure quando dice "Uk'hatis", con l'apostrofo interno, egli indica *ukhase*, *hâte* e *abruti*, e aggiunge "sobbalzo [*cahot*] notturno sotto Ecate [*Hécate*] che vuol dire porcelli della luna rigettati fuori dal retto cammino. [… Ma] i "Ghoré Uk'hatis" di Artaud non sono un equivalente dei maiali perduti, dei "*mome raths*" di Carroll o dei "*verchons fourgus*" di Parisot. Essi non rivaleggiano su tale piano». G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., pp. 85-86.
[485] Ivi, p. 86.
[486] Ivi, p. 82.

generano. Tuttavia, prosegue Deleuze, «il risultato è di tutt'altra natura rispetto alla causa corporea. Perciò, sempre in superficie, il senso come effetto rinvia a una quasi-causa essa stessa incorporea: il non senso sempre mobile, espresso nelle parole esoteriche e nelle parole-bauli e che distribuisce il senso dei due lati simultaneamente»[487]. In tutta l'opera di Carroll senso e non senso si distribuiscono sullo stesso piano, dividendosi in serie e articolandosi sulla superficie, come in un effetto di specchio che riflette l'andamento del senso precedentemente analizzato.

> Non è che la superficie abbia meno nonsenso del profondo. Ma non è lo stesso nonsenso. Quello della superficie è come la "Radianza" degli eventi puri, entità che arrivano e ripartono ininterrottamente. Gli eventi puri e senza mescolanze brillano al di sopra dei corpi misti, al di sopra delle loro azioni e delle loro passioni intricate. Come un vapore dalla terra, sprigionano in superficie un incorporeo, un puro "espresso" del profondo: non la spada, ma il lampo della spada; il lampo senza spada come il sorriso senza gatto. E proprio di Carroll non aver fatto passare nulla attraverso il senso, ma aver giocato tutto nel nonsenso, poiché la diversità dei nonsensi basta a render conto dell'intero universo, dei suoi terrori come delle sue glorie: la profondità, la superficie, il volume o superficie arrotolata[488].

Mentre nell'organizzazione di superficie corpi e parole sono separati e nello stesso tempo articolati da una frontiera incorporea (il senso) che pur risultando dai corpi per natura differisce da essi, nell'ordine della schizofrenia, al contrario, l'unica dualità è quella tra azioni e passioni entrambe del corpo, e il linguaggio è entrambe contemporaneamente, interamente: «più nulla impedisce alle proposizioni di ricadere sui corpi e di confondere i loro elementi sonori con gli stati affettivi del corpo, olfattivi, gustativi, digestivi»[489]. Perciò, negli scritti di Artaud,

> tutto è corpo e corporeo. Tutto è mescolanza di corpi e nel corpo, incastro, penetrazione. […] sempre altri corpi penetrano nel nostro corpo e coesistono con le sue parti. Tutto è direttamente scatola, alimento in scatola e escremento. Siccome non vi è superficie, l'interno e l'esterno, il contenente e il contenuto non hanno più limite preciso e sprofondano in una profondità universale o girano nel cerchio di un presente sempre più ristretto quanto più è colmato. Da ciò discende la maniera schizofrenica di vivere la contraddizione: sia nella spaccatura profonda che attraversa il corpo, sia nelle parti fatte a pezzi che si incastrano e roteano. Corpo-passatoia, corpo-fatto-a-pezzi e corpo-dissociato formano le prime tre dimensioni del corpo schizofrenico[490].

---

[487] *Ibid.*
[488] Ivi, p. 38.
[489] Ivi, p. 87.
[490] Ivi, p. 83.

Il corpo-setaccio[491] dello schizofrenico non conosce superficie ma solo profondità, e trascina ogni cosa in questa profondità spalancata. In questo fallimento della superficie, la parola perde il proprio senso, e a sua volta il mondo non può elaborare un senso di superficie, ma soltanto *perdere di senso*: in altre parole, esso perde il proprio potere di avvicinarsi o esprimere un effetto incorporeo distinto dalle azioni o passioni del corpo, e di ideare un evento distinto dalla propria effettuazione presente. Le parole divengono parole-soffi, parole-grida, «in cui tutti i valori letterali, sillabici e fonetici sono sostituiti da *valori esclusivamente tonici* e non scritti, ai quali corrisponde un corpo glorioso come nuova dimensione del corpo schizofrenico, un organismo senza parti che fa tutto per insufflazione, inspirazione, evaporazione, trasmissione di fluido»[492].

La parola schizofrenica[493], prosegue Deleuze, è dunque composta da una dualità tra *parola-passione*, che esplode in valori fonetici laceranti, e *parola-azione*, che salda valori tonici inarticolati. Entrambi questi valori si sviluppano in relazione al particolare dualità del corpo schizofrenico, corpo fatto a pezzi e corpo senza organi, e rinviano a due teatri, teatro del terrore o della passione, più evidente, e teatro della crudeltà essenzialmente attivo e profondo. Rimandano anche a due non sensi, passivo e attivo: «quello della parola priva di senso che si scompone in elementi fonetici, quello degli elementi tonici che formano una parola indecomponibile, non meno priva di senso»[494]. Tutto ciò si svolge nelle profondità del corpo, lontano dalla superficie dove prolifera il senso. Proprio per questo motivo, secondo Deleuze più che di non senso sarebbe meglio parlare di sotto-senso (*insenso*, *Untersinn*, o «segno vuoto del senso», secondo l'espressione di Hölderlin), per indicare questo tipo di linguaggio che si confonde con un'azione o una passione del corpo. Dunque, non è sufficiente dire che il linguaggio schizofrenico si caratterizza per uno slittamento

---

[491] Il primo aspetto del corpo schizofrenico sottolineato da Freud (*L'inconscio*, 1915) è che esso viene percepito dall'individuo come una sorta di *corpo-colino*, percorso da una serie di buchi che minacciano sempre di espandersi. Si tratta di un sintomo propriamente schizofrenico, inconciliabile con stati isterici o ossessivi (cit. in G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 83).

[492] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 84. È qui che compare per la prima volta in Deleuze il riferimento al «corpo senza organi» di Artaud.

[493] La parola o il linguaggio schizofrenici non vanno però confusi con la corrispondente psicopatologia: «Anche quando viene affrontato il problema del rapporto e della differenza fra linguaggio normale e linguaggio schizofrenico, le descrizioni di quest'ultimo non riescono sufficienti per la sua caratterizzazione come linguaggio patologico rispetto agli usi "normali" della lingua. […] Nella letteratura psicopatologica si considerano caratteristiche proprie del linguaggio verbale schizofrenico la deformazione e semplificazione delle parole del linguaggio ordinario, la loro sostituzione con altre parole, la presenza di paralogismi e neologismi, l'allentamento dei nessi sintattici, il ricorso ad espressioni astratte e generalizzate, l'impiego di termini in senso figurato, la presenza di stereotipie verbali, l'uso ludico del linguaggio, lo stile affettato, ricercato. Ora, nessuno di questi caratteri, o considerato singolarmente o associato ad altri, è sufficiente a caratterizzare come patologico il linguaggio». A. Ponzio, *Follia, scrittura, crudeltà*, in A. Artaud, *Il sistema della crudeltà…*, cit., p. 24.

[494] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 86.

della serie significante sulla serie significata, perché di fatto, in esso, non vi è più alcuna serie, entrambe scompaiono inghiottite dal non senso: «Artaud dice che l'Essere, che è non senso, ha denti»[495].

Nella scrittura di *L'arve et l'aume* si afferma quella pratica sperimentata per anni nelle ricerche sul teatro della crudeltà, la dis-organizzazione, dis-articolazione di un corpo-lingua, dell'ordine del discorso. Sono in gioco, anche in questo caso, esistenza, carne, corpo, vita: e «tutto quello che passa attraverso la carne è una sorta di linguaggio pre-verbale, arcaico e sempre attuale, che dice degli affetti, di un sentire che non riesce a trasformarsi in comunicazione quotidiana»[496]. Artaud fa esplodere il senso e la significazione: egli rivela il desiderio (in quanto eccesso, mai come mancanza; desiderio di immanenza, definito dai criteri che esso stesso genera) come produzione pura, opposto ai simboli.

> Questo secondo linguaggio, questo procedimento di azione si definisce praticamente attraverso i suoi sovraccarichi consonantici, gutturali e aspirate, i suoi apostrofi e i suoi accenti interiori, i suoi soffi e le sue scansioni, la sua modulazione che sostituisce tutti i valori sillabici o anche letterali. Si tratta di fare della parola un'azione, rendendola indecomponibile e impossibile da disintegrare: *linguaggio senza articolazione*[497].

Il linguaggio originario della carne – prosegue Tiziana Villani – è un sistema che cerca disperatamente di stabilire un'*espressione*, un sistema che in apparenza sembra indicare essenzialmente la lacerazione o il dolore»[498]. In Artaud ogni parola è *fisica*, investe immediatamente il corpo ed ha con esso un legame inscindibile[499]:

> la parola ha cessato di esprimere un attributo di stato di cose, i suoi pezzi si confondono con qualità sonore insopportabili, fanno effrazioni nel corpo in cui formano una mescolanza, un nuovo stato di cose, come se fossero essi stessi alimenti velenosi chiassosi ed escrementi inscatolati. Le parti del corpo, organi, si determinano in funzione degli elementi scomposti che le investono e le aggrediscono[500]. All'effetto di linguaggio si sostituisce un puro linguaggio affettivo […]. Per lo schizofrenico non si tratta quindi tanto di recuperare il senso quanto di distruggere la parola, di scongiurare lo stato affettivo o di trasformare la passione dolorosa del corpo in azione trionfante, l'obbedienza

---

[495] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 86.
[496] T. Villani, *Una scrittura di carne e sangue*, in A. Artaud, *Il sistema della crudeltà…*, cit., p. 65.
[497] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 85.
[498] T. Villani, *Una scrittura di carne e sangue*, cit., p. 65.
[499] «Il procedimento è del tipo seguente: una parola, spesso di natura alimentare, appare in maiuscole stampate come in un *collage* che la fissa e la destituisce del suo senso; ma allo stesso momento in cui la parola appuntata perde il suo senso, esplode in pezzi, si scompone in sillabe, lettere, soprattutto consonanti che agiscono direttamente sul corpo, lo penetrano e lo dilaniano». *Ibid.*
[500] «Sulle lettere-organi, cfr. Artaud, *Le Rite du peyotl*, in *Les Tarahumaras*, l'Arbalète, pp. 26-32» (nota del testo). Per la traduzione italiana, cfr. A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, cit.

> in comando, sempre in questa profondità, al di sotto della superficie bucata[501].

Per questo dunque possiamo opporre Artaud e Carroll, scrive Deleuze:

> le *serie di superficie* del tipo "mangiare-parlare" non hanno realmente nulla in comune con i *poli in profondità* apparentemente simili. Le due *figure del non senso* alla superficie, che distribuiscono il senso tra le serie, non hanno nulla a che vedere con le due immersioni di non senso che lo trascinano, lo sommergono e lo riassorbono (*Untersinn*). Le due forme di balbuzie, clonica e tonica, presentano soltanto grossolane analogie con i due linguaggi schizofrenici[502].

E ancora:

> Artaud non è Carroll né Alice, Carroll non è Artaud, Carroll non è nemmeno Alice. Antonin Artaud sprofonda il *bambino* in un'alternativa estremamente violenta, in conformità ai due linguaggi in profondità, di passione e di azione corporee: o che il bambino non nasca, cioè non esca dalle scatole della sua spina dorsale futura sulla quale i genitori fornicano (il suicidio a ritroso) – o che gli si faccia un corpo di fluido e glorioso, fiammeggiante, senza organi e genitori (come quello che Artaud chiamava le sue «ragazze» nasciture). Al contrario Carroll aspetta *il bambino* in conformità col proprio linguaggio del senso incorporeo: lo aspetta al punto e nel momento in cui il bambino ha lasciato la profondità del corpo materno, ancora non ha scoperto la profondità del proprio corpo, breve momento di superficie […]. Pertanto Carroll e Artaud non si incontrano; soltanto il commentatore può mutare dimensione, ed è questa la sua grande debolezza, il segno che non ne abita nessuna[503].

L'Artaud anti-Edipo

Gli scritti e i disegni di Artaud, in particolare quelli degli ultimi anni, «pullulano di organi sessuali, uteri, mammelle, sederi, ma soprattutto falli, ossessivamente ripetuti, deformati, ingigantiti, nei quali quasi sempre è il carattere aggressivo, di vera e propria arma, ad essere messa in risalto»[504]. Quella che può parere a prima vista un'ossessione morbosa nei confronti del discorso erotico, si riflette in realtà nel più profondo rifiuto di nei confronti della cultura nella sua forma attuale, dominata da tale modalità unica di pensiero[505], una

---

[501] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 84.
[502] Ivi, p. 87.
[503] Ivi, p. 88.
[504] M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud…*, cit., pp. 173-174.
[505] «L'uomo, quando non lo si trattiene, è un / animale erotico». A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di dio*, cit., p. 51. Come sostiene Lorenzo Chiesa, Artaud riconosce come il pensiero umano – mai veramente pensabile, così come nella sua esperienza – trovi un provvisorio soddisfacimento nell'ossessione per il coito, soddisfacimento che non è tanto fisico, ma più che altro mentale, intellettuale:

follia ancor più grave di quella di cui è accusato lui stesso. L'insistenza sulla sessualità è, per la società contemporanea, soltanto una copertura della sua impossibilità di pensare altro, della sua incapacità di aprirsi verso orizzonti più ampi.

> Il corpo umano ha bisogno di mangiare,
> ma chi ha mai provato altrimenti che sul piano
> della vita sessuale le incommensurabili capacità
> degli appetiti?
>
> […]
>
> Tutto questo è per l'istante sessuale e osceno
> perché non ha mai potuto essere lavorato e
> coltivato
> fuori dall'osceno
> e i corpi che là vi danzano
> non si possono separare dall'osceno,
> e hanno sistematicamente abbracciato la vita oscena
> ma bisogna distruggerla
> questa danza dei corpi osceni
> per sostituirla con la danza
> dei nostri corpi[506].

La lotta artaudiana contro la sessualità non è semplicemente riducibile ad uno sforzo verso l'astinenza – che rappresenterebbe solo una delle tappe verso il raggiungimento di una sessualità nuova[507] – o ad un desiderio di castrazione, come invece sembra sostenere Carlo Pasi:

> Per liberarsi dal giudizio di dio (del padre) l'uomo ancora inappropriato dovrà auto mutilarsi, recidere l'organo la cui funzione fecondante, paterna, intacca tutti gli organi, l'intera sanità corporea […].La nuova anatomia che occorre ricostruire ponendo fine al regno del padre, si fonda su di un atto di operazione crudele che passa attraverso la castrazione. […] È questo il primo organo da estirpare. La sua fine segnerà la fine dell'oppressione divina, paterna. Il corpo senza organi, il nuovo corpo incontaminato, si è sottratto alla sessualità, alla malattia, a dio[508].

---

erotomania insomma, non soddisfacimento dell'ossessione ma ossessione in quanto soddisfacimento. Cfr. L. Chiesa, *Antonin Artaud…*, cit., pp. 29-30.

[506] A. Artaud, *Il teatro della crudeltà*, in *Per farla finita…*, cit., pp. 59 e 65.

[507] Così in *Le nuove rivelazioni dell'essere*, opera scritta in forma di profezia basata sui Tarocchi che rivela il prossimo avvento di un uomo finalmente nuovo, e allo stesso tempo primordiale: «Questo vuol dire che la sessualità sarà rimessa al suo posto. A quel posto che non avrebbe mai dovuto oltrepassare. Che i sessi per un certo tempo saranno separati. Che l'amore umano sarà reso impossibile. E che quest'opera è già incominciata». A. Artaud, *Les Nouvelles révélations de l'être*, Paris, Denoël, 1937 (trad. it. a cura di H.J. Maxwell e C. Rugafiori, *Le nuove rivelazioni dell'essere*, in *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, cit., pp. 99-126. Cit. p. 110).

[508] C. Pasi, *Artaud Attore*, Firenze, La casa Usher, 1989, p. 171.

Anzi, la castrazione non sarebbe altro che un finto rimedio al predominio della sessualità, in quanto, asserisce Chiesa, essa riproporrebbe ancora una volta una forma di privazione[509]. Castrare sarebbe rifare ciò che ha fatto dio, creare nell'uomo una mancanza, per cui l'evirazione sarebbe un nuovo errore: «gli organi sessuali dovrebbero invece privarsi della loro connotazione organica, dimenticare di essere organi»[510]. La lotta di Artaud è rivolta piuttosto contro la sessualità organica ma a favore di una sessualità anarchica, come quella di Eliogabalo, l'androgino che supera qualsiasi suddivisione organica. Ancora Artaud:

> Il corpo umano è una pila elettrica
> a cui sono state castrate e inibite le scariche,
> di cui sono stati orientati verso la vita sessuale
> le capacità e gli accenti
> mentre è fatto
> per assorbire
> tramite i suoi spostamenti voltaici
> le disponibilità erranti
> dell'infinito del vuoto,
> sempre più smisurati
> di una possibilità organica mai colmata[511].

Durante tutta la sua vita, poi, egli si spenderà per un *esaurimento* dei sessi e della sessualità in una prospettiva antiorganica, e in ciò coinvolgerà anche ciò che da tale sessualità discende: l'organizzazione familiare, e con essa, il «romanzo familiare» della psicanalisi. Gli attacchi espliciti alla psicanalisi sono in realtà limitati, in Artaud, ma l'odio nei confronti della stessa – causato in somma misura anche dai trattamenti ricevuti durante i molteplici internamenti[512] – non può essere nascosto. Anche se esplicato in maniera sottile, come nel momento in cui egli dichiara che la coscienza del bambino ignora la sessualità fino a quando essa non gli viene insinuata attraverso immagini, propositi specifici o cattivi esempi[513], e men che meno quando si fa più esplicito, con la dichiarazione del suo profondo odio nei confronti della figura del padre:

> Les enfants n'ont pas à obéir à leur père parce qu'ils n'on pas demandé à leur père de les faire, ni d'être, et que c'est leur père qui les a forcés a être par le canal de son être à lui – un sexe à qui manque tout l'infini […]. Et que toute la question de la génération est à reprendre absolument sur un autre plan[514].

---

[509] Cfr. L. Chiesa, *Antonin Artaud…*, cit., p. 33 e sgg.
[510] Ivi, p. 34.
[511] A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di dio*, cit., p. 59.
[512] Come è noto, solo nel periodo di Rodez, Artaud è sottoposto a più di cento elettrochoc, che gli causano tra le altre cose la perdita di tutti i denti e la deformazione del viso.
[513] A. Artaud, *Nouveaux écrits de Rodez*, Paris, Gallimard, 1977, p. 68.
[514] A. Artaud, *Œuvres Complètes*, cit., XVIII, p. 110 (cit. in E. Grossman, *Artaud/Joyce…*, cit., p. 108).

Artaud in realtà non rifiuta la famiglia in sé, ma ancora una volta la sua organizzazione univoca imposta, che è quella biologica: nei suoi ripetuti attacchi, egli condanna infatti la discendenza di sangue («Non credo né a padre / né a madre / non ho papà-mamma» - *Artaud le Mômo*) salvo poi dichiarare di avere a sua volta cinque figlie primogenite (*figlie-a-venire*), delle figlie che non sono carnali, quanto piuttosto delle componenti di una famiglia in divenire, dalla quale si può entrare ed uscire liberamente, senza bisogno di nascere o morire. In questo modo, anche la famiglia, in quanto sovvertimento della famiglia organica, può diventare per Artaud corpo senza organi, pura molteplicità da ri-costruire continuamente.

Infine, compiendo un ulteriore passo, la critica al padre sfocerà definitivamente nell'odio verso il padre supremo, mitico, che nascondendosi sotto il nome di dio ha causato la degenerazione della razza umana, il grande parassita che ha assassinato l'uomo per prenderne il posto, pretendendo in questo modo di averlo messo al mondo[515].

Esperienze come quella di Artaud permettono di gettare uno sguardo sulla realtà vera dell'inconscio, in quanto la schizofrenia – per come la intendono Deleuze e Guattari – corrisponde alla processualità reale dello stesso desiderio inconscio[516]. È lo stesso punto di partenza da cui hanno origine le loro opere su *Capitalismo e schizofrenia*. Attraverso Artaud, Deleuze e Guattari vogliono

> Schizofrenizzare, schizofrenizzare il campo dell'inconscio, e anche il campo sociale storico, in modo da fare saltare le pastoie di Edipo e ritrovare ovunque la forza delle produzioni desideranti, riannodare a fior del Reale il legame della macchina analitica, del desiderio e della produzione. Poiché l'inconscio stesso non è più strutturale che personale, non simboleggia più che non immagini o raffiguri: esso macchina, è macchinico. Né immaginario, né simbolico, è il Reale stesso, il «reale impossibile» e la sua produzione[517].

Vediamo dunque quali sono le variazioni sul tema che i due autori portano.

– *Dalla sessualità alla schizofrenia*

Sebbene talvolta possa sembrare il contrario, la critica e il rifiuto di un corpo sessualizzato in Artaud coincidono largamente anche con la critica della sua organizzazione e del suo posizionamento in un sistema di sapere (la psicoanalisi) che genera forme di potere in

[515] Su questo tema cfr. il paragrafo seguente, *L'anti-giudizio*.
[516] Cfr. U. Fadini, *Introduzione. I piani di Deleuze e Guattari*, in G. Deleuze, F. Guattari, *Macchine desideranti…*, cit., pp. 7-20.
[517] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo…*, cit., p. 56.

grado di imprigionare gli uomini in una categorizzazione univoca[518]. Come sostengono Deleuze e Guattari, infatti, è proprio grazie alla psicoanalisi che siamo ormai «talmente formati da Edipo che stentiamo ad immaginare un altro uso»[519], un'altra possibilità per il nostro inconscio. Sulla scia degli ormai noti studi foucaultiani sulla follia, sui poteri e sulle istituzioni ad essa connesse[520], Deleuze e Guattari iniziano a mettere in discussione le teorie psicanalitiche dell'inconscio, contrapponendovi lo *schizo*, figura anti-edipica *tout court*, largamente ispirata proprio dall'esperienza di Artaud. E dunque, è ancora una volta attraverso la creazione di un corpo senza organi, un corpo prodotto e non nato dall'atto sessuale, che è possibile il superamento di quella soggettività ormai tradizionale, verso la molteplicità-schizo per cui, come nella già citata formula rimbaudiana, *Io è un altro*. «Né l'inconscio né il subconscio sono la legge», scrive Artaud[521].

Rispetto alla *Logica del senso*, che per ammissione dello stesso autore «testimoniava ancora di un compiacimento ingenuo e colpevole nei confronti della psicanalisi»[522], *L'anti-Edipo* «non ha più altezza o profondità, né superficie. Lì tutto succede, si fa, le intensità, le molteplicità, gli eventi, su una specie di corpo sferico o di dipinto a rotolo: *Corpo senza organi*»[523]. *L'anti-Edipo*, primo volume della serie intitolata *Capitalismo e schizofrenia*, inizia constatando che c'è qualcosa nello schizofrenico che sfugge da più parti alla psicoanalisi freudiana. Mentre il «corpo pieno» stratificato postulato dai poteri psicoanalitici e strutturato attraverso l'Edipo e il «romanzo familiare» è una sorta di automa su cui fonda la propria legittimazione tutta

---

[518] «La scoperta dell'inconscio ha prodotto, nel XX secolo, uno dei più potenti dispositivi medico-linguistici. Tutto il problema della cura, dell'individuazione del dolore e dell'inadempienza nei confronti dell'assetto sociale occidentale si è così trasferito dalla sfera pubblica allo spazio privato». T. Villani, *Gilles Deleuze…*, cit., p. 49. È proprio in merito al trattamento del tema della follia che si situa l'incontro tra Deleuze e Gattari. *Ibid.*

[519] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo…*, cit., p. 83.

[520] Cfr. M. Foucault, *Maladie mentale et psychologie*, Paris, PUF, 1954 (trad. it. a cura di F. Polidori, *Malattia mentale e psicologia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997); *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961 (trad. it. di F. Ferrucci, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli, 1963); più il volume che raccoglie le trascrizioni delle lezioni tenute al Collège de France nel 1974/75, *Les anormaux. Cours au Collège de France*, Paris, Gallimard, 1999 (trad. it. di V. Marchetti e A. Salomoni, *Gli anormali*, Milano, Feltrinelli, 2000). Cfr. anche la raccolta *Follia e psichiatria: Detti e scritti (1957-1984)*, a cura di M. Bertani e P.A. Rovatti, trad. it di D. Borca e V. Zini, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006.

[521] A. Artaud, *Fragmentations*, 1945-1947, trad. it. a cura di H.J. Maxwell e C. Rugafiori, *Frammentazioni*, in *Al paese dei Tarahumara ed altri scritti*, cit., pp. 197-245. Cit. p. 204.

[522] G. Deleuze, *Nota dell'autore per l'edizione italiana*, in *Logica del senso*, cit., pp. 293-295 (cit. p. 294).

[523] *Ibid.* Così continua su *L'anti-Edipo*: «per fortuna non posso quasi più parlare a mio nome, perché quello che è successo per me dopo la *Logica del senso* dipende dal mio incontro con Félix Guattari, dal mio lavoro con lui, da quello che facciamo insieme. Credo che abbiamo cercato altre direzioni perché ne avevamo voglia. […] In due, vorremmo essere l'Humpty Dumpty della filosofia, o il suo Stanlio e Olio. Una filosofia cinema. Credo anche che questo cambiamento di modo comporti un cambiamento di materie o, viceversa, che una certa politica prenda il posto della psicanalisi. Un metodo che sarebbe anche una politica (una micropolitica) e un'analisi (una schizoanalisi) e che si proporrebbe lo studio delle molteplicità sui differenti tipi di corpo senza organi». *Ibid.*

una macchina burocratica[524], il corpo senza organi dello schizofrenico oppone ad esso «la sua superficie scivolosa, opaca e tesa. Ai flussi legati, connessi e interrotti del primo, esso oppone il suo flusso amorfo indifferenziato. Alle parole fonetiche, oppone soffi e grida che sono altrettanti blocchi inarticolati»[525]. Il corpo-schizo, insomma, è in grado di lasciare fluire il desiderio (ciò che prima abbiamo definito con Spinoza come *conatus* attivo, o spinta consapevole verso il compimento della propria potenza) attraverso l'io, disgregandolo «in particelle libere di sperimentare concatenamenti diversi da quelli soggettivi»[526]. E allora lo schizofrenico è l'uomo del desiderio, l'«io-larvale» intuito in *Differenza e ripetizione*, l'uomo dal corpo dis-organizzato, scaturigine di nuovi incontri e nuove creazioni. Per questo tali uomini

> conoscono incredibili sofferenze, vertigini e malattie. Hanno i loro spettri. Devono reinventare ogni gesto. Ma un tal uomo si esibisce come uomo libero, irresponsabile, solitario e gioioso, capace infine di dire e di fare qualcosa di semplice in nome proprio, senza chiedere il permesso, desiderio che non manca di nulla, flusso che supera gli sbarramenti e i codici, nome che non designa più alcun io. Ha semplicemente cessato di aver paura di diventare pazzo. Vive se stesso come la sublime malattia che non lo toccherà più. Che vale, che varrebbe qui uno psichiatra?[527]

Desiderio che non manca di nulla. Nonostante sia spesso stato avvicinato alle (dalle) teorie lacaniane, secondo Deleuze e Guattari Artaud in realtà rifiuta radicalmente quel concetto di mancanza così caro alla «cultura edipica»: e questo, sempre in termini psicanalitici, dovrebbe portare alla completa assenza di desiderio in lui[528]. Ma è proprio vero che la registrazione del desiderio passa per forza attraverso i termini edipici della mancanza? Deleuze e Guattari tentano di dare una serie di motivazioni per dimostrare la fallacità di questo assunto: per loro il desiderio non è espressione di una mancanza ma produzione di

---

[524] Per Deleuze la psicanalisi non è altro che una «burocrazia privata» finalizzata alla ricodificazione di ciò che non smette di decodificarsi. «L'interesse primario del filosofo francese è dato invece proprio dai modi in cui le società si decodificano, da come si fa in esse qualcosa di non codificabile, che mescola/confonde tutti i codici». U. Fadini, *Introduzione. I piani di Deleuze e Guattari*, cit., p. 7.
[525] Ivi, p. 11.
[526] P. Godani, *Estasi e divenire: un'estetica delle vie di scampo*, Milano, Mimesis, 2001, p. 90.
[527] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo…*, cit., pp. 146-147.
[528] «His body, he says, is everywhere, so he is not lacking anything nor is he a passive product of his culture». E. Scheer, *I Artaud BWO…*, cit. p. 38. Il collegamento tra desiderio e mancanza (*manque-a-être*) è invece un cardine della psicoanalisi strutturalista di Jacques Lacan, che rispetto a questo punto Deleuze e Guattari cercheranno sempre di scardinare. Così Julia Kristeva: «Nelle sue avanzate più ardite, la psicoanalisi attuale, quella lacaniana, propone una teoria del soggetto come unità scissa, sorta e determinata dal manque (il vuoto, il nulla, lo zero, secondo la dottrina di riferimento) e in cerca inappagata di un impossibile che il desiderio metonimico figura». J. Kristeva, *Il soggetto in processo*, in AA.VV., *Artaud*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973 (trad. it. di M. Bianchi, *Artaud. Verso una rivoluzione culturale*, Bari, Dedalo libri, 1974, pp. 41-110), cit. pp. 41-42. Ma cfr. soprattutto J. Lacan, *Scritti* (2 voll.), Torino, Einaudi, 1974/2003, nel quale sono contenuti i suoi celebri seminari.

reale, concatenamento di elementi che il desiderio coglie[529]; pertanto il vero desiderio artaudiano non può essere rivolto alla nostalgia verso qualcosa di assente, quanto piuttosto verso la creazione di un teatro della crudeltà che conduca, tramite il suo esercizio, alla produzione del *corpo senza organi*.

> Quando riconduciamo il desiderio ad Edipo, ci condanniamo ad ignorare il carattere produttivo del desiderio, lo condanniamo a vaghi sogni o immaginazioni che non ne sono che espressioni conscie, lo riconduciamo ad esistenze indipendenti, il padre, la madre, i genitori, che non comprendono ancora i loro elementi come elementi interni del desiderio[530].

La psicoanalisi, con il suo romanzo familiare, perverte il desiderio e imprime il dominio del fantasma della madre e del padre su tutta la vita, incanalando il sistema degli affetti in una serie di derive. Per questo Artaud non può essere un paziente di Freud, a causa della modalità d'uso esclusivo e limitativo che quest'ultimo impone alle sintesi dell'inconscio desiderante[531]: ogni volta confuse con e ricondotte alla solita triangolazione – papà,

---

[529] «Clément Rosset dice benissimo: ogni volta che si insiste su una mancanza di cui il desiderio mancherebbe per definire il suo oggetto "il mondo si vede raddoppiato da un altro mondo quale che sia, a favore dell'itinerario seguente: l'oggetto manca al desiderio; dunque il mondo non contiene tutti gli oggetti, ne manca almeno uno, quello del desiderio; dunque esiste un altrove che contiene la chiave del desiderio (di cui il mondo manca)" [C. Rosset, *Logique du pire. Eléments pour une philosophie tragique*, Paris, PUF, 1970, p. 37]. Se il desiderio produce, produce del reale. Se il desiderio è produttore, non può esserlo se non in realtà, e di realtà. Il desiderio è l'insieme di *sintesi passive* che macchinano gli oggetti parziali, i flussi e i corpi, e che funzionano come unità di produzione. Il reale ne deriva, è il risultato delle sintesi passive del desiderio come autoproduzione dell'inconscio. Il desiderio non manca di nulla, non manca del suo oggetto. È piuttosto il soggetto che manca al desiderio, o il desiderio che manca di soggetto fisso; non c'è soggetto fisso che per la repressione. Il desiderio e il suo oggetto sono un'unica cosa, sono la macchina, in quanto macchina di macchina. […] Non è il desiderio a puntellarsi sui bisogni, ma, al contrario, sono i bisogni che derivano dal desiderio: sono controprodotti nel reale prodotto dal desiderio. La mancanza è un controeffetto del desiderio […]».G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo…*, cit., pp. 28-29. Sui rapporti tra arte e desiderio torneremo in seguito.

[530] Ivi, p. 119.

[531] La macchina desiderante si definisce come sistema di tagli, che operano in dimensioni variabili secondo il carattere considerato: in primo luogo si tratta di tagli che operano dei prelievi sul flusso associativo. Ogni macchina comporta al suo interno una sorta di codice (ed è merito di Lacan l'aver scoperto questo ricco campo di un codice dell'inconscio) che ingloba le catene significanti, ognuna delle quali a sua volta cattura frammenti di altre catene da cui trae un plusvalore. In secondo luogo, si danno dei tagli-stacchi, dei segmenti-schize (*schizes*) che si muovono in tutte le direzioni e che valgono di per se stessi. Infine, il terzo taglio è il taglio-resto o residuo, che produce un soggetto adiacente la macchina, soggetto che non ha identità specifica o personale ma nasce dagli stati attraverso cui passa, parte fatta di parti, ciascuna delle quali riempie in un momento il corpo senza organi. Il taglio soggettivo, allo stesso modo degli altri tagli, non designa una mancanza, ma al contrario una parte che spetta al soggetto come parte, un reddito che spetta al soggetto come resto. I tagli infatti non dipendono da un'analisi, ma sono essi stessi sintesi, le sintesi che producono le divisioni. La macchina desiderante non è una metafora: è ciò che taglia ed è tagliato secondo queste tre modalità (Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo…*, cit., p. 38 e sgg). Nella macchina desiderante, insomma, «vi sono produzioni di produzioni (sintesi connettiva), produzioni di registrazioni (sintesi disgiuntiva), produzioni di consumo (sintesi congiuntiva). La sintesi connettiva fornisce quello che potremmo chiamare l'emissione ininterrotta. La sintesi disgiuntiva contro effettua il desiderio, si pone come suo "limite", articola il piano, lo dinamizza, lo popola di singolarità; è il corpo senza organi. La sintesi congiuntiva crea il soggetto, adiacente alla macchina». A. Zanetti,

mamma, bambino. Invece, è necessario liberare le forze mute che la repressione psicoanalitica intende soffocare, e in questo la schizofrenia è maestra:

> La schizofrenia ci dà una singolare lezione extraedipica, e ci rivela una forza sconosciuta della sintesi disgiuntiva, un uso immanente non più esclusivo né limitativo, ma pienamente affermativo, illimitativo, inclusivo. Una disgiunzione che resta disgiuntiva, e che tuttavia afferma i termini disgiunti, li afferma attraverso tutta la loro distanza, *senza limitare l'uno coll'altro né escludere il secondo dal primo*, è forse il più profondo paradosso[532].

Per di più, nelle disgiunzioni schizofreniche, che affermano la molteplicità vitale delle proprie componenti a scapito della loro interpretazione univoca, la psicanalisi (che dal canto suo, secondo Deleuze e Guattari, non prende in considerazione il concetto di molteplicità) vede un nemico («lo schizo, ecco il nemico»[533]), una sfida alle sue teorie; ma nonostante la percezione di questa *differenza*, essa continua ad attribuire alla schizofrenia le sue identificazioni edipiche:

> non si può dire che la psicanalisi sia molto innovatrice a questo proposito: essa continua a fare le sue domande e a sviluppare le sue interpretazioni dal fondo del triangolo edipico, pur avvertendo, tuttavia, quanto i fenomeni detti di psicosi sconfinino da questo quadro di riferimento[534].

E cosa può fare lo schizofrenico di fronte a questa litania infinita di papà-mamma? «Ora lo schizofrenico si spazientisce e chiede che lo si lasci in pace. Ora sta al gioco, rincara persino la dose, salvo a reintrodurre i suoi propri punti di riferimento nel modello che gli propongono e che lui fa scoppiare dal didentro (sì, è mia madre, ma mia madre è appunto la Vergine)»[535]. Artaud:

> Eufrasia Artaud con la quale avete discusso le condizioni del mio soggiorno a Rodez era la madre di Antonin Artaud ma, come voi, ha dimenticato la *realtà*

L'autore cinematografico e il riscatto della critica in Cinema I *e* Cinema II, in AA. VV., *Deleuze e il cinema francese*, Milano, Mimesis, 2002, pp. 75-90 (cit. pp. 79-80).

[532] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo…*, cit., p. 83. Sono di questo stesso tipo le disgiunzioni in cui Beckett inscrive i suoi personaggi e ciò che loro capita: «*tutto si divide, ma in sé stesso*». Ivi, p. 84.

[533] «Come se Freud si fosse tirato indietro di fronte a questo modo di produzione selvaggia e desiderio esplosivo, e avesse voluto ad ogni costo mettervi un po' d'ordine, un ordine diventato classico, da antico teatro greco. Che significa infatti: Freud scopre Edipo nella sua autoanalisi? […] Nella sua autoanalisi scopre qualcosa di cui dice tra sé: to', somiglia a Edipo! E questo qualcosa, lo considera dapprima come una variante del "romanzo familiare", registrazione paranoica grazie a cui il desiderio fa appunto saltare le determinazioni della famiglia. Solo a poco a poco fa del romanzo familiare, al contrario, una semplice dipendenza di Edipo, e nevrotizza tutto nell'inconscio nello stesso tempo in cui edipizza, in cui rinchiude il triangolo familiare su tutto l'inconscio. Lo schizo, ecco il nemico. La produzione desiderante è personalizzata, o meglio personologizzata, immaginarizzata, strutturalizzata […]». Ivi, p. 58.

[534] Ivi, p. 16.

[535] *Ibid.*

> materiale e obiettiva innegabile degli avvenimenti favolosi di cui vi parlo e che ha *vissuto* come voi, e lei non può credere che io sia suo figlio.
> Tuttavia Dr. Ferdière io ho un'altra famiglia composta da un padre che si chiama Giuseppe, da una madre che si chiama Maria e di cui il cognome è Nalpas. Ignoro completamente dove siano e vi chiedo istantaneamente di aiutarmi a ritrovarli perché anche essi mi cercano. […] Sarebbe importante ora mostrare questa lettera alla signora Ferdière, perché la signora Ferdière è in realtà un Angelo e c'è stata nella storia una santa di Mitilene con la quale ha grandi rapporti e che ha perfettamente conosciuto la famiglia Nalpas di Smirne, dell'Asia Minore, dell'Anatolia e di Gerusalemme in Giudea.
> Aggiungo che Eufrasia Artaud da nubile era Nalpas di cognome e che è nata a Smirne nel 1870[536].

Ciò avviene perché il corpo senza organi è il risultato di una produzione autonoma, e in quanto tale rifiuta qualsiasi tentativo di discendenza da una triangolazione che implichi una produzione parentale: «come volete che sia prodotto da genitori, lui che attesta la sua autoproduzione, la sua generazione da se stesso»[537]?

> Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma
> mère,
> et moi;
> niveleur du périple imbécile où s'enferre l'engendrement,
> le périple papa-maman
> et l'enfant,
> suie du cu de la grand-maman,
> beaucoup plus que du père-mère[538].

Ciò che la psicoanalisi non capisce è che il problema dello schizofrenico non ha niente a che vedere con l'ordine delle famiglie:

> Questo bambino,
> non è qui,
> non è che un angolo,
> un angolo a venire,
> non c'è angolo…
> ora questo mondo di padre-madre è appunto quel che deve andarsene,
> è questo mondo sdoppiato-doppio,
> in disunione costante,
> in volontà d'unificazione costante, anche…
> attorno a cui gira tutto il sistema di questo mondo
> malignamente sostenuto dalla più cupa organizzazione[539].

---

[536] A. Artaud, Lettera da Rodez del 12 Luglio 1943, in *Nouveaux écrits de Rodez*, cit, pp. 41-95 (trad. it. di P. Aita, *Elettro-choc*, in A. Artaud, *Il sistema della crudeltà…*, cit., pp. 37-39). Cit. p. 39.
[537] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo…*, cit., p. 17.
[538] A. Artaud, *Ci-Gît*, ora in *Œuvres*, cit. (trad. it. di E. Tadini, A. Tadini, *Artaud le Mômo, Ci-gît e altre poesie*, a cura di G. Bongiorno, Torino, Einaudi, 2003).
[539] A. Artaud, *Ainsi donc la question…*, in *Tel* Quel, 1967, n. 30 (cit. in G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo…*, cit., p. 136). Non è forse questa un'aperta presa di posizione contro il dominio culturale psicanalitico?

Ma che lo *schizo* , invece, dispone di codici propri, che non coincidono con quelli sociali o culturali. O meglio, si potrebbe dire che egli passa continuamente da un codice all'altro, confondendoli e sovrapponendoli, mutando risposte e spiegazioni.

> Come si è potuto rappresentar lo schizo come straccio autistico, separato dal reale e tagliato fuori dalla vita? Peggio: come ha potuto la psichiatria farne praticamente uno straccio, ridurlo allo stato di un corpo senza organi divenuto morto – lui che s'installava nel punto insopportabile ove lo spirito tocca la materia e ne vive ogni intensità, la consuma?[540]

In generale, comunque, la molteplicità schizo è una macchina finalizzata al superamento della soggettività tradizionale. Una molteplicità che abbraccia non solo l'io-Artaud (io-figlio; io-padre; io-madre: «gli Artaud»), ma anche le figlie-a-venire e l'Alto – ancora una volta, *Io è un Altro*, ancora una volta, ritorna quella scissione dell'Io che per Deleuze corrisponde alla cesura che genera l'Evento[541]. È questo il punto a partire dal quale si può produrre l'«assolutamente nuovo»: è qui che attraverso la lacerazione dell'Io che fa «straripare la soggettività»[542] si compie il primo passo verso il corpo senza organi.

> Si direbbe che lo schizo liberi una materia genealogica greggia, illimitativa, ove può mettersi, iscriversi, rintracciarsi in tutte le diramazioni contemporaneamente, da ogni parte. Fa saltare la genealogia edipica. Sulle relazioni ravvicinate da elemento ad elemento, opera dei sorvoli assoluti di distanze indivisibili. Il genealogista pazzo seziona il corpo senza organi con un reticolo disgiuntivo. […] Tutto giace sul corpo senza organi, ciò che è iscritto e l'energia che iscrive. Sul corpo non generato, le distanze indecomponibili sono necessariamente sorvolate, e nello stesso tempo i termini disgiunti, tutti affermati[543].

In questo senso, il delirio schizofrenico non è un'esperienza allucinatoria né un pensiero delirante, ma un sentimento, una serie di emozioni e sentimenti: «l'emozione intensiva, l'affetto, è insieme radice comune e principio di differenziazione dei deliri e delle allucinazioni»[544]. Lo schizo non è mai qualcosa senza essere altro, e tutto si mescola nella circolazione di intensità, verso il raggiungimento di un nuovo ordine, appunto, intensivo,

---

[540] «E non bisognerebbe porre questo interrogativo in rapporto con un altro, in apparenza assai differente: come fa la psicanalisi per ridurre, il nevrotico questa volta, ad una povera creatura che consuma eternamente papà-mamma, e nient'altro?», G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo…*, cit., p. 22.
[541] Cfr. supra, *L'evento e la genesi del senso*.
[542] L. Chiesa, *Antonin Artaud. Verso un corpo senz'organi,* cit., p. 62.
[543] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo…*, cit., p. 85.
[544] Ivi, p. 93.

nel quale ciò che si distribuisce innanzitutto sul corpo senza organi sono le razze, le culture e i loro dei. Infatti, spiegano Deleuze e Guattari,

> non si è abbastanza notato a qual punto lo schizo facesse storia, allucinasse e delirasse la storia universale, e facesse sciamare le razze. Ogni delirio è razziale, il che non vuol dire di necessità razzista. Non che le regioni del corpo senza organi «rappresentino» razze e culture. Il corpo pieno non rappresenta assolutamente nulla. Anzi, sono le razze e le culture che designano delle regioni su questo corpo, cioè zone di intensità, campi di potenziali. All'interno di tali campi si verificano fenomeni d'individualizzazione, di sessualizzazione. Si passa da un campo all'altro varcando delle soglie: non si cessa di migrare, si cambia d'individuo come di sesso, e partire diventa semplice come nascere e morire[545].

Ogni delirio ha un contenuto storico-mondiale, politico, razziale; e nonostante a torto si dica che «il pazzo si crede di essere…», non si tratta mai in realtà di identificarsi a personaggi particolari: sono le razze, le culture, che si collegano a stati di intensità sul corpo senza organi, e i personaggi si identificano a stati che riempiono questi campi, ad affetti che li attraversano. Il ruolo dei nomi propri (Eliogabalo, Van Gogh…) non è quello di rappresentare il nome del padre, essi fanno invece parte degli effetti della storia, allo stesso modo in cui in fisica si parla di effetti: effetto Joule, effetto Kelvin… i nomi propri non servono ad altro che ad identificare razze, popoli, e persone a regioni, soglie o effetti in una produzione di quantità intensive.

Lo schizofrenico lotta contro razze, civiltà, come un migrante che si sposta lasciando il nulla dietro di sé. Anche i viaggi di Artaud possiamo leggerli nello stesso senso: perché «il teatro della crudeltà, non possiamo separarlo dalla lotta contro la nostra cultura, dall'affrontarsi delle "razze" e dalla grande migrazione di Artaud verso il Messico, le sue potenze e le sue religioni»[546].

> Cogliere un reale intensivo così com'è prodotto nella coestensione della natura e della storia, frugare nell'impero romano, nelle città messicane, negli dei greci e nei continenti scoperti per estrarne questo sempre-più di realtà, e formare il tesoro delle torture paranoiche e delle glorie celibi – tutti i pogrom della storia sono io, ed anche tutti i trionfi, come se alcuni avvenimenti semplici, univoci, si districassero da quest'estrema polivocità: tale è l'«istrionismo» dello schizofrenico, secondo la formula di Klossowski, il vero programma d'un teatro della crudeltà, la messa in scena di una macchina per produrre il reale. Lungi dall'aver perduto non si sa quale contatto con la vita, lo schizofrenico è più di tutti vicino al cuore pulsante della realtà[547].

---

[545] Ivi, p. 94.
[546] *Ibid.*
[547] Ivi, p. 97.

La schizofrenia è dunque caratterizzata da un profondo sentimento della vita, e data l'importanza di questo elemento vitale, non si capisce – continuano Deleuze e Guattari – perché lo schizofrenico sia indotto a ripiegarsi su un corpo senz'organi falso, costretto a ritornare cieco, sordo, muto, castrato. Al contrario, la psicanalisi – con la sovranità di Edipo – schiaccia la vita e la produzione creativa dell'inconscio, sottoponendola alle esigenze della *rappresentazione*, dove un rappresentante e un rappresentato si sovrappongono continuamente sia nella cura che nella teoria. Così,

> L'inconscio cessa di essere ciò che è, una fabbrica, un'officina, per diventare un teatro, scena e messa in scena. E neanche un teatro d'avanguardia, come ce n'era al tempo di Freud (Wedekind), ma il teatro classico, l'ordine classico della rappresentazione. Lo psicanalista diventa regista per un teatro privato – invece di essere l'ingegnere o il meccanico che monta unità di produzione, che si batte con agenti collettivi di produzione e di antiproduzione[548].

E il teatro dell'inconscio, quello fatto di ruoli fissi e regole inattaccabili messo in piedi dalla psicanalisi, è dello stesso tipo di quello contro cui si rivolge Artaud:

> vogliamo portare alla luce proprio questo cumulo di desideri, di sogni, di illusioni, di credenze, che hanno finito per confluire in questa menzogna a cui non crede più nessuno e che, per derisione, si direbbe, viene chiamata: teatro. […] Se facciamo un teatro non è per rappresentare lavori, ma per riuscire a fare in modo che quanto c'è di oscuro nello spirito, di occultato, di irrivelato, si manifesti in una specie di proiezione materiale, reale[549].

Deleuze e Guattari sostengono altresì che possa essere proprio tale imposizione forzata di un'organizzazione edipica a causare nello psicotico l'autismo e la perdita di realtà:

> Lo schizo non sarebbe allora malato in Edipo, d'un Edipo che sorgerebbe tanto più nella sua coscienza allucinata quanto più egli ne manca nell'organizzazione simbolica del «suo» inconscio. Al contrario, sarebbe malato dell'edipizzazione che gli si fa subire (la più cupa organizzazione) e che non può più sopportare partito com'è per un lungo viaggio, come se si riconducesse senza posa al paesello natio colui che deriva i continenti e le culture. Non soffre di un io diviso, d'un Edipo scoppiato, ma al contrario d'essere ricondotto a tutto quel che ha abbandonato[550].

Più in generale, si potrebbe postulare, proseguono, l'esistenza di due gruppi: gli psicotici e i nevrotici, quelli che non sopportano l'edipizzazione e quelli che se ne accontentano, evolvendo in essa. Da una parte le macchine desideranti, dall'altra la macchina edipico-

---

[548] Ivi, p. 58.
[549] A. Artaud, *Manipheste pour un théâtre* avorté, in *Cahiers du sud*, 1927 (trad. it. a cura di G.R. Morteo e G. Neri, *Manifesto per un teatro abortito*, in *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 12-15. Cit. pp. 12-13).
[550] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., p. 138.

narcisistica. Ma nemmeno ciò è sufficiente: è troppo difficile discernere la pressione esercitata dalla riproduzione familiare sulla produzione desiderante da quella che quest'ultima esercita sulla riproduzione familiare. Più utile è pensare che sia in ogni caso la produzione desiderante ad essere causa: «causa sia delle sovversioni psicotiche che spezzano Edipo, sia delle risonanze nevrotiche che lo costituiscono»[551].

Tra i rari psichiatri e psicanalisti capaci di tracciare una via diversa per instaurare un rapporto con gli schizofrenici, Deleuze e Guattari ricordano Gisela Pankow, la quale sostiene che in tale rapporto, nell'applicazione di cure specifiche e particolari volte al riconoscimento del proprio corpo, «si tratta del *riconoscimento* di un desiderio inconscio, e non del suo soddisfacimento»[552]. *Riconoscere il desiderio*, ecco il punto. Ciò permette di rimettere in moto la produzione desiderante sul corpo senz'organi, proprio dove lo schizo si era ripiegato per farla tacere soffocandola, e di riaprirne le connessioni esterne. Lo schizo deleuziano è un uomo di desiderio, un uomo che sa viaggiare, ma il cui viaggio avviene spesso *sur place*: un viaggio in intensità, attorno alla macchina desiderante che si erge e resta qui. E il desiderio non opera certo tra un figlio, una madre e un padre.

Ricordiamo comunque che «la piccola gioia è la schizofrenizzazione come processo, non lo schizo come entità clinica»[553]: la schizofrenia come processo è la produzione desiderante, dove «lo schizo porta con sé i flussi decodificati, fa loro attraversare il deserto del corpo senza organi, ove installa le sue macchine desideranti e produce uno scorrimento perpetuo di forze agenti»[554]. Il malato schizofrenico è invece, come vedremo, un detentore di corpo senza organi fallimentare.

Per concludere: ha senso chiedersi se Artaud sia realmente da considerarsi uno schizofrenico? Alcuni sostengono che Artaud non sia schizofrenico, ma che appartenga alla letteratura. Altri che non possa appartenere alla letteratura in quanto schizofrenico.

---

[551] Ivi, p. 141. E proseguono: «Noi diciamo che la causa del disturbo, nevrosi o psicosi, è sempre nella produzione desiderante, nel suo rapporto con la produzione sociale, nella sua differenza o nel suo conflitto di regime con quest'ultima, e nei modi d'investimento ch'essa opera. La produzione desiderante in quanto presa in questo rapporto, in questo conflitto e in queste modalità: ecco *il fattore attuale*. Tale fattore non è, così, né privativo né ulteriore. Costitutivo della vita piena del desiderio, è contemporaneo alla più tenera infanzia e l'accompagna ad ogni passo. Non sopraggiunge dopo Edipo, non presuppone minimamente un'organizzazione edipica, né una preorganizzazione preedipica. Al contrario, *è Edipo che dipende da esso, o come stimolo di valore qualunque, semplice induttore attraverso cui avviene fin dall'infanzia l'organizzazione anedipica della produzione desiderante, o come effetto della rimozione-repressione imposta dalla riproduzione sociale alla produzione desiderante attraverso la famiglia*». Ivi, p. 144.

[552] G. Pankow, *L'homme et sa psychose*, Paris, Aubier, 1969 (trad. it. di L. Carli, *L'uomo e la sua psicosi*, Milano, Feltrinelli, 1977) ; cit. in G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo…*, cit., p. 145.

[553] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo…*, cit., p. 125.

[554] Ivi, p. 146.

Entrambe le posizioni, per Deleuze e Guattari, sono schiave di una concezione puerile e reazionaria della schizofrenia (e nevrotico-mercantile della letteratura):

> *Artaud è la psichiatria fatta a pezzi, appunto perché è schizofrenico, e non perché non lo è*: Artaud è la conclusione della letteratura, appunto perché è schizofrenico e non perché non lo è. Da un pezzo ha fatto scoppiare il muro del significante: Artaud lo Schizo. Dal fondo della sua sofferenza e della sua gloria, ha il diritto di denunciare ciò che la società fa dello psicotico che sta decodificando i flussi del desiderio («Van Gogh il suicidato della società») ma anche quel che fa della letteratura, quando la oppone alla psicosi in nome di una ricodificazione nevrotica o perversa (Lewis Carroll o il vile delle belle lettere)[555].

I due autori non si pongono dunque il problema sulla *reale* malattia. Artaud *è* Lo Schizo, e questo basta.

L'anti-giudizio

La pretesa di giudicare qualsiasi vita in nome di una presunta essenza superiore è secondo Artaud l'usurpazione principale condotta da dio e dai suoi organi: o meglio, è l'apposizione di un dio trascendente che perpetua dall'alto il proprio potere di controllo sul corpo e conseguentemente sull'uomo ad aver rovinato l'esistenza umana. Dio è colui che ha limitato l'uomo, tenendolo in scacco attraverso questa tirannia del giudizio, da sempre. Ma è l'uomo stesso, come suggerisce Artaud, ad offrirsi a questo sistema, «inventandosi» questa figura onnipresente:

> Non esiste atto umano
> che, sul piano erotico interiore,
> sia più dannoso della discesa
> del sedicente Gesù cristo
> sugli altari[556].

La creazione di una divinità permette di collocare il giudizio «al di là della comprensione umana», differendone continuamente gli esiti. Questa strategia di sudditanza, già descritta in modo impareggiabile (e ancora una volta) da Foucault[557], collima con uno stato di frustrazione continua nei confronti di un potere ossessivo e imperscrutabile, dal quale ci sentiamo costantemente sorvegliati e giudicati. Per questo il corpo senza organi artaudiano, emblema dell'auto rifacimento e della perpetua indipendenza dell'uomo, sarà anche un

---

[555] Ivi, p. 151.
[556] A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di dio*, cit., p. 33.
[557] Cfr. M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975 (trad. it. di A. Tarchetti, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976/1993).

corpo che si schiera apertamente contro dio e contro l'organizzazione sociale che ne discende, secondo la quale dio controlla l'uomo attraverso il controllo che l'organizzazione imprime sul suo corpo.

Le origini di questo sistema sono antichissime: come scrive Deleuze in *Per farla finita con il giudizio*,

> Dalla tragedia greca alla filosofia moderna si elabora e si sviluppa tutta una dottrina del giudizio. Non è tanto l'azione a essere tragica, quanto il giudizio; e la tragedia greca per prima cosa instaura un tribunale[558].

Qui, ancora una volta, Deleuze interloquisce con Artaud: e lo fa per sviluppare una teoria del giudizio che sarà fondamentale nelle sue analisi della società[559] e di alcune manifestazioni artistiche[560].

Origini antichissime, dicevamo, ma a suo avviso il giudizio di dio, il debito contratto con dio non c'è sempre stato: e ciò è evidente nella tragedia greca[561]. È soltanto poco alla volta che si è installata questa tendenza a giudicare la vita in rapporto a valori superiori, con parti che sono giudicate nel momento stesso in cui giudicano e che lo fanno con la medesima delizia (tale da poter condurre fino alla follia quando ci si inganna su ciò che si è), un'ottica nella quale il giudizio di dio ci costringe ad un eterno debito nei suoi confronti. Il mondo del giudizio si impone lentamente, come in un sogno, e nessuna resistenza si oppone ad esso: come nel sogno, esso è invaso dalle ombre delle cose, del mondo, di noi stessi. Pura rappresentazione ideale della realtà. A volte si cerca negli stati di ebbrezza – bevande, droghe, estasi – il metodo per sfuggire al giudizio come al sogno, verso un sonno senza sogni[562], o sogno dell'insonnia, in cui non si dorme ma non si è nemmeno svegli: «questo sonno senza sogni, nel quale tuttavia non si dorme, questa insonnia che tuttavia porta il

---

[558] G. Deleuze, *Per farla finita con il giudizio*, in *Critica e Clinica*, cit., p. 165.
[559] Cfr. G. Deleuze e F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., e *Mille piani*, cit.
[560] Cfr. G. Deleuze, *Per farla finita con il giudizio*, cit.
[561] «È stato necessario che il debito venisse contratto con gli dei. È stato necessario che il debito non fosse più in rapporto a forze di cui eravamo depositari, ma in rapporto a divinità che si considera ci diano tali forze. C'è voluta una lunga strada fuori mano, perché gli dei in un primo momento erano testimoni passivi o lamentose parti in causa che non potevano giudicare (così nelle *Eumenidi* di Eschilo). È poco a poco che dei e uomini s'innalzano insieme all'attività di giudicare, nel bene e nel male, come si vede nel teatro di Sofocle». *Ibid*. Cfr. anche pp. sgg.
[562] Anche per questo Artaud è pieno di riserve per quelle dottrine o correnti che si interessano degli stati onirici o del sogno in quanto tale, primi tra tutti la psicoanalisi (che a sua volta è già pronta a formare un nuovo e disgustoso tribunale di giudizio e punizione) e il surrealismo. Al contrario, i riti del peyote sono a suo avviso degli stati di ebbrezza o di sonno senza sogni (cfr. G. Deleuze, *Per farla finita con il giudizio*, cit., p. 170).

sogno tanto lontano quanto essa si estende, è lo stato di ebbrezza dionisiaca, la sua maniera di sfuggire al giudizio»[563].

Per quanto riguarda la filosofia, è solo nella modernità che essa prova ad affrancarsi da questo sistema, ma, contrariamente a quanto pare – e secondo quanto afferma Deleuze – non è affatto Kant l'inventore della *critica del giudizio*: anzi, nella sua opera omonima egli non fa altro che erigere un gigantesco tribunale soggettivo, attraverso il quale promuove ciò che invece vorrebbe criticare. E lo stesso errore continua a ripetersi fintantoché si mantiene un'istanza trascendente, a partire dalla quale sempre discende una sorta di giudizio sull'esistente. Lo apprendiamo, prosegue il filosofo, anche grazie ad Artaud: come egli stesso ricorda, è proprio dio, in quanto concetto metafisico trascendente, ad imporre il sistema del giudizio, un dio che ha rubato all'uomo il suo corpo senza organi per dargliene uno organizzato, grazie al quale può esercitare compiutamente il suo potere giuridico.

È invece stato Spinoza, in quanto filosofo dell'immanenza, il primo a condurre una critica e superare l'ottica del giudizio, anche e soprattutto grazie alla rottura con la tradizione ebraico-cristiana[564]. Stessa strada di Artaud, che «contrapporrà continuamente all'infinito l'operazione di farla finita con il giudizio di Dio»[565], perché per lui, come per Nietzsche, Lawrence e Kafka, «la logica del giudizio coincide con la psicologia del prete, come inventore della più torbida organizzazione: voglio giudicare, bisogna che io giudichi…»[566]. È proprio la spinta verso l'infinito, ovvero l'atto di differire, di rimandare il giudizio ciò che lo rende possibile: l'esistente è infatti giudicato sempre in relazione a qualcosa che ne è *oltre*, nel tempo, nello spazio, nell'esperienza.

> Affinché un giudizio possa davvero esercitarsi come tale deve porsi come trascendente; dogma indiscutibile in se stesso, a cui tutti sono chiamati a soggiacere. Così coloro che operano in ragione delle pratiche medesime del giudizio, si affidano a percorsi all'apparenza ragionevoli, ma che son tali solo in quanto emanazione di un arcano superiore in cui il «terrore e il tremore» si trovano accolti. […] Le pratiche del giudizio implicano pertanto un rituale talora sadico, talvolta masochistico il cui scopo primario è l'annientamento degli affetti. […] Tutto il nostro essere è dunque oggetto di un debito, è inserito in un circuito di scambio che non intende lasciare residui, che chiede per potersi mantenere, la «nuda vita». E la nuda vita è chiamata in gioco dalle

[563] *Ibid.*

[564] «E [questa critica] Spinoza ha avuto quattro grandi discepoli per riprenderla e rilanciarla: Nietzsche, Lawrence, Kafka, Artaud. I quattro hanno avuto personalmente, particolarmente a soffrire del giudizio. Hanno conosciuto quel punto in cui si accusa, dibattito e sentenza dibattito e sentenza si confondono all'infinito». Ivi, p. 165.

[565] Ivi, p. 166. In realtà, per Artaud, non si tratta di *Dio* ma di *dio*: l'iniziale è rigorosamente minuscola. Cfr. B. Pasolini Ravasi, *Antonin Artaud, il maestro del giudizio universale*, in A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di dio*, cit., pp. 5-7.

[566] G. Deleuze, *Per farla finita con il giudizio*, cit., p. 166.

> pratiche del giudizio nel circuito dello scambio ineguale che baratta i corpi con l'esercizio della distruzione, e che oltretutto chiede alla vita la complicità, un cieco assenso a questa logica di annientamento[567].

Tra i prosecutori della lotta spinoziana, è Nietzsche il primo a mostrare come esista «una giustizia che si oppone a ogni giudizio, secondo la quale i corpi si marchiano gli uni con gli altri, il debito si scrive direttamente sul corpo, secondo *blocchi finiti* che circolano in un territorio»[568]. Sempre in *Per farla finita con il giudizio*, Deleuze individua cinque caratteristiche che oppongono tale esistenza secondo giustizia al sistema del giudizio: «la crudeltà contro il supplizio infinito, il sonno o l'ebbrezza contro il sogno, la vitalità contro l'organizzazione, la volontà di potenza contro una volontà di dominio, il combattimento contro la guerra»[569]. In un sistema condotto secondo giustizia non esiste un tribunale ultraterreno, ma agiscono segni terribili che si inscrivono direttamente sul corpo *arandolo*, segni che rivelano sulla carne ciò che ognuno è, ciò che ognuno deve e ciò che gli è dovuto: un reale *sistema della crudeltà*, del quale nell'antichità sentiamo l'eco nella filosofia di Anassimandro e nelle tragedie di Eschilo[570]. Nel sistema del giudizio, invece, i nostri debiti vengono annotati a nostra insaputa su un libro autonomo, di modo che, senza accorgercene, ci troviamo ad essere incatenati ad un conto infinito, dal quale non riusciamo a liberarci, condannati ad un asservimento senza fine.

Nonostante questa contrapposizione, non si deve pensare che un tale «atletismo affettivo», ossia «l'esprimersi degli affetti in forze concrete che si imprimono sui corpi e attraversano le relazioni»[571] sia il campo del caos e dell'indifferenziato: ciò che si esprime in esso sono «i rapporti finiti dei corpi con le forze che li investono»[572]. Si tratta della stessa ottica in cui si muove Artaud per il suo sistema della crudeltà, «scrittura di sangue e di vita che si contrappone alla scrittura del libro, così come la giustizia si contrappone al giudizio»[573]: il sistema della crudeltà, infatti, «enuncia i rapporti finiti del corpo esistente con forze che lo

---

[567] T. Villani, *Una scrittura di carne e sangue*, in A. Artaud, *Il sistema della crudeltà…*, cit., pp. 67-68.
[568] G. Deleuze, *Per farla finita con il giudizio*, cit., p. 167.
[569] Ivi, p. 175.
[570] In riferimento cfr. I. Kadaré, *Eschyle ou l'éternel perdant*, Paris, Fayard, 1988, cap. IV (cit. in G. Deleuze, *Per farla finita con il giudizio…*, cit., p. 167).
[571] T. Villani, *Gilles Deleuze. Un filosofo dalla parte del fuoco*, Genova-Milano, Costa & Nolan, 1998, p. 91.
[572] *Ibid.*
[573] G. Deleuze, *Per farla finita con il giudizio…*, cit., p. 167. Sul sistema della crudeltà (o *teatro della crudeltà*) cfr. soprattutto A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio, con altri scritti teatrali*, cit., e *Il sistema della crudeltà. Gli affetti, le intensità, il linguaggio dei corpi*, in *Millepiani* n. 11, Milano, Mimesis, 1997.

investono, mentre la dottrina del debito infinito determina i rapporti dell'anima immortale con dei giudizi»[574].

Il principale livello per cui la crudeltà si oppone al giudizio è infatti quello dei corpi: abbiamo detto che il giudizio implica una rigida organizzazione dei corpi, attraverso la quale si impone e agisce; poi a loro volta gli organi sono giudici e giudicati, e così via in un potere organizzativo infinito. Nel sistema fisico della crudeltà, invece, i corpi non sono mai «organismi», e perciò si sottraggono al giudizio così come al dover giudicare: il *corpo senza organi* di cui parla Artaud è la potenza che dio ci ha rubato per imporre un corpo organizzato, senza il quale non potrebbe imporre il suo giudizio[575]. Perché il corpo senza organi di Artaud è, come vedremo, «un corpo affettivo, intensivo, anarchico, che comporta solo poli, zone, soglie e gradienti»[576], attraversato da una potente vitalità non organica, che è il rapporto tra il corpo e le forze o potenze impercettibili che di volta in volta lo incontrano (e che se ne impadroniscono, o di cui esso si impadronisce): come in Eliogabalo, l'anarchico-iniziato[577], la dimostrazione vivente degli scontri tra forze, tra principi cosmici, nella molteplicità dei divenire[578].

Una volta levato all'uomo tutto ciò, la tirannia del giudizio trionfa nel suo intento di «rendere il corpo un residuo e nell'elevare la macchina collettiva e politica del giudizio ad un ruolo divino. L'uomo ridotto allo stato della carne è il piano su cui si esercitano le relazioni e i dispositivi del giudizio»[579].

C'è solo un modo, sostiene Deleuze, per uscire da questa *impasse*:

> la vita si riscatta dal sudario dell'*estetica del giudizio* attraverso l'affermazione di una progettualità concreta che riguarda l'espressione dei corpi, il loro desiderare, il piacere, il dolore, in definitiva la *cura* come esercizio principale dello *stare al mondo* uomini con uomini. Il corpo deve così sottrarsi al ruolo e quindi alla maschera che il dover essere ha forgiato per lui; a suo modo, è un

---

[574] G. Deleuze, *Per farla finita con il giudizio*, cit., p. 168.
[575] Cfr. A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di dio*, cit.
[576] G. Deleuze, *Per farla finita con il giudizio*, cit., p. 171.
[577] «Da emblema fin troppo abusato dell'inverosimile degrado del Basso Impero, accumulo esagerato di depravazioni e turpitudini di ogni tipo, Artaud riesce a trasformare Eliogabalo (pur senza sottrargli nessuno dei suoi eccessi – si badi) in un *iniziato*, in un coerente, strenuo assertore del vero ordine metafisico, quasi in un martire che combatte e si sacrifica per una causa essenzialmente spirituale». M. De Marinis, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 133.
[578] Eliogabalo incarna la lotta tra contrari, grazie alla quale arriva a cogliere il senso della molteplicità. Il suo compito, secondo Artaud, è di «ricondurre la poesia e l'ordine in un mondo ove l'esistenza stessa è una sfida all'ordine, è ricondurre la guerra e la permanenza della guerra; è portare uno stato di crudeltà preciso, è suscitare un'anarchia senza nome, l'anarchia delle cose e degli aspetti che si risvegliano prima di sprofondare di nuovo e fondersi nell'unità» A. Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Paris, Denoël & Steele, 1934 (trad. it. di A. Galvano, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, Milano, Adelphi, 1969/1998), p. 98.
[579] T. Villani, *Una scrittura di carne e sangue*, cit., p. 65.

> campo mutante in cui le intensità e le Voci vibrano fino al parossismo, tentando di scongiurare la coercizione di un gioco per esse previsto[580].

Ri-farsi un corpo senz'organi, trovarne uno, è anche la maniera di Artaud per sfuggire al giudizio. Ma molto simile era già il progetto di Nietzsche: «definire il corpo in divenire, in intensità, come potere d'investire e di essere investiti, ossia *Volontà di potenza*»[581]. Volontà di potenza che sappiamo non essere affatto desiderio di dominio o di ottenere il potere: questa è soltanto la sua malattia[582]. Una potenza è piuttosto «un'idiosincrasia di forze, tale che la dominante si trasforma passando nelle dominate e le dominate passando nella dominante»[583]: insomma, un centro di metamorfosi, fulcro di incontro delle forze, di cui la volontà è principio di sintesi, tendenza a moltiplicare e arricchire le forze stesse.

Infine, questo sistema della crudeltà ipotizzato da Deleuze sulla scia di Artaud è caratterizzato dalla lotta, un combattimento che è sì contro il giudizio e le sue istanze, ma dove il combattente è esso stesso combattimento, che si effettua tra le proprie parti, tra le forze in gioco e tra le potenze che esprimono quei rapporti di forza.

> Tutti i gesti sono delle difese o degli attacchi, schivate, parate, anticipi di un colpo che non sempre si vede arrivare o di un nemico che non sempre si arriva a identificare: da qui l'importanza delle posizioni del corpo. Ma questi combattimenti esteriori, questi *combattimenti-contro* trovano la loro giustificazione in *combattimenti-fra* che determinano la composizione delle forze nel combattente. Bisogna distinguere il combattimento contro l'Altro e il combattimento fra di Sé. Il combattimento-contro cerca di distruggere o respingere una forza (lottare contro le «potenze diaboliche dell'avvenire»), mentre il combattimento-fra cerca di impadronirsi di una forza per farla sua. Il combattimento-fra è il processo attraverso il quale una forza si arricchisce, impadronendosi di altre forze e congiungendosi con loro in un nuovo insieme, in un divenire[584].

---

[580] Ivi, p. 67.
[581] G. Deleuze, *Per farla finita con il giudizio*, cit., pp. 171-172.
[582] Volontà di potenza è per Deleuze «l'elemento genealogico della forza, differenziale e genetico al tempo stesso. *La volontà di potenza è l'elemento dal quale derivano sia la differenza di quantità di forze che siano tra loro in rapporto, sia la qualità che, in questo rapporto, è propria a ciascuna forza*. Qui la volontà di potenza rivela la sua natura: essa è il principio della sintesi delle forze, la quale, essendo in relazione con il tempo, fa sì che queste ripercorrano le medesime differenze e che il differente si riproduca. La sintesi delle forze, della loro differenza e del riprodursi è l'eterno ritorno, di cui la volontà di potenza costituisce il principio». G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962 (Trad. it. di F. Polidori, *Nietzsche e la filosofia e altri testi*, Milano, Feltrinelli, 1992 e Torino, Einaudi, 2002), p. 75. Corsivo dell'autore.
[583] G. Deleuze, *Per farla finita con il giudizio*, cit., p. 175.
[584] Ivi, p. 172. Tutto ciò non può che riportare alla mente la definizione spinoziana del corpo e la presentazione della sua potenza.

Nel caso di Artaud, questa lotta – che coinvolge come abbiamo visto il corpo (lotta *fra* il proprio corpo) nelle sue molteplici accezioni di corpo organico – assume come obiettivo finale e onnicomprensivo il dio, a più riprese nominato il ladro, il falsario:

> La crudeltà è estirpare con il sangue e
> fino al sangue dio, il caso bestiale dell'inconscia animalità
> dell'uomo, ovunque
> lo si possa trovare[585].

La sua è un'impresa possibile anche se viene inizialmente indicata come un combattimento-contro, ma solo perché «il combattente sferra al tempo stesso la battaglia dei princìpi o potenze che si effettua nella pietra, nell'animale, nella donna, anche se è divenendo (divenire pietra, animale o donna) che il combattente può lanciarsi "contro" il suo nemico, con tutti gli alleati che l'altro combattimento gli offre»[586]. Lotta dei princìpi che è un continuo divenire, associazione di forze grazie alla quale ci si arricchisce a fronte di un impoverimento del nemico.

Eliogabalo e i *Tarahumara* sono due tra i libri che Artaud dedica maggiormente alla sperimentazione derivata da questa perpetua lotta:

> I due libri di Artaud esprimono questo: la molteplicità di fusione, la fusibilità come zero infinito, *piano di consistenza*, Materia dove non ci sono dèi. I princìpi, come forze, essenze, sostanze, elementi, remissioni, produzioni. Le maniere d'essere o modalità come intensità prodotte, vibrazioni, soffi, Numeri. E infine la difficoltà di raggiungere questo mondo dell'Anarchia incoronata, se si resta agli organi, «il fegato che rende la pelle gialla, il cervello preso dalla sifilide, l'intestino che scaccia l'immondizia», e se si resta prigionieri dell'organismo o di uno strato che blocca i flussi e ci fissa qui nel nostro mondo[587].

Ma la lotta di Artaud non è in definitiva una guerra: in tal caso sarebbe solo combattimento-contro, volontà di distruzione, e quindi nuovamente giudizio di dio. Invece «il combattimento non è un giudizio di dio, ma il modo di farla finita con dio e con il giudizio. Nessuno si sviluppa attraverso un giudizio, ma attraverso un combattimento che non implica nessun giudizio»[588].

---

[585] A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di dio*, cit., p. 49.
[586] G. Deleuze, *Per farla finita con il giudizio*, cit., p. 173. «Sulla battaglia dei princìpi, la Volontà, il maschile e il femminile cfr. A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti* (*Il rito del peyotl*), trad. it. di C. Rugafiori, Milano, Adelphi, 1966; e Id., *Eliogabalo, l'anarchico incoronato* (*La guerra dei princìpi*, *L'anarchia*), trad. it. di A. Galvano, Milano, Adelphi, 1969 (battaglia "dell'UNO che si divide restando UNO; dell'uomo che diventa donna e resta in perpetuo uomo")» (nota del testo leggermente modificata).
[587] G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 249.
[588] G. Deleuze, *Per farla finita con il giudizio*, cit., p. 175.

È per lo stesso motivo che all'inizio di *Pour en finir avec le jugement de dieu*, «una sperimentazione che non è solo radiofonica, ma anche biologica, politica, e attira su di sé censura e repressione»[589], Artaud evoca il conflitto USA-URSS come guerra che in quanto tale mutila le forze, le riduce allo stato più basso, trasformando la volontà di potenza in desiderio di dominio, e lo oppone al «delirio dei Tarahumara»[590], esempio di lotta fatta di «potente vitalità non organica che completa la forza con la forza, e arricchisce ciò di cui si impadronisce»[591].

Crudeltà, *insonnia*, *anti-organizzazione*, *volontà di potenza*, *combattimento*. Attraversare il piano della Crudeltà, per l'Artaud-Deleuze, significa riattivare la possibilità di una modalità di esistenza creativa:

> un simile modo si crea vitalmente, attraverso la lotta, nell'insonnia del sonno, non senza una certa crudeltà verso se stessi: nulla di tutto ciò scaturisce dal giudizio. Il giudizio impedisce l'avvento di qualsiasi nuovo modo di esistenza. Questo infatti si crea con le proprie forze, ossia con le forze che sa captare, e vale per se stesso, nella misura in cui fa esistere la nuova combinazione. Forse è qui il segreto: far esistere, non giudicare. Se giudicare è così disgustoso, non è perché tutto si equivale, ma al contrario perché tutto quel che vale non può farsi e distinguersi se non sfidando il giudizio. Quale giudizio di *expertise*, in arte, potrebbe vertere sull'opera futura? Noi non dobbiamo giudicare gli altri esistenti, ma sentire se ci convengono o ci sconvengono, ossia se ci apportano delle forze oppure ci rimandano alle miserie della guerra, alle povertà del sogno, ai rigori dell'organizzazione. Come aveva detto Spinoza, è un problema di amore e di odio, non di giudizio[592].

- *Dal sistema della crudeltà alla teoria delle società*

Abbiamo visto come il sistema della Crudeltà enunciato da Artaud indichi quel campo degli affetti, delle forze trasformative che mettono i corpi in relazione tra loro[593]. Nella loro teoria generale delle società e dei flussi contenuta in *L'anti-Edipo*, Deleuze e Guattari indicano nelle società primitive un esempio realizzato di Teatro della crudeltà, dove la cultura della società stessa si iscrive sui corpi:

> sistema della crudeltà, terribile alfabeto, organizzazione che traccia segni alla superficie del corpo […]. La crudeltà non ha nulla a che vedere con una qualunque violenza, anche naturale, cui si darebbe l'incarico di spiegare la

[589] G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 237.
[590] Cfr. A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di dio*, cit., p. 23.
[591] G. Deleuze, *Per farla finita con il giudizio*, cit., p. 174.
[592] Ivi, p. 176.
[593] Cfr. anche A. Artaud, *Il sistema della crudeltà…*, cit., p. 7.

> storia dell'uomo; essa è il movimento della cultura che s'opera nei corpi e s'iscrive su di essi, solcandoli. Crudeltà significa questo[594].

Il sistema grafico di queste società consiste in danze della terra, marchi sui corpi, geografismo che reagisce alla voce ma che rimane indipendente da essa, e che va a costituire uno strumento d'azione in grado di modificare il corpo stesso[595]. In queste organizzazioni territoriali si sviluppa dunque un'intensa triangolazione occhio-mano-voce, ancora una volta esplicitazione del *teatro della crudeltà*, dove alla voce di alleanza seguono la passione del corpo e la reazione dell'occhio che valuta il rapporto tra le due: «ove la parola è essenzialmente designatrice, ma ove il grafismo stesso fa segno con la cosa designata, e ove l'occhio va dall'uno all'altra, estraendo e commisurando la visibilità dell'una col dolore dell'altro»[596]. Così, il debito è iscritto direttamente nel corpo, e l'occhio gode del castigo immediato: esso, come scrive Lyotard, è in grado di vedere la parola senza leggerla, nella misura in cui vaglia il dolore emesso dal grafismo in pieno corpo[597].

Il primo mutamento dell'ordine sociale si attua quando in seguito il sistema grafico si allinea sulla voce, introducendo l'esistenza di un comando che viene da un'altezza o da un al di là: divenendo scrittura esterna, sulla pietra, sulla carta, il segno diviene lettera, emanazione di un oggetto trascendente che non si esprime se non attraverso questo tipo di segno.

> Si produce allora uno schiacciamento del triangolo magico: la voce non canta più, ma detta, decreta; la grafia non danza più e cessa di animare i corpi, ma si scrive irrigidita su tavole, pietre e libri; l'occhio si mette a leggere (la scrittura non comporta, ma implica una sorta di accecamento, una perdita di visione e d'apprezzamento, ed è ora l'occhio ad avere male, benché acquisti anche altre funzioni)[598].

È così che il sistema del terrore, del debito infinito nei confronti di un despota che è in rapporto di filiazione diretta col dio e che pertanto il popolo deve seguire, si oppone e sostituisce il sistema della crudeltà:

> Il corpo pieno come socius non è più la terra, ma il corpo del despota, il despota stesso o il suo dio […]. [Ma] quel che conta non è persona del sovrano, né la sua funzione, che può essere limitata. È la macchina sociale che è profondamente mutata: invece della macchina territoriale, la

---

[594] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., p. 160.
[595] Cfr. A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole I. Technique et langage*, Paris, A. Michel, 1964 (Trad. it. di F. Zannino, *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio. La memoria e i ritmi*, Torino, Einaudi, 1977). Cit. in G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., p. 212.
[596] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., p. 230.
[597] J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971 (trad. it. a cura di F. Mazzini, *Discorso e figura*, Milano, Mimesis, 1987/2008). Cit. in G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo…*, cit., p. 230.
[598] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo…*, cit., p. 231.

> «megamacchina» di Stato, piramide funzionale che ha il despota al vertice, motore immobile, l'apparato burocratico come superficie laterale e organo di trasmissione, gli abitanti dei villaggi alla base come pezzi lavorativi. Gli stock sono oggetto d'un accumulo, i blocchi di debito diventano una relazione infinita sotto forma di tributo[599].

La macchina dispotica è dunque organizzazione di Stato, struttura piramidale dai ruoli fissi e prescritti all'interno della quale il movimento è solo apparente. Il corpo del despota è anch'esso una specie di corpo senz'organi, superficie sulla quale si connettono piccoli pezzi o organi di produzione, oggetto trascendente che produce una voce muta dalla quale – nell'ottica del giudizio – tutto sembra dipendere:

> Il desiderio non osa più desiderare, diventato com'è desiderio del desiderio, desiderio del desiderio del despota. La bocca non parla più; essa beve la lettera. L'occhio non vede più ma legge. Il corpo non si lascia più incidere come la terra, ma si prosterna davanti alle incisioni del despota, l'oltre-terra, il nuovo corpo pieno[600].

Il sistema dispotico si propone dunque di ricostruire ciò che il sistema primitivo della crudeltà aveva rimosso, il corpo pieno della terra intensa, ma lo fa su una nuova base, data dal corpo pieno del despota stesso. Così,

> tutti gli organi di tutti i soggetti, tutti gli occhi, tutte le bocche, tutti i peni, tutte le vagine, tutte le orecchie, tutti gli ani, devono attaccarsi al corpo pieno del despota come alla coda di pavone d'uno strascico regale, e avervi i loro rappresentanti intensivi. L'incesto regale non è separabile dall'intensa moltiplicazione degli organi e dalla loro iscrizione sul nuovo corpo pieno […]. [Così si determina un vero grande pericolo]: che un solo organo scivoli dal corpo dispotico, se ne stacchi o vi si sottragga, ed ecco che il despota vede drizzarsi davanti, contro, il nemico da cui verrà la morte – un occhio dallo sguardo troppo fisso, una bocca dal sorriso troppo raro; ogni organo è una protesta possibile[601].

In un simile sistema, la legge ipercodificata non è altro che la forma giuridica che promulga il dogma del debito infinito.

È solo con l'avvento del capitalismo, quando la proprietà privata diviene sempre più determinante e trasforma lo Stato in un sistema di *classi*, dove non necessariamente quelle dominanti si confondono con l'apparato, che iniziamo ad assistere al fallimento dei codici, all'apparire di flussi decodificati (proprietà che si vendono, danaro che scorre, mezzi di produzione, lavoratori che si deterritorializzano: ecco alcuni dei nuovi flussi) per i quali lo

---

[599] Ivi, pp. 218-219.
[600] Ivi, p. 233.
[601] Ivi, p. 237-238. «La storia abbozzata da Artaud in quel capolavoro che è *Eliogabalo*». *Ibid.*

Stato deve continuamente inventare nuovi codici. Tuttavia ciò non è sufficiente per superare lo Stato dispotico:

> occorrerà l'incontro di tutti questi flussi decodificati, la loro congiunzione, la loro reazione reciproca, la contingenza di questo incontro, di questa congiunzione perché nasca il capitalismo, nello stesso momento in cui nasce la vita nuova e il desiderio riceve il suo nuovo nome[602].

Tale congiunzione richiede un tempo ed uno spazio, all'interno dei quali il desiderio comincia di nuovo a produrre, ma sotto il rigido controllo del capitale, nuovo corpo pieno sociale. In realtà, lo Stato, le forze di polizia e l'esercito formano all'interno di questo sistema «una gigantesca impresa d'antiproduzione»[603] che condiziona la produzione stessa, istanza immanente che tenta di introdurre la mancanza nei grandi insiemi, ove «c'è del troppo», e la *fesseria* nella conoscenza e nella scienza, in un andamento schizofrenico che garantisce la riproduzione capitalistica.

Lasciando da parte il funzionamento particolareggiato della macchina capitalistica (e del resto qui si sono volutamente semplificate anche le altre forme di stato indicate da Deleuze-Guattari), resta da dire che essa coincide con la morte della scrittura («il capitalismo è profondamente analfabeta»[604]), come quella di Dio o del padre. Il linguaggio elettrico non passa né per la voce né per la scrittura (utilizzata, certo, ma considerata un arcaismo, seppure in un certo senso funzionale), ma si serve di «mezzi tecnici d'espressione»[605], corrispondenti ai flussi decodificati[606]; un linguaggio dove nessun flusso fonico, grafico o gestuale è privilegiato, ma che «rimane indifferente alla propria sostanza o al proprio supporto come continuo amorfo»[607]. In esso,

> I flussi deterritorializzati di contenuto ed espressione si trovano in un o stato di congiunzione o di presupposizione reciproca, che costituisce figure come unità ultime dell'uno e dell'altra. Queste figure […] sono non segni, o meglio segni non significanti, punti-segno a più dimensioni, tagli di flusso, schize che formano immagini per riunione in un insieme, ma che non conservano alcuna identità da un insieme all'altro.

---

[602] Ivi, p. 253.
[603] Ivi, p. 267.
[604] Ivi, p. 272.
[605] Ivi, p. 273.
[606] Questo è, secondo gli autori il senso delle contemporanee indagini di McLuhan. Cfr. M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw Hill, 1964 (trad. it. di E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967/2008).
[607] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., p. 273.

È il linguaggio informatico, completamente diverso dalla linguistica del significante saussuriana[608], un linguaggio che, come lo descrive Hjelmslev[609], abbandona ogni riferimento a qualsiasi istanza trascendente. In esso, «il significante viene superato tanto verso l'esterno dalle immagini figurative quanto, verso l'interno, dalle pure figure che lo compongono, o meglio dal "figurale"»[610]. In questo modo, «nel linguaggio e nella scrittura stessi, ora le lettere come taglio, oggetti parziali frantumati, ora le parole come flussi indivisi, blocchi indecomponibili o corpi pieni di valore tonico, costituiscono segni significanti che si riducono all'ordine del desiderio, soffi e grida»[611].

L'elemento del figurale puro è ciò che Lyotard chiama «desiderio», termine che reintroduce nuovamente la schizofrenia come processo[612]. Sarebbe tuttavia un grave errore, scrivono ancora Deleuze e Guattari, identificare i flussi capitalistici con quelli schizofrenici, unificandoli sotto la categoria generale di decodificazione di flussi si desiderio. Il capitalismo fa dello schizofrenico un malato, rinchiude i suoi pazzi, sorveglia i suoi artisti e scienziati, nell'intento di canalizzarne i potenziali flussi pericolosi reintroducendoli nelle logiche di mercato. Il capitalismo è quindi il limite di ogni società, ma limite *relativo*, in quanto continua a vincolare tali flussi. La schizofrenia ne è invece il limite *assoluto*, in quanto fa passare i flussi allo stato libero su un corpo senza organi desocializzato. La schizofrenia impregna il campo capitalistico, ne costituisce il limite esterno, ma il capitalismo stesso non può funzionare senza spostare continuamente questo limite, respingendolo e sostituendovi i propri limiti relativi immanenti: «la schizofrenia non è dunque l'identità del capitalismo, ma al contrario la sua differenza, il suo scarto, e la sua morte»[613].

Come farsi un corpo senza organi

---

[608] Per cui il linguaggio è simile a un gioco, dove il significato è per natura subordinato al significante, e le figure definite come effetti del significante stesso (cfr. Ivi, p. 275).

[609] Il linguista danese «tende a costruire una teoria puramente immanente del linguaggio, che spezza il doppio gioco della dominazione voce-grafismo, che fa scorrere forma e sostanza, contenuto ed espressione secondo flussi di desiderio e taglia questi flussi secondo punti-segno o figure-schize». Ivi, pp. 275-276. Cfr. L.T. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio* (1943; trad. ingl. 1961), trad. it. di G. C. Lepschy, Torino, Einaudi, 1968.

[610] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., p. 276. Il riferimento è a J.-F. Lyotard, *Discorso e figura*, cit. Sul concetto di «figurale» torneremo comunque in seguito.

[611] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., p. 276.

[612] Anche se, secondo Deleuze e Guattari, Lyotard non cessa di interrompere il processo, reintroducendo la mancanza e l'assenza nel desiderio, «almeno per un istante, l'ipoteca del significante è tolta». Ivi, p. 277.

[613] Ivi, p. 280.

Perché, legatemi, se volete, ma non c'è nulla che sia più inutile di un organo.
A. Artaud

Il CsO è quel che resta quando si è tolto tutto.
G. Deleuze, F. Guattari

Io non scrivo soltanto con la mano: anche il mio piede vuole scrivere.
F. Nietzsche

Abbiamo sin qui affrontato la questione della ricerca sul corpo in Artaud, vedendo come essa si orienti in una direzione opposta a tutti gli strati di organizzazione, compresi quelli delle organizzazioni di potere. Una lotta che si propone di superare l'anatomia sbagliata del corpo attuale, un Teatro della Crudeltà che origina un processo faticoso e dall'esito doloroso. Abbiamo affiancato le lotte che Artaud compie attraverso il proprio corpo alle teorizzazioni di Deleuze su letteratura, psicoanalisi, società, evidenziando le connessioni e le suggestioni che il filosofo ne trae. Vediamo ora come a partire dalle folgorazioni di Artaud si dispiegano in Deleuze la ricerca e la pratica di quella meta ideale, di quel corpo senza organi[614] che è diventato il simbolo della ricerca di entrambi.

Il corpo è il corpo
è solo
non ha bisogno d'organi
il corpo non è un organismo
gli organismi sono nemici del corpo
le cose che si fanno si producono semplicemente, senza
il concorso di nessun organo
ogni organo è un parassita,
riveste una funzione parassitaria
destinata a far vivere un essere che non dovrebbe trovarsi là.
Gli organi non sono fatti che per dare da mangiare agli
esseri, allorché questi sono stati condannati nel loro principio
e che non hanno ragione alcuna di esistere.
La realtà non è ancora costituita perché i veri organi
del corpo umano non sono ancora stati combinati e sistemati.
Il teatro della crudeltà è stato creato per portare a termine quest'opera
e per iniziare con una nuova danza del
corpo dell'uomo un ribaltamento di questo mondo di microbi
che non è che un niente coagulato.
Il teatro della crudeltà vuol far danzare le palpebre
coppia a coppia con gomiti, rotule, femori,
alluci e che lo si veda[615].

[614] Parlando di corpo senza organi, utilizzeremo prevalentemente la dizione per esteso, in particolare facendo riferimento ad Artaud. *CsO*, il fortunato acronimo coniato da Deleuze e Guattari, verrà talvolta utilizzato per brevità ma solo quando il discorso sarà principalmente relativo alle formulazioni dei due autori.

[615] A. Artaud, *Il corpo è il corpo*, in *CsO: il corpo senz'organi*, a cura di M. Dotti, Milano, Mimesis, 2006, pp. 78-79 (poesia apparsa in ed. originale in *84*, 1948, nn. 5-6).

> La Terra […] era un Corpo senza Organi. Questo Corpo senza Organi era attraversato da materie instabili non formate, da flussi che andavano in tutti i sensi, da intensità libere o da singolarità nomadi, da particelle folli o transitorie. Ma, per il momento, non era questo il problema. Perché nello stesso tempo si produceva sulla Terra un fenomeno molto importante, inevitabile, benefico sotto certi aspetti, spiacevole sotto molti altri: la stratificazione. Gli strati erano Livelli, Cinture. Consistevano nel formare materie, nell'imprigionare intensità o nel fissare singolarità in sistemi di risonanza e ridondanza, nel costituire molecole più o meno grandi sul corpo della Terra, nel fare entrare queste molecole in insiemi molari. Gli strati […] operavano per codificazione e territorializzazione sulla Terra, procedevano simultaneamente per codice e territorialità. Gli strati erano giudizi di Dio, la stratificazione generale era il sistema intero del giudizio di Dio (ma la terra, il Corpo senza Organi, non cessava di sottrarsi al giudizio, di fuggire e di de stratificarsi, di decodificarsi, di deterritorializzarsi)[616].

– *Contro l'organismo*

Il termine «Corpo senza Organi» compare per la prima volta in Deleuze nella tredicesima serie della *Logica del senso*[617]. Qui egli descrive la schizofrenia come esperienza trascendentale di mancanza dell'Io, dove per trascendentale non si intende il simbolico, bensì l'an-organico[618]. In quella sede, il corpo senza organi in quanto corpo schizofrenico si pone come un diverso modo di esistere nel proprio corpo, una certa intensità del corpo che va contro la sua consueta organizzazione, rivendicandone la molteplicità degli affetti: «un organismo senza parti che fa tutto per insufflazione, inspirazione, evaporazione, trasmissione di fluido»[619]. L'intento del filosofo è quello di portare a compimento il sistema dell'*Io dissolto* di cui lo *schizo* – nell'esperienza del corpo senza organi – è protagonista ideale. Successivamente, in *L'anti-Edipo*, Deleuze e Guattari mostrano l'attività di questo corpo schizofrenico, all'interno del quale gli organi non sono altro che *territori* dalla funzione contingente e accessoria. Essi funzionano come macchine qualunque, pezzi in connessione con altri pezzi all'esterno[620], elementi disparati estranei gli uni agli altri, mentre il corpo stesso è indicato come superficie liscia, senza alcuna escrescenza organica:

---

[616] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 84.
[617] Cfr. G. Deleuze, Tredicesima serie, *Sullo schizofrenico e sulla bambina*, in *Logica del senso*, cit., pp. 79-88.
[618] Cfr. anche M. De Beistegui, *L'immagine di quel pensiero…*, cit., p. 84 e sgg.
[619] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 84.
[620] Cfr-. G. Deleuze, *Schizophrénie et société*, in *Encyclopædia Universalis*, vol. XIV, Paris, 1975, pp. 692-694. Trad. it. a cura di D. Borca, *Schizofrenia e società*, in *Due regimi di folli e altri scritti*, cit., pp. 8-17.

> Alle macchine-organi il corpo senza organi oppone la sua superficie scivolosa, opaca e tesa. Ai flussi legati, connessi e interrotti esso oppone il suo flusso amorfo indifferenziato. Alle parole fonetiche oppone soffi e grida che sono altrettanti blocchi inarticolati[621].

Nel corpo organizzato, ogni macchina-organo interpreta il mondo intero secondo il suo proprio flusso (l'occhio interpreta tutto in termini di vedere, così come la mano di toccare), e tutto è così rigido che esso non può che soffrire di questa organizzazione. Quello che rimane del corpo senza organi vorrebbe interrompere qualsiasi produzione organica, rompere la macchina per liberarsi da questa oppressione:

> Ogni connessione di macchine, ogni produzione di macchina ogni rumore di macchina è diventato insopportabile al corpo senza organi. Sotto gli organi sente larve e vermi ripugnanti, e l'azione di un Dio che lo sconcia e lo strangola organizzandolo. [… E gli organi sono] altrettanti chiodi nella sua carne, altrettanti supplizi[622].

È lo stupore catatonico dello schizofrenico, che si fissa in prolungate posture rigide interrompendo questo funzionamento, bloccando in tal modo le macchine e facendo risalire la sua superficie an-organica, salvo poi ripiegarsi su nuove connessioni macchiniche, come se gli organi non cessassero mai di ri-prodursi in esso.

Tuttavia, non si deve credere che siano gli organi il principale nemico del corpo senza organi: esso non è il contrario di un corpo con gli organi. Il nemico è l'organismo, ossia la stratificazione, «l'organizzazione che impone agli organi un regime di totalizzazione, di collaborazione, di sinergia, di integrazione, di inibizione e di disgiunzione»[623], che restringe e limita *ciò che può il corpo*[624]. Solo se organizzati in questa maniera rigida gli organi diventano nemici del corpo senza organi, che tenta di esercitare su di essi un'azione repulsiva, denunciandoli come apparati di persecuzione. «Il corpo è il corpo. È solo. E non ha bisogno di organi. Il corpo non è mai un organismo. Gli organismi sono i nemici del corpo»[625]:

> Un Corpo senza Organi non è un corpo vuoto o denudato d'organi, ma un corpo sul quale tutto ciò che serve da organo […] si distribuisce secondo fenomeni di folla, seguendo movimenti browniani, sotto forma di molteplicità molecolari. Il deserto è popolato. Dunque esso si oppone non tanto agli organi quanto all'organizzazione degli organi, che comporrebbe un

[621] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., p. 11.
[622] Ivi, pp. 10-11.
[623] G. Deleuze, *Schizofrenia e società*, cit., p. 10.
[624] Cfr. paragrafo precedente, *Il corpo potente*.
[625] G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 249.

> organismo. Il Corpo senza Organi non è un corpo morto, ma un corpo vivente, tanto vivente, tanto formicolante da avere fatto saltare l'organismo e la sua organizzazione. Dei pidocchi saltano sulla spiaggia. Le colonie della pelle. Il corpo pieno senza organi è un corpo popolato di molteplicità[626].

Anche Artaud, scrivono Deleuze e Guattari, pur esprimendo il suo disprezzo relativamente agli organi parla in realtà della loro organizzazione, dell'attribuzione statica ad ognuno di essi di un ruolo all'interno di un organismo: in questo senso, lo ricordiamo, il *giudizio di dio* che egli condanna non è altro che quel sistema teologico che produce l'organismo, che organizza gli organi perché non può sopportare un corpo non organizzato. E quello imposto da dio è lo stesso organismo dal quale in seguito i medici trarranno il loro potere di controllo e di cura, quello stesso organismo che nel suo caso è stato oggetto di indicibili torture e frustrazioni. Ma l'organismo non è il corpo, quanto piuttosto uno strato sul corpo, cioè «un fenomeno di accumulazione, di sedimentazione, che gli impone forme, funzioni, collegamenti, organizzazioni dominanti e gerarchizzate, trascendenze organizzate per estrarne un lavoro utile»[627]:

> Non cessiamo di essere stratificati. Ma chi è questo «noi», che non è un Io, poiché il soggetto come l'organismo appartiene a uno strato e ne dipende? Adesso rispondiamo: è lui, il CsO, la realtà glaciale su cui si formeranno le alluvioni, sedimentazioni, coagulazioni, corrugamenti e ripiegamenti che compongono un organismo, una significazione e un soggetto. Su di esso pesa e si esercita il giudizio di Dio, lo subisce. In esso gli organi entrano in quei rapporti di composizione che chiamiamo organismo. Il CsO urla: «Mi hanno fatto un organismo! Mi hanno piegato senza averne il diritto! Hanno rubato il mio corpo!». Il giudizio di Dio lo strappa alla sua immanenza e gli forma un organismo, un significato, un soggetto. È lui, lo stratificato. Cosicché oscilla tra due poli, le superfici di stratificazione sulle quali si ripiega e si sottomette al giudizio, il *piano di consistenza* nel quale si dispiega e si apre alla sperimentazione. E se il CsO è un limite, se non si finisce mai di accedervi, vuol dire che c'è sempre uno strato dietro un altro strato, uno strato incastrato in un altro strato. Occorrono, infatti, molti strati e non soltanto dell'organismo, per fare il giudizio di Dio. Combattimento violento e perpetuo tra il *piano di consistenza*, che libera il CsO, traversa e disfa tutti gli strati e le superfici di stratificazione che lo bloccano e lo ripiegano[628].

Pertanto, è ancora possibile sfuggire a questa situazione, interrompendo la produttività del corpo organizzato per ritrovarne la potenza, senza figura e senza immagine:

> Il corpo pieno senza organi è l'improduttivo, lo sterile, l'ingenerato, l'inconsumabile. Antonin Artaud l'ha scoperto, là dove era, senza forma e

[626] Ivi, p. 72.
[627] Ivi, p. 249.
[628] Ivi, pp. 249-250.

> senza figura. […] Il corpo senza organi è l'improduttivo; e tuttavia è prodotto a suo tempo e luogo nella sintesi connettiva, come identità del produrre e del prodotto […]. Il corpo senza organi non è il testimone di un nulla originale, più di quanto non sia il resto di una totalità perduta. Soprattutto non è una proiezione; nulla a che vedere con il corpo proprio, o con un'immagine del corpo. È il corpo senza immagine[629].

– *L'uovo intensivo virtuale*

A questo punto sembra evidenziarsi una notevole contraddizione. Da una parte, il CsO sembra essere quell'intensità che viene *prima* dell'estensione dell'organismo e dell'organizzazione degli organi, della formazione degli strati, *uovo* pieno e intenso che si definisce per assi e vettori, gradienti e soglie, dinamismi e mutazioni di energie, movimenti, migrazioni… e tutto ciò, indipendentemente dalle parti accessorie. Lo stesso Artaud, pare, alle volte, suggerirlo:

> Negli scritti dell'ultimo Artaud il tema dello spossessamento è contrappuntato dalla nostalgia di uno stato «aureo» in cui il corpo era la forza e la vita, un potenziale elettrico senza bianchi tipografici, senza cavità aperte all'azione in succhiatrice del dio. Questo stato era il «corpo glorioso», corpo compatto, senza organi né fenditure, marcato solo dallo scheletro e dal sangue, a somiglianza del tronco e della linfa nell'Albero della Vita[630].

Da questo punto di vista, è il corpo stesso che determina una certa intensità, una relazione intensiva con gli organi, li mette in movimento e li fa propri, permettendo loro di funzionare in un regime diverso da quello dell'organismo.

> È così triste e pericoloso non poter più sopportare gli occhi per vedere, i polmoni per respirare, la bocca per inghiottire, la lingua per parlare, il cervello per pensare, l'ano e la laringe, la testa e le gambe? Perché non camminare sulla testa, con i seni, vedere con la pelle, respirare con il ventre […]?[631]

D'altra parte, il corpo senza organi è anche una ricerca, un esercizio per il suo raggiungimento, e in quanto tale sembra implicare un qualcosa che viene *dopo* l'organizzazione e che cerca di superarla. Ma in ogni caso, bisogna tenere presente che paragonare il corpo senza organi a un uovo non significa per Deleuze e Guattari attribuire ad esso un'origine regressiva, ma individuarlo come quel corpo pieno sulla cui superficie si registra la produzione di desiderio. Il torto della psicanalisi, invece, sta proprio in questo:

---

[629] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., pp. 9-10.
[630] U. Artioli, *La teatrologia* artaudiana, in U. Artioli e F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, cit., p. 217.
[631] G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 239.

> nell'avere inteso i fenomeni del Corpo senza Organi come regressioni, proiezioni, fantasie, in funzione di un'immagine del corpo. Per questo essa coglieva solo l'inverso e sostituiva fotografie di famiglia, ricordi di infanzia e oggetti parziali a una carta mondiale delle intensità. Non capiva nulla dell'uovo, né degli articoli indefiniti, né della contemporaneità di un ambiente che non smette di farsi[632].

Allo stesso modo, il CsO non deve essere confuso con un corpo esploso, in frammenti, Organi senza Corpo (OsC). È anzi tutto il contrario: non ci sono organi frammentati che rinviano ad un'unità perduta, né la volontà di ritorno a un indifferenziato in rapporto a una totalità differenziabile. Si tratta invece di distribuzione di regioni intensive di organi, all'interno di una molteplicità, in un concatenamento e secondo connessioni macchiniche che operano su un CsO.

È proprio in questo senso che possiamo intendere come il CsO/uovo non sia qualcosa che viene prima dell'organismo ma qualcosa di contemporaneo[633], adiacente ad esso, e che in quanto tale continua sempre a formarsi. Persino nei casi in cui il CsO può essere considerato un'involuzione, si tratta sempre di un'involuzione creatrice e sempre contemporanea, mai di una regressione. Il fatto di trattarlo come un uovo fa del corpo senza organi la condizione di una continua decomposizione e ricomposizione successiva, la dimensione privilegiata del divenire-altro, stato virtuale della materia in cui gli stati successivi sono sempre contenuti in maniera indifferenziata e nello stesso tempo (l'Aiôn del virtuale, contrapposto al Kronos dell'attualizzazione).

> Per questo trattiamo il CsO come l'uovo pieno prima dell'estensione dell'organismo e dell'organizzazione degli organi, prima della formazione degli strati, l'uovo intenso che si definisce per assi e vettori, gradienti e soglie, tendenze dinamiche con mutazioni d'energia, movimenti cinematici con spostamento di gruppi, migrazioni, tutto questo indipendentemente dalle forme accessorie poiché gli organi appaiono e funzionano qui come intensità pure. L'organo cambia superando una soglia, mutando gradiente[634].

Artaud, dal canto suo, sembra invece sconfessare il paragone corpo senza organi-uovo[635]:

> I° om-let cadran

---

[632] Ivi, p. 257.

[633] Nello stesso modo in cui, come abbiamo appreso precedentemente dai paradossi di Bergson, il passato è contemporaneo al presente e in esso compreso. Cfr. supra.

[634] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p 242.

[635] Dello stesso parere anche Lorenzo Chiesa, che, accostando la figura dell'uovo al cerchio del vizio e alla forma della discendenza, scrive «la doppia equazione tra uovo e corpo senza organi suggerita da Deleuze e Guattari, pur condividendo gran parte di ciò che la contestualizza, mi sembra mal riuscita e fuorviante». L. Chiesa, *Antonin Artaud…*, cit., p. 53.

Voi non lo sapevate
che lo stato:
UOVO
era lo stato
anti-Artaud
per eccellenza
non sapevate che per avvelenare
Artaud
non c'è niente di meglio che sbattere
una buona frittata negli spazi
mirando al punto
gelatinoso
che Artaud
cercando l'uomo da fare
ha fuggito
come una peste orribile.
Ed è questo punto
che rimettiamo in lui,
non c'è niente come una buona
frittata
farcita di veleno, di cianuro, di
capperi,
inviata via aerea al suo cadavere
per disarticolare Artaud
nell'anatema delle sue ossa
APPESE SUL CATASTO INTERNO[636].

Personalmente, però, mi pare che qui Artaud intenda contrapporsi allo stato di uovo in quanto embrione di un corpo già deciso dalla propria discendenza carnale (il «catasto interno»), quel «punto gelatinoso» d'origine nel quale sta già scritta tutta la vita dell'essere umano. Uovo (e «frittata» come sua «cucinazione») in quanto ritorno a uno stato infantile o pre-natale, esattamente l'opposto del significato attribuito ad esso da Deleuze-Guattari, che è quello legato alle potenzialità aperte del corpo senza organi, superficie sulla quale si muovono linee di fuga che permettono l'attivazione (attualizzazione per differenziazione) di identità sempre mobili e mai prefissate.

Tuttavia, paragonare il CsO ad un uovo non significa nemmeno considerarlo un ambiente indifferenziato (nonostante abbiamo detto che gli stadi successivi non siano già differenziati in esso, ma si differenzino solo successivamente, nell'attualizzazione): esso è lo stadio totalmente virtuale del desiderio, al cui interno le intensità pure variano continuamente, determinando il susseguirsi degli stadi. Ciò avviene perché il corpo senza organi si ripiega incessantemente sulla produzione desiderante e l'attira, appropriandosene: esso è allo stesso tempo virtualità e condizione del desiderio, macchina di attrazione che subentra ad una macchina repulsiva, motore immobile attraversato da un flusso di intensità

[636] A. Artaud, *Ci-gît,* , cit., pp. 154-155.

variabile, matrice intensiva che di volta in volta si appropria degli organi non in estensione ma in intensità. Il corpo senza organi è così identificabile con il piano di consistenza dove si muovono le macchine e dove il processo di produzione si registra in una rizomatica mappa delle intensità:

> Il corpo senza organi, l'improduttivo, l'inconsumabile, serve da superficie per la registrazione di tutto il processo di produzione del desiderio, cosicché le macchine desideranti sembrano emanarne nel movimento oggettivo appartenente che glielo riconduce. […] l'essenziale è la costituzione di una superficie incantata di iscrizione e di registrazione che si attribuisce tutte le forze produttive e gli organi di produzione, e che agisce come quasi-causa comunicando loro il movimento apparente[637].

Sul corpo senza organi-piano di consistenza le macchine-organi si agganciano andando a costituire altrettanti punti di disgiunzione tra i quali si intesse una serie di nuove sintesi, che ne reticolano la superficie, striandola. Descriverne il funzionamento è operare una cartografia del corpo, sul quale si muovono qualità intensive pure:

> C'è un'esperienza schizofrenica delle quantità intensive allo stato puro, a un punto quasi insopportabile, – una miseria e una gloria celibi provate al più alto grado, come un clamore sospeso tra la vita e la morte, un sentimento di passaggio intenso, stati di intensità pura e cruda spogliati della loro figura e della loro forma[638].

Tuttavia, anche se gli organi si agganciano continuamente sulla sua superficie, il corpo senza organi rimane sempre tale, non ridiventa mai un organismo come lo abbiamo inteso: le intensità che lo attraversano e che provengono dalle forze di repulsione ed attrazione non esprimono infatti l'equilibrio finale di un sistema, ma un numero illimitato di stati metastabili attraverso i quali passa un soggetto. In tal modo, esso è l'ambiente di sperimentazione contemporaneo per eccellenza. L'uovo è - per Deleuze e Guattari – «l'ambiente di intensità pura, lo *spatium* e non l'*extensio*, l'intensità Zero come principio di produzione»[639]. Esso designa una realtà intensiva, non indifferenziata, all'interno della quale gli organi si distinguono non per funzione, ma per gradienti, migrazioni, zone di vicinanza. Ancora una descrizione dei due autori:

> Il corpo senza organi è un uovo: è attraversato da assi e da soglie, da latitudini, da longitudini, da geodetiche, è attraversato da *gradienti* che segnano i divenire e i passaggi, le destinazioni di colui che vi si sviluppa. Nulla qui è

[637] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., p. 13.
[638] Ivi, p. 20.
[639] G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 256.

> rappresentativo, ma tutto è vita e vissuto: l'emozione vissuta dei seni non rassomiglia a seni, non li rappresenta, più di quanto una zona predestinata nell'uovo non rassomigli all'organo che vi sarà indotto. Nient'altro che frange d'intensità, potenziali, soglie, gradienti. Esperienza straziante, troppo commovente, attraverso cui lo schizo è quanto mai prossimo alla materia, a un centro intenso e vivente della materia: «quest'emozione situata fuori del punto particolare in cui lo spirito la ricerca… quest'emozione che rende allo spirito il suono sconvolgente della materia, tutta l'anima vi si cola e passa nel suo fuoco ardente»[640].

Scrive, proprio a riguardo di questa definizione, Franco Berardi, maggiormente noto con lo pseudonimo di Bifo:

> Per spiegare il significato della nozione artaudiana di corpo senza organi, Félix e Gilles ricorrono a questo paragone con l'emozione. L'emozione provocata da un oggetto, da un evento, da una situazione, non assomiglia a quell'oggetto, a quell'evento, a quella situazione. L'emozione provocata dalla visione di un seno, dal desiderio di toccarlo, di sfiorarlo, di succhiarlo, sono tutte emozioni che non assomigliano al seno, non sono fatte della sua stessa materia, se non – ecco il corpo senza organi – se non ci riferiamo ad una materia pre-estesa, pre-specificata, che è la materia di cui è fatto il desiderio, cioè il divenire-altro[641].

– *Unità e molteplicità: disfare (di nuovo) l'organismo*

Per comprendere il corpo senza organi Deleuze e Guattari propongono invece di rileggere *Eliogabalo*, o i *Tarahumara*, dove «l'anarchia e l'unità sono una sola, una stessa cosa, non l'unità dell'Uno, ma una più strana unità che si dice soltanto del molteplice»[642]. Nei due libri di Artaud incontriamo «la molteplicità di fusione, la fusibilità come zero infinito, *piano di consistenza*, Materia dove non ci sono dèi»[643]. Qui, le maniere d'essere derivano direttamente dalle intensità, sono da esse prodotte, vibrazioni, soffi, numeri. Al limite, sostengono i due autori, anche l'*Etica* di Spinoza può essere letta come «il grande libro sul CsO»[644]. Le variazioni di CsO vanno a costituire una molteplicità formale degli attributi che è unità ontologica della sostanza. E bisogna stare ben attenti a non restare prigionieri di uno di questi strati, che può bloccare il corpo in un organismo che lo fissa in un determinato

---

[640] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., pp. 21-22. La citazione è tratta da A. Artaud, *Il pesa-nervi*, cit., p. 62.
[641] F. Berardi (Bifo), *Œuf tantrique…*, cit., p. 148.
[642] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 249.
[643] *Ibid.*
[644] «Gli attributi sono i tipi o i generi di CsO, sostanze, potenze, intensità Zero come matrici produttive. I modi sono tutto quello che accade: le onde e le vibrazioni, le migrazioni, le soglie e i gradienti, le intensità prodotte sotto questo o quel tipo sostanziale, a partire da questa matrice». Ivi, p. 242.

mondo. In genere, gli strati che più direttamente rischiano di imprigionarci, costringendoci alla fissità sono tre: organismo, significanza, soggettivazione.

> Sarai organizzato, sarai un organismo, articolerai il tuo corpo, altrimenti non sarai altro che un depravato. Sarai significante e significato, interprete e interpretato, altrimenti non sarai altro che un deviante. Sarai un soggetto, e fissato come tale, soggetto d'enunciazione ripiegato sopra un soggetto d'enunciato, altrimenti non sarai che un vagabondo[645].

Disfare l'organismo non significa uccidersi, niente è più lontano del desiderio di morte (e questo si legge anche in Spinoza). Disfare l'organismo significa «aprire il corpo a connessioni che suppongono un concatenamento, circuiti, congiunzioni, suddivisioni e soglie, passaggi e distribuzioni d'intensità, territori e deterritorializzazioni»[646]. Disfare l'organismo non è più difficile che disfare gli altri strati, in ognuno dei tre casi occorre parecchia prudenza, altrimenti, come in un caso si rasenta la morte, negli altri il falso, l'illusorio, l'allucinatorio, la morte psichica. Disfare non significa eliminare del tutto, né «destratificare selvaggiamente»: bisogna invece conservare delle piccole riserve di organismo, significanza e soggettività per poter creare qualcosa di nuovo. Svuotarsi del tutto non serve, perché il CsO oscilla continuamente tra le superfici che lo stratificano e il piano che lo libera. Inoltre, togliere gli strati, farli saltare troppo violentemente rischia di provocare la caduta in un buco nero (o l'auto-eliminazione) invece che l'assestamento sul piano, e «la cosa peggiore non è rimanere stratificato-organizzato, significato, assoggettato ma precipitare gli strati in uno sprofondamento suicidario o demente, che li fa ricadere su di noi, più pesanti e per sempre»[647]. Un corpo senz'organi che rompesse tutti gli strati, che li distruggesse tutti di colpo, si tramuterebbe subito in un «corpo di nulla», ottenendo null'altro che autodistruzione.

> Non si è dunque mai sicuri che i fluidi ideali di un organismo senza parti non trasportino vermi parassiti, frammenti di organi e di alimenti solidi, resti di escrementi; e si è persino sicuri che le potenze malefiche si servano effettivamente dei fluidi e delle insufflazioni per far passare nel corpo i pezzi della passione[648].

Ciò che bisognerebbe fare è invece

---

[645] Ivi, p. 250.
[646] Ivi, p. 251.
[647] Ivi, p. 252.
[648] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 84.

> Installarsi su uno strato, sperimentare le possibilità che ci offre, cercarvi un luogo favorevole, eventuali movimenti di deterritorializzazione, possibili linee di fuga, provarle, assicurare qui e là congiunzioni di flussi, tentare segmento per segmento dei continuum di intensità, avere sempre un piccolo pezzo di una nuova terra. Attraverso un rapporto meticoloso con gli strati si libereranno le linee di fuga, si faranno passare e fuggire i flussi coniugati, si enucleeranno intensità continue per un CsO. Connettere, coniugare, continuare: tutto un «diagramma» contro i programmi ancora significanti e soggettivi[649].

Nonostante ciò, non sempre la ricerca di un corpo senza organi conduce a un risultato univoco. In *Mille piani*, Deleuze e Guattari elencano una lunga schiera di corpi che si differenziano dal corpo organizzato, corpi sui quali la sperimentazione è in atto, ma che sono soltanto alcuni modi troppo semplici in cui si crede di poter superare il corpo organizzato:

- *il corpo ipocondriaco*, i cui organi sono distrutti e nel quale non avviene più nulla;
- *il corpo paranoico*, dove gli organi subiscono continuamente attacchi e restaurazioni da parte di energie «esterne»;
- *il corpo schizo*, che lotta attivamente e interiormente contro i suoi organi, a prezzo della catatonia;
- *il corpo drogato*, che è come il corpo schizo ma in modo sperimentale;
- *il corpo masochista*, per il quale non si tratta solo di dolore, ma innanzitutto del desiderio di fermare l'attività degli organi (in vista di un corpo che potrà essere riempito solo da dolore).

Questi corpi lugubri combattono una battaglia sperimentale contro i propri organi, e spesso in tale battaglia soccombono. Si tratta di un paradosso: questi corpi si sono svuotati immediatamente e totalmente dei loro organi, e sono rimasti vuoti, senza cercare invece con pazienza quei punti in cui non sono gli organi a soccombere, ma la loro organizzazione. In questi casi,

> il piano di consistenza non rischia soltanto di essere tradito o deviato per l'influenza di altre causalità che intervengono in un tale concatenamento, ma il piano stesso genera i suoi specifici pericoli […]. Non siamo più signori delle velocità, nemmeno il piano lo è. Invece di fare un Corpo senza Organi sufficientemente ricco o pieno perché le intensità possano passare, le droghe [ma anche gli altri mezzi sopracitati] erigono un corpo svuotato o vetrificato, un corpo canceroso: la linea causale, la linea creatrice o di fuga, volge immediatamente in linea di morte e di abolizione[650].

[649] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 252.
[650] Ivi, p. 415.

Artaud e il Peyotl: una via disseminata di trappole, percezioni erronee, perdere il controllo e ricominciare ogni volta da zero[651].

Può sembrare curioso che qui Deleuze e Guattari inseriscano lo *schizo* tra i fallimenti del corpo senza organi, quando in *l'anti-Edipo*, e ancor prima il solo Deleuze in *Logica del senso*, li avevano quasi identificati. La spiegazione va cercata ancora una volta in Artaud.

> Come fabbricarsi dei CsO senza che sia il CsO canceroso del fascista in noi o il CsO vuoto di un drogato, di un paranoico o di un ipocondriaco? Artaud non smette di affrontare questo problema. La straordinaria composizione di Per farla finita col giudizio di Dio: comincia col maledire il corpo canceroso dell'America, il corpo della guerra e del denaro, denuncia gli strati che chiama della «cacca», oppone loro il vero Piano, anche se è il minuscolo ruscello dei Tarahumara, peyote. Ma conosce anche i rischi di una destratificazione troppo brutale, imprudente. Artaud non cessa di affrontare tutto questo, e vi affonda[652].

Da una parte, «il delirio non incanalato rivolge la potenza contro il corpo e lo distrugge, non riuscendo più a contemplare quella molteplicità di eventi e voci che lo squarciano. Per contro, il delirio assume una connotazione profetica, raggiunge la verità stessa che l'ha posto in essere se perviene alla lucida veggenza della poesia»[653]. Artaud è passato per una fase di distruzione, in cui ha tentato di scardinare il proprio sé, il proprio linguaggio, il proprio corpo. Il teatro della crudeltà, esercizio di cura di sé[654], prevede anche questo momento. Ma anche se Artaud non è riuscito a fabbricarsi un corpo senza organi, attraverso di lui qualcosa è riuscito per noi tutti: egli è infatti il primo ad accorgersi che l'uomo totalmente destratificato, ridotto allo stato della carne, è quello su cui è più facile che si esercitino i dispositivi del giudizio (e della cura psicanalitica): «la tirannia del giudizio consiste del resto proprio in questo, nel rendere il corpo un residuo»[655]. Il corpo che si arrende e si limita allo stato catatonico della schizofrenia-malattia è dunque un corpo sconfitto, limitato. Per liberare tutta la potenza del corpo senza organi occorre invece consentire al flusso di intensità di ricominciare a circolare, a variare, aprendo lo spazio al desiderio e alla creazione, per ottenere un CsO pieno di gioia, di estasi, di danza.

---

[651] Cfr. ivi, pp. 415-416.
[652] Ivi, p. 255.
[653] T. Villani, *Una scrittura di carne e sangue*, cit., p. 67.
[654] Per approfondire l'ampia connotazione di questa formula cfr. M. Foucault, *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984 (trad. it. di L. Guarino, *La cura di sé. Storia della sessualità 3*, Milano, Feltrinelli, 1985/2001).
[655] T. Villani, *Una scrittura di carne e sangue*, cit., p. 65.

POST-SCRIPTUM
Chi sono?
Da dove vengo?
Sono Antonin Artaud
e che io lo dica
so come dirlo
immediatamente
vedrete il mio corpo attuale
andare in frantumi
e ricomporsi
sotto diecimila aspetti
notorî
un corpo nuovo
e non potrete
dimenticarmi
mai più[656].

In realtà, i pericoli che la ricerca di un CsO comporta sono notevoli. In primo luogo, perché sugli strati si trovano già parti di CsO, in quanto CsO dell'organismo che appartiene a un determinato strato. Si tratta di tessuti cancerosi, devianti, che l'organismo tenta continuamente di riportare alla propria regola. E solo ristratificando questi CsO «totalitari e fascisti» è possibile la fabbricazione dell'«altro» CsO sul piano di consistenza. Nel processo di creazione occorre dunque tener conto di questa proliferazione cancerosa all'interno degli strati.

Il problema materiale della *schizoanalisi* prospettata da Deleuze e Guattari è dunque quello di capire come sia possibile operare quella selezione necessaria per separare il CsO dai suoi simili deviati, dai suoi doppi fascisti, totalitari, cancerosi: quindi, «non denunciare falsi desideri ma distinguere nel desiderio quel che rinvia alla proliferazione di strato oppure alla destratificazione troppo violenta e quel che rinvia alla costruzione del *piano di consistenza* (sorvegliare il fascista, il suicida e il demente che è in noi)»[657].

Insomma, è possibile ottenere ciò che ottengono il drogato e il masochista, si chiedono i due autori, anche in un'altra maniera, stando alle condizioni del piano?

> Probabilmente tutto ciò è possibile. Noi diciamo soltanto: l'identità degli effetti, la continuità dei generi, l'insieme di tutti i CsO possono essere ottenuti sul *piano di consistenza* soltanto da una macchina astratta capace di coprirlo e anche di tracciarlo, da concatenamenti in grado di innestarsi sul desiderio, di prendersi effettivamente carico dei desideri, di assicurarne le connessioni continue, i collegamenti trasversali. Altrimenti i CsO del piano resteranno separati nel loro genere, marginalizzati, ridotti ai mezzi del bordo, mentre trionferanno sull'«altro piano» i doppi cancerosi o vuoti[658].

[656] A. Artaud, *Il teatro della crudeltà, Post-scriptum,* in *Per farla finita col giudizio di dio*, cit., p. 77.
[657] G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 257.
[658] Ivi, p. 258.

– *Intensità e produzione desiderante*

Abbiamo più volte visto come, all'insieme degli strati, il CsO opponga la disarticolazione (o le *n* articolazioni) in quanto proprietà del piano di consistenza, la sperimentazione al posto dell'interpretazione, e il nomadismo nel movimento[659]. Se chiamiamo con Bateson *piani* (*plateaux*) le regioni di intensità continua[660], costituite in modo tale da non lasciarsi interrompere da un punto terminale esterno, un piano è anche una componente del piano di immanenza, e allo stesso modo il CsO, che è a sua volta un piano che comunica con altri piani, si trova in un più ampio piano di consistenza. Tale piano di consistenza, o pura molteplicità di immanenza, è dunque l'insieme di tutti i CsO, che differiscono in quanto tipi, generi, attributi sostanziali. Ciascuno di essi ha il grado di intensità = 0 come principio di produzione, e ognuno di essi, all'interno del piano, si differenzia a seconda dei modi, delle intensità prodotte, delle onde e delle vibrazioni, andando a costituire sempre nuove attualizzazioni della molteplicità virtuale propria della sostanza.

> Per ogni tipo di CsO dobbiamo domandare: 1) Di che tipo è, come è fabbricato, attraverso quali procedimenti e mezzi che predeterminano già quello che sta per accadere? 2) Quali sono i suoi modi, che cosa accade, con quali varianti, quali sorprese, quali imprevisti rispetto alle attese? In breve, tra un determinato CsO e ciò che accade su di esso esiste un rapporto molto particolare di sintesi o di analisi: sintesi *a priori* dove qualcosa necessariamente sarà prodotto in questo modo, ma non si sa che cosa, analisi *infinita* dove quel che è prodotto è già compreso in esso, ma al prezzo di un'infinità di passaggi, divisioni e sottoproduzioni[661].

In ogni caso, non bisogna confondere il CsO con un luogo, una semplice base sulla quale qualcosa avviene: esso è materia intensa, non formata, energia, dove l'intensità = 0 dà origine alla produzione del reale:

> Il CsO non è una scena, un luogo e neppure un supporto dove accadrebbe qualcosa. Niente a che vedere con una fantasia, niente da interpretare. Il CsO fa passare le intensità, le produce e le distribuisce in uno *spatium* anch'esso

[659] In riferimento al carattere di nomadismo, cfr. *infra*.
[660] Cfr. G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco, Chandler Publishing Company, 1972 (trad. it. di G. Longo e G. Trautteur, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1977). «Gregory Bateson si serve della parola *piano* per designare qualche cosa di molto particolare: una regione continua o di intensità, che vibra su se stessa e si sviluppa evitando ogni orientamento su un punto culminante o un fine esterno». G. Deleuze e F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 58.
[661] Ivi, p. 241.

> intensivo, inesteso. Non è spazio e non è nello spazio, è materia che occuperà lo spazio a questo o quel grado, che corrisponde alle intensità prodotte[662].

Il CsO in quanto campo di immanenza è il luogo del desiderio, dove il desiderio si definisce come processo di produzione, senza riferimenti ad alcuna mancanza che verrebbe a colmarlo (come sappiamo infatti per Deleuze il desiderio non manca di nulla, e non si rapporta ad alcun criterio esterno o trascendente). Il CsO è desiderio, e c'è desiderio ogni volta che c'è costruzione di un CsO.

Un CsO è fatto in modo tale che può essere occupato e popolato solo da intensità. Il corpo non consiste allora in altro che «un insieme di valvole, setacci, chiuse, ciotole o vasi comunicanti»[663] attraverso i quali le intensità passano e circolano. Esso si rivela dunque come una macchina per la connessione di desideri, congiunzione di flussi, continuum di intensità.

> Gli organi si distribuiscono sul CsO, ma, per l'appunto, vi si distribuiscono indipendentemente dalla forma dell'organismo, le forme divengono contingenti, gli organi non sono altro che intensità prodotte, flussi, soglie e gradienti. «Un» ventre, «un» occhio, «una» bocca: l'articolo indefinito non manca di nulla, non è indeterminato o indifferenziato, ma esprime la pura determinazione d'intensità, la differenza intensiva. L'articolo indefinito è il conduttore del desiderio[664].

Così, i punti di disgiunzione sul corpo senza organi formano cerchi di convergenza attorno alle macchine desideranti, e il soggetto, prodotto come residuo accanto alla macchina, passa per tutti gli stati del cerchio e da un cerchio all'altro. Lo stesso soggetto non è al centro – che è invece occupato dalla macchina del desiderio, dell'eterno ritorno – ma ai limiti, senza identità fissa, sempre decentrato. Il soggetto può anche nascere da uno stato della serie che lo determina in un punto, per poi rinascere nello stato seguente e così via (lo stato vissuto – scrivono Deleuze e Guattari, è sempre primario rispetto al soggetto che lo vive[665]).

Per determinare la natura di questo uovo e la ripartizione campo-gradiente-soglia[666], i due autori promuovono una *biochimica della schizofrenia*.

---

[662] Ivi, p. 242.
[663] *Ibid.*
[664] Ivi, pp. 256-257.
[665] Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., p. 23.
[666] «Si tratta di rapporti d'intensità attraverso cui il soggetto passa sul corpo senza organi, e opera dei divenire, delle cadute e dei rialzi, delle migrazioni e degli spostamenti». Ivi, p. 93.

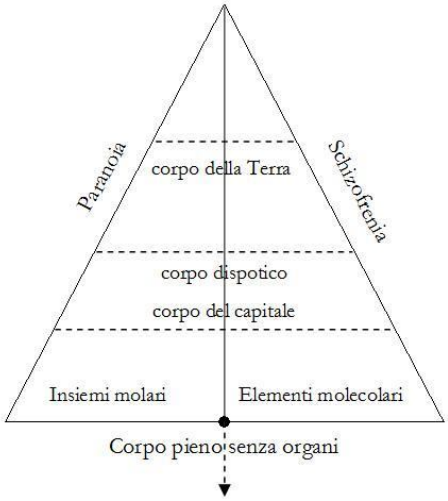


Fig_1: *Schema della biochimica della schizofrenia*

C'è una linea sulla quale si definiscono schizofrenia e paranoia, ed è una linea che fa delirare la storia. Perché è evidente che non esista alcun delirio che non presenti eminentemente questo carattere, che non sia originariamente economico, politico, storico, prima di essere «schiacciato dal macinino psichiatrico e psicanalitico»[667].

Secondo Deleuze e Guattari, gli investimenti sociali, contemporanei alla produzione desiderante, avvengono sul *socius*: con questo termine non intendono «la società», ma un corpo pieno[668], elemento d'antiproduzione e territorio per codificazioni e ricodificazioni[669], superficie ove tutta la produzione si registra e al cui centro si trova la macchina sociale, nutrita dal desiderio. Al contrario, il paranoico e lo schizofrenico non operano sul socius, ma sul corpo senza organi allo stato puro.

Il corpo senz'organi ha due facce: una dove si organizzano in maniera microscopica il fenomeno di massa e l'investimento paranoico corrispondente; l'altra ove si concatenano su scala submicroscopica i fenomeni molecolari e il loro investimento schizofrenico. Così,

> dal punto di vista di una clinica universale si possono presentare paranoia e schizofrenia come le due estremità d'amplitudine d'un pendolo che oscilla intorno alla posizione d'un socius come corpo pieno e, al limite, d'un corpo senza organi di cui una faccia è occupata dagli insiemi molari e l'altra popolata da elementi molecolari[670].

[667] Ivi, p. 312.
[668] Che «può essere il corpo della terra, o il corpo dispotico, oppure il capitale». Ivi, p. 11.
[669] Cfr. K. Surin, *Socius*, in A. Parr (a cura di), *The Deleuze Dictionary*, cit., pp. 255-257.
[670] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., p. 320.

> Il corpo senza organi è come l'uovo cosmico, la *molecola gigante* ove brulicano vermi, bacilli, figure lillipuziane, animalcoli e omuncoli, con le loro organizzazioni e con le loro macchine, minuscoli spaghi, cordami, denti, unghie, leve e pulegge, catapulte […]. Artaud dice: questo mondo di microbi che non è altro che del nulla coagulato[671].

[671] Ivi, p. 319.

INTERMEZZO

***

DISCORSI SULL'ARTE

1. ALLE ORIGINI DELLA CREAZIONE ARTISTICA: NOMADISMO E MACCHINE DA GUERRA

Dal territorio alla macchina

L'opera d'arte moderna è una macchina, e funziona in tal modo
G. Deleuze

Per cominciare[1], abbiamo un piano. Nessuna forma, nessun soggetto, nessuna struttura. Solo rapporti di movimento, velocità e lentezza, tra elementi non formati. Nessuna soggettivazione, ma solo costituzione di ecceità secondo composizione di potenze o affetti che formano concatenamenti collettivi. È il piano di consistenza, o piano di composizione. O di immanenza. Come abbiamo già visto Deleuze e Guattari utilizzano queste denominazioni a seconda dell'aspetto che intendono sottolineare, ma esse, in qualche modo, si equivalgono.

Sappiamo già che su questo piano agiscono diversi tentativi di strutturazione o organizzazione, più o meno riusciti, e abbiamo visto in che modo la battaglia di Artaud per un Corpo senza Organi sia vista da Deleuze e Guattari come il tentativo di abbattere tali limitazioni, verso una libertà utopica del corpo e delle sue proliferazioni vitali.

Abbiamo accennato ancora prima come in Natura ogni strato o articolazione consista in ambienti codificati, sostanze formate. Ma ambienti e territori sono anche ciò che in realtà costituisce quel sostrato che permette la nascita delle prime espressioni in qualche modo artistiche. Dunque, la costituzione di un territorio, il «fare di qualsiasi cosa una materia di espressione» è la base dell'arte.

> L'arte comincia forse con l'animale, almeno con l'animale che ritaglia un territorio e fa una casa (le due azioni sono correlative o addirittura si confondono talvolta in ciò che si chiama un habitat). Con il sistema territorio-casa molte funzioni organiche si trasformano, sessualità, procreazione, aggressività, alimentazione, ma non è questa trasformazione a spiegare l'apparizione del territorio e della casa; al contrario il territorio implica l'emergenza di qualità sensibili pure, sensibilità che smettono di

[1] Giova però ricordare che il piano non è qualcosa di preesistente, ma che piuttosto esso si determina nello stesso tempo di ciò che da esso viene determinato. Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 390 e sgg.

> essere unicamente funzionali e diventano dei tratti di espressione, rendendo possibile una trasformazione delle funzioni[2].

Dunque, di fatto, il movimento che conduce all'opera d'arte deve essere considerato non tanto come risultato del lavoro individuale di un soggetto, ma soprattutto come un divenire espressivo più generale, come una potenza vitale che non è affatto esclusiva dell'uomo: una «liberazione di materie di espressione nel movimento della territorialità».

> le marche territoriali sono dei *ready-made*. E anche ciò che si definisce *art brut* non è nulla di patologico o primitivo, è soltanto questa costituzione, questa liberazione di materie di espressione, nel movimento della territorialità: la base o il suolo dell'arte. Di una qualsiasi cosa, fare una materia di espressione[3].

Da un altro punto di vista, così come la stratificazione si può paragonare a una sorta di creazione (ordinamento) del mondo dal caos, e gli strati a quella regola («il giudizio di dio») che presiede al funzionamento della creazione, il territorio, o meglio, il concatenamento territoriale, può essere assunto come ciò che permette una formazione artistica primordiale, fatta di organizzazione delle forme e delle sostanze: in questo senso, «l'artista classico è come Dio, fa il mondo organizzando le forme e le sostanze, i codici, gli ambienti e i ritmi»[4]. Detto ciò, bisogna pensare a qualcosa che sia in grado di trascinarci fuori dal sistema degli strati, un'impresa di destratificazione che ci riimmetta in quella vita intensa e anorganica dove non ci sono più forme né sostanze, senza però rigettarci in un caos totale (come ripetono spesso Deleuze e Guattari, ogni destratificazione troppo brutale rischia di essere suicida o cancerosa, sfociando nell'autodistruzione o richiudendo con ancora più forza il sistema degli strati che si era proposta di scardinare).

All'interno degli strati operano i concatenamenti, che in primo luogo prelevano dei territori a partire dagli ambienti (*concatenamento territoriale*). E l'espressività che appartiene a tali territori – la quale si esplica in motivi e contrappunti territoriali (o personaggi ritmici e paesaggi melodici[5]) che permettono la creazione artistica – è sempre legata a un particolare concatenamento che l'avvolge (in un'opera, «l'unità reale minima non è costituita dalla parola, dall'idea o dal concetto, e nemmeno dal significante, bensì dal concatenamento»[6]),

---

[2] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 185.
[3] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 466.
[4] Ivi, p. 738.
[5] I personaggi ritmici e i paesaggi melodici sono infatti gli enunciati dell'*agencement* territoriale, e in quanto tali possono anche comporre un concatenamento musicale (in questo caso si presentano sotto forma di suoni), letterario (parole), pittorico (colori).
[6] G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, cit., p. 58.

perciò è importante scoprire quali siano i concatenamenti territoriali di ognuno: «nella loro pattumiera o sulla loro panca, [anche] i personaggi di Beckett si fanno un territorio»[7] . La differenza tra un *agencement* e l'altro sta nel suo grado di deterritorializzazione, ossia nella quantità di caos che lascia passare, o nella quantità di territorialità che contiene, dunque nell'essere più o meno rigido nella sua composizione (rigidità che se molto accentuata lascia meno spazio all'espressione)[8].

Grazie a tali concatenamenti, il piano cresce, seguendo un disegno astratto, geometrico, ma sempre rispettando le proprie caratteristiche di piano. Attraverso questa *territorializzazione*, però, nessuna evoluzione si produce in esso, solo proliferazioni, popolamenti, contagi. Parallelamente si costituiscono inoltre delle *linee di deterrritorializzazione*, ma tale deterritorializzazione non ha niente a che vedere con una regressione, con il risalimento verso un principio. Abbiamo piuttosto parlato di un'involuzione, ma che sia *involuzione creatrice*, che dissolve le forme e i soggetti creati dal piano di organizzazione per liberare tempi e velocità. Proprio per questo il piano deve far attenzione a non tramutarsi in un piano di abolizione o di morte: che l'involuzione, insomma, non volga nella regressione nell'indifferenziato. Ecco che ai movimenti di deterritorializzazione fa sempre eco una riterritorializzazione, in un flusso continuo che abbiamo definito vitale e creativo, e dall'andamento rizomatico.

Pur ignorando forme e sostanze, il piano di consistenza non è però immune da formazioni individuali: si tratta di ecceità, le quali non procedono né per forma né per soggettivazione, ma per consolidamento. Sono gli eventi, le trasformazioni corporee, le essenze nomadi, i continuum di intensità, gli spazi lisci[9], i divenire, la variazione continua: «una potente vita non organica che sfugge agli strati, attraversa i concatenamenti e traccia una linea astratta senza contorno, la linea dell'arte nomade e della metallurgia itinerante»[10].

I movimenti di decodificazione e di deterritorializzazione che aprono il concatenamento su un altro, costituendo i divenire, definiscono quella che Deleuze e Guattari chiamano la *macchina astratta*, meccanismo rizomatico che rende conto della genesi e dello sviluppo dei concatenamenti stessi. Non bisogna pensare però che per questo motivo essa consista in un semplice schema predefinito secondo il quale si realizzano i concatenamenti: si tratta piuttosto di un insieme di materia non formata (*phylum*) – materia-movimento costituita da punti singolari o qualità intensive – e di «funzioni non formali», il *diagramma*, o espressività-

[7] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 739.
[8] Cfr. S. Borghi, *La casa e il cosmo…*, cit., pp. 67-68.
[9] Su spazi lisci e spazi striati torneremo tra poco.
[10] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 744.

movimento. In definitiva, le macchine astratte sono degli operatori che, sul piano di consistenza o caos, assemblano le particelle che si muovono a velocità variabile in diagrammi astratti; essi sono detti tali non in quanto fittizi, ma in quanto *virtuali* e in via di attualizzazione, dove l'attualizzazione è sempre un processo creativo, espressivo. Esse sono immanenti ad ogni concatenamento, ed al suo interno operano singolarmente determinandone le aperture e le chiusure: così che, ogni qualvolta un concatenamento è preso in un movimento di territorializzazione o deterritorializzazione, si potrebbe dire che è una macchina ad essere innescata.

All'interno della macchina, tutto è movimento (la materia non formata, il *phylum*, non è qualcosa di morto o inerte ma una materia che comporta singolarità o ecceità in movimento; allo stesso modo il diagramma è un'espressività-movimento che comporta sempre l'insorgere di una lingua straniera nella lingua), divenire. Ma non esiste un solo tipo di macchina:

> vi sono specie di macchine astratte che continuano a lavorare le une nelle altre e qualificano i concatenamenti: *macchine astratte di consistenza*, singolari e mutanti, dalle connessioni moltiplicate, ma anche *macchine astratte di stratificazione* che circondano il *piano di consistenza* con un altro piano, e *macchine astratte surcodificanti* o *assiomatiche*, che procedono a totalizzazioni, omogeneizzazioni, congiunzioni di chiusura. Di conseguenza, ogni macchina astratta rinvia ad altre macchine astratte, non soltanto perché sono inseparabilmente politiche, economiche, scientifiche, artistiche, ecologiche, cosmiche – percettive, affettive, attive, pensanti, fisiche e semiotiche – ma anche perché intrecciano i loro tipi differenti così come il loro esercizio concorrente. Meccanosfera[11].

La forza reale di mutamento portata dalle diverse macchine attraverso i concatenamenti ad un certo punto inevitabilmente eccede da una formazione territoriale, pertanto si deterritorializza, trasformando il concatenamento territoriale in qualcos'altro (Deleuze e Guattari parlano in relazione a questa trasformazione di vettori o *operatori*, veri e propri convertitori d'*agencement*[12]): si lascia il concatenamento legato al territorio e si accede a un altro piano, cosmico. Allo stesso modo, nell'epoca artistica moderna si esce dunque dai concatenamenti territoriali per entrare nell'«Età della Macchina, immensa Meccanosfera, piano di cosmicizzazione delle forze da captare»[13]: ed è proprio nella captazione di forze

[11] Ivi, p. 752.
[12] Ivi, p. 477.
[13] Ivi., p. 500. In questa parte del volume i due autori compiono una rigorosa analisi dei periodi storico-artistici alla luce delle forze che essi concatenano per creare. Riassumiamo brevemente, semplificando: a partire dal Classicismo, il rapporto fondamentale è quello tra forma e materia (o forma-sostanza, essendo la sostanza una materia non formata). Ogni forma è il codice di un ambiente, ed è sotto la loro guida che

provenienti da un Cosmo deterritorializzato e deterritorializzante e nella loro iscrizione nella materia che sta il piano estetico della creazione.

> Il cosmo potrebbe forse essere definito come la versione terrena del caos: quando viene attinto tutte le forze e i movimenti del piano di composizione perdono la «pesantezza» delle forme e delle funzioni tipiche degli *agencements*, come fosse il muro più sottile possibile per proteggersi dal caos. Inoltre esso non preesiste in alcun modo alle deterritorializzazioni che lo creano, lo costruiscono, perché non è un luogo da raggiungere ma un processo da attualizzare[14].

L'artista, come mostra Paul Klee, «comincia col cercare attorno a sé, in tutti gli ambienti, per cogliere la traccia della creazione nel creato»[15], si interessa a tutti gli elementi per coglierne il movimento immanente. «Infine, si apre al Cosmo per captarne le forze in un'"opera"»[16], facendo del rapporto diretto *materiale-forze* il rapporto essenziale, una questione di *tecnica*: ora,

> il materiale è una materia molecolarizzata e deve a questo titolo «captare» le forze, che ormai possono soltanto essere forze del Cosmo. Non c'è più una materia che troverebbe nella forma il principio d'intelligibilità corrispondente. Si tratta ora di elaborare un materiale destinato a captare forze di un altro ordine: il materiale visivo deve catturare forze non visibili. *Rendere visibile*, diceva Klee, e non rendere o riprodurre il visibile. […] *Le materie d'espressione lasciano il posto a un materiale di cattura*. […] l'essenziale risiede non più nelle forme e nelle materie o nei temi, ma nelle forze, nelle densità, nelle intensità[17].

---

l'artista affronta il Caos, al quale devono essere imposti tali forme e codici (*organizzare il caos*). Con il Romanticismo tedesco, ci si apre al concatenamento territoriale, nel senso che la terra è vissuta come il luogo del fondamento o della fondazione (non più creazione). Qui, l'eroe è l'eroe della terra, mitico, ma solo (soggetto, individuo). L'artista romantico vive il territorio come qualcosa di perduto, negato, e la sua condizione come quella di esule, viaggiatore, *deterritorializzato*. Il romanticismo dei paesi latini e slavi va oltre, chiamando in causa il tema del popolo e delle forze del popolo (la differenza è la stessa che si insinua nel rapporto uno-folla; Wagner-Verdi). Infine, l'età moderna è quella del cosmico, dove «il concatenamento non affronta più le forze del caos, non si addentra più nelle forze della terra e del popolo, ma si apre su quelle del Cosmo». Ivi, p. 499. Queste tre epoche, però, non si devono considerare in termini evolutivi o come strutture significanti. Esse sono soltanto concatenamenti, che avvolgono Macchine differenti o rapporti differenti con la Macchina. In un certo senso, ciò che è proprio di un'epoca faceva già parte della precedente, ma concatenate in maniera diversa: «si tratta dunque piuttosto di soglie di percezione, di soglie di discernibilità, che appartengono a un determinato concatenamento. […] Tutto era già presente "da ogni tempo", ma in altre condizioni percettive». La storia, è storia di un divenire. Ivi, p. 505.

[14] S. Borghi, *La casa e il cosmo…*, cit., p. 77.

[15] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 493.

[16] *Ibid.*

[17] Ivi, pp. 499-500.

Stando così, conviene forse essere un artigiano, saper manipolare i materiali, non un artista (o un creatore, o un fondatore): è questo il solo modo di divenire cosmico[18], di far funzionare la macchina come sintesi di disparati. Ecco allora che il concatenamento proprio di questa macchina, affermano i due filosofi, si identifica nel *sintetizzatore*: la sintesi che vi si produce è quella del molecolare e del cosmico, del materiale e della forza. Allo stesso modo, anche la filosofia contemporanea, muovendosi sulle medesime linee della sperimentazione artistica, sarà sintetizzatore di pensieri, per rendere il pensiero mobile, farlo viaggiare.

Vediamo ora come si configura il passaggio dalla Terra al Cosmo, come a partire dal territorio si originino formazioni macchiniche e categorizzazioni che possono disegnare lo spazio conferendogli determinate caratteristiche che vedremo essere fondamentali nell'ambito della creazione artistica.

- *Il ritornello*

Quanto finora analizzato è racchiuso nella teoria del ritornello elaborata da Deleuze e Guattari in uno dei capitoli di *Mille piani*[19]. I due autori definiscono in primo luogo il ritornello come quel passaggio che va verso il concatenamento territoriale, vi si insedia o ne esce: in primo luogo, dunque, «ogni insieme di materie d'espressione che traccia un territorio e si sviluppa in motivi territoriali, in paesaggi territoriali»[20]. Vale a dire, in prima istanza il ritornello marca un territorio, ma se è vero che ogni territorio è sempre percorso da movimenti di deterritorializzazione, allora anche il ritornello avrà un secondo aspetto, una componente che lo «strappa» dal territorio lasciando passare una forza espressiva e creativa. Si può dunque tentare, scrivono Deleuze e Guattari, la seguente classificazione dei ritornelli[21]:

1) Ritornelli territoriali, che cercano, delimitano, concatenano un territorio;

---

[18] «L'artista abbandona le figure romantiche rinuncia alle forze della terra non meno che a quelle del popolo. La battaglia, se ce n'è una, ormai si combatte altrove. I poteri costituiti hanno occupato la terra e hanno formato organizzazioni popolari. I mass media, le grandi organizzazioni del popolo, del tipo partito o sindacato, sono macchine per riprodurre, macchine per fare il vago, che effettivamente disorientano tutte le forze terrestri popolari. I poteri costituiti ci hanno posto nella condizione di un combattimento a un tempo atomico e cosmico, galattico. […] In questo senso il rapporto degli artisti col popolo è molto cambiato: l'artista ha cessato non solo di essere l'Uno-Solo ritirato in se stesso, ma anche di rivolgersi al popolo, d'invocare il popolo come forza costituita. […] Il problema dell'artista è dunque di far sì che la depopolazione moderna del popolo sbocchi su una terra aperta, e questo con i mezzi dell'arte o con mezzi a cui l'arte contribuisce. Bisogna che il popolo e la terra, invece di essere bombardati da ogni lato in un Cosmo che li delimita, siano come i vettori di uno spazio che li trascina: allora il Cosmo stesso sarà arte». Ivi., pp. 503-504.

[19] Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *1837 – Sul ritornello*, in *Mille piani*, cit., pp. 458-516.

[20] Ivi, p. 474.

[21] Cfr. ivi, pp. 479-480.

2) Ritornelli di funzioni territorializzate, che assumono una funzione particolare all'interno del concatenamento;

3) Gli stessi ritornelli ma in quanto caratterizzanti nuovi concatenamenti, in quanto passano in nuovi concatenamenti per deterritorializzazione-riterritorializzazione;

4) Ritornelli che uniscono o raccolgono le forze, sia all'interno di un territorio, sia per uscirne (in quest'ultimo caso si tratta di ritornelli di scontro o partenza).

Le due facce del ritornello, quella territorializzante e quella deterritorializzante, devono essere pensate come assolutamente contemporanee e coesistenti, «in un unico movimento senza inizio e senza fine, invece che come graduale evoluzione»[22]. Ma anche se la parola ritornello può rimandare all'idea di un ritorno, ciò non significa asserire che esso comporta la ripetizione dell'identico o di una struttura generale. Ciò che se mai ritorna, è piuttosto il movimento (territorializzazione-deterritorializzazione), ma sempre a gradi di potenza diversi e con risultati diversi a seconda dei casi:

> Il ritornello può essere detto, allora, l'operatore o il complesso processo che complica questo dinamismo di base nel mondo sensibile, cioè in un certo modo lo incarna, dando vita a seconda che operi con dei soli codici, con delle materie d'espressione o con dei «materiali di cattura», a dei *milieux*, dei territori o ad un piano cosmico[23].

Possiamo pensare il ritornello come un prisma, un cristallo di spazio-tempo che «agisce su ciò che lo circonda, suono o luce, per trarne vibrazioni di vario tipo, decomposizioni, proiezioni e trasformazioni»[24]. Non solo esso ha una funzione catalitica, ossia aumentando la velocità di scambi e reazioni in ciò che lo circonda, ma è anche in grado di promuovere interazioni dirette tra elementi privi di affinità sufficiente per formare masse organizzate. I due poli del ritornello sono ciò che si fonde nel cristallo, forma del tempo: «non esiste il tempo come forma a priori, ma il ritornello è la forma a priori del tempo, che fabbrica ogni volta tempi differenti»[25].

Si potrebbe affermare che il ritornello – scrivono ancora Deleuze e Guattari – costituisca il blocco di contenuto propriamente musicale: «un bambino si rassicura nel buio o batte le mani, oppure inventa un'andatura, l'adatta ai tratti del marciapiede, o ancora salmodia

---

[22] S. Borghi, *La casa e il cosmo…*, cit., p. 95.
[23] Ivi, p. 96.
[24] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 507.
[25] Ivi, p. 508.

"Fort-Da" […]. *Tra la la*. Una donna canticchia […]. Un uccello lancia il suo ritornello»[26]. Non l'origine della musica, ma blocco di cui la musica si impadronisce per trascinarlo altrove: «la musica è l'operazione attiva, creatrice, che consiste nel deterritorializzare il ritornello»[27].

- *Musiche cosmiche*

Abbiamo detto che l'età moderna è quella della dimensione cosmica: ma l'universo, il cosmo, è esso stesso fatto di ritornelli, e la musica si inscrive in esso come una potenza di deterritorializzazione che attraversa Natura, animali, elementi e deserti quanto l'uomo[28]. Anche la storia della musica, dunque, si può leggere in relazione alle strategie di territorializzazione e deterritorializzazione che si affrontano in essa[29], e se nell'epoca moderna «l'essenziale non è più nelle forme e nelle materie, né nei temi, ma nelle forze, le densità o le intensità che costituiscono il piano di composizione»[30], allora ecco che le materie di espressione lasciano spazio alle materie di cattura, a dei dispositivi capaci di captare le forze in un cosmo energetico, informale e immateriale. Allo stesso modo, la musica, molecolarizzando la materia sonora, diviene capace di captare delle forze non sonore, come la durata e l'intensità. «Rendere la Durata sonora», scrivono i due filosofi[31].

La prima deterritorializzazione compiuta dalla musica si attua nei confronti della voce, che, secondo gli autori, diviene così sempre meno linguaggio e sempre più «macchina»: «macchinare la voce è la prima operazione musicale»[32]. Ossia, mentre prima, col canto, la voce diviene uno strumento sinfonico al pari degli altri, successivamente la ricerca timbrica si apre sempre di più a nuove sperimentazioni e variazioni che la inseriscono in un continuum canto-rumore-suono (Deleuze e Guattari citano in merito lo *Sprechgesang* di Schönberg, l'opera *Visage* di Berio, ma anche i balbettii creativi di Gherasim Luca nella poesia o in teatro i sussurri di Bob Wilson e le variazioni di Carmelo Bene[33]). Poco alla volta, poi, la musica nella sua complessità diviene sempre più astratta, e «la variazione diviene il motore di una serie di strategie di pluralizzazione, di decentramento, e nello

---

[26] Ivi, p. 434.
[27] Ivi, p. 435.
[28] Ivi, p. 446.
[29] Su questo tema cfr. anche E. Quinz, *Strategie della Vibrazione. Sull'estetica musicale di Deleuze e Guattari*, in AA.VV., *Millesuoni. Deleuze, Guattari e la musica elettronica*, a cura di R. Paci Dalò, E. Quinz, Napoli, Cronopio, 2006, pp. 17-40.
[30] S. Borghi, *La casa e il cosmo…*, cit., p. 103.
[31] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 500. Cfr. Anche E. Quinz, *Strategie della Vibrazione…*, cit., p. 29.
[32] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 439.
[33] Cfr. ivi, p. 160.

stesso tempo di atomizzazione, di ionizzazione»[34]. Queste strategie ci portano direttamente nell'era della macchina e del sintetizzatore a cui già abbiamo accennato, era in cui comporre diviene un processo di consolidazione, un modo di rendere consistente una complessa architettura in termini di coesistenza (piano verticale) e successione (piano orizzontale).

> La consistenza è precisamente il consolidamento, l'atto che produce il consolidato, di successione come di coesistenza, con i tre fattori: intercalazioni, intervalli e sovrapposizioni-articolazioni. […] Non si tratta più di imporre una forma a una materia, ma di elaborare un materiale sempre più ricco, sempre più consistente, atto perciò a captare forze sempre più intense. Ciò che rende un materiale sempre più ricco è ciò che lega insieme elementi eterogenei, senza che smettano di essere eterogenei. A legarli in questo modo sono degli oscillatori, dei sintetizzatori intercalari ad almeno due teste, sono analizzatori di intervalli, sono sincronizzatori di ritmi […]. Il consolidamento non é forse il nome terrestre della consistenza?[35].

La musica diviene in questo modo processo rizomatico, sistema a-centrico, non gerarchico e non significante, definito solamente da una circolazione di stati, di flussi. Puro flusso dove non ci si basa più sulla trascendenza di una composizione strutturale né sulla nozione di sviluppo, ma dove si lasciano circolare le intensità in uno spazio non strutturato.

- *Musica e spazi lisci*

A partire da simili considerazioni sulla musica contemporanea, il compositore Pierre Boulez[36] ha proposto un modello basato sulla coppia concettuale spazio liscio/spazio striato e tempo pulsato/tempo non pulsato (o amorfo), che descrive la qualità dello spazio-tempo musicale impiegato nelle composizioni contemporanee, un modello al quale Deleuze ha fatto spesso riferimento perché esso, afferma, «riguarda la musica ma può riguardare anche mille altre cose»[37]. In effetti, come abbiamo visto, il filosofo è interessato fin dai suoi studi su Bergson alle possibilità di pensare il tempo (e lo spazio) indipendentemente dalla

---

[34] E. Quinz, *Strategie della Vibrazione…*, cit., p. 31.
[35] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., pp. 482-483.
[36] Cfr. P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963 (trad. it. di L. Bonino Savarino, *Pensare la musica oggi*, Torino, Einaudi, 1979).
[37] G. Deleuze, durante una conferenza tenuta nel febbraio del 1978 presso l'Ircam di Parigi, in occasione di un «atelier» organizzato dallo stesso Boulez, con il titolo complessivo di *Le temps musical*. Il testo dell'intervento di Deleuze è apparso in *Lire l'Ircam*, Paris, 1996, prima trad. it. di A.M. Morazzoni, *Il tempo musicale*, in *aut aut* n. 276, 1996, pp. 22-25. Ora in una versione rivista col titolo *Rendere udibili delle forze non udibili in se stesse* in G. Deleuze, *Due regimi di folli ed altri scritti*, cit., pp. 121-125. Oltre a questa ed altre conferenze, Deleuze di occupa delle teorie di Boulez anche in *Mille piani* (cit., p. 702 e sgg.) e in diversi corsi universitari tenuti a Vincennes a partire dal 1977, i cui testi si possono trovare sul sito www.webdeleuze.com.

loro misurazione. In merito, come riferisce lo stesso Deleuze[38], Boulez definisce la seguente alternativa: si può contare per occupare lo spazio-tempo oppure occupare senza contare. «Misurare per mettere in atto i rapporti, oppure riempire i rapporti senza misura»[39]. In questo modo egli mette in luce la differenza tra molteplicità metriche e non metriche, tra spazi direzionali e spazi dimensionali.

Nella musica, sostanzialmente, lo spazio-tempo misurato è quello del sistema cosiddetto tonale, in uso a partire dal XVII secolo, che consiste in un metodo piuttosto rigoroso di organizzazione dei suoni su una scala diatonica seguendo un'ottica gerarchica e gravitazionale intorno alla prima nota di tale scala, la quale prende il nome di «tonica». Le leggi del sistema tonale definiscono la struttura armonica della musica classica tradizionale, e, così come gli altri sistemi in uso precedentemente, si basa appunto sulla rigida scansione dello spazio sonoro in frequenze e intervalli i cui valori sono rappresentati in toni e semitoni (le note). Boulez chiama gli spazi sonori simili a questo *spazi striati*, in riferimento ai moduli o principi di organizzazione delle frequenze e degli intervalli che lo compongono (e la distribuzione secondo l'ottava, cioè quella qui descritta come tipica della tradizione musicale occidentale, sarebbe solo un caso particolare di modulo). Tale sistema, pur garantendo un punto di riferimento importante per l'orecchio umano (il suono incanalato nelle note permette di orientarsi nell'ascolto) è comunque piuttosto approssimativo: già diversi strumenti (le percussioni, ad esempio), non potendo emettere le giuste frequenze assimilabili a note, sono stati a lungo trascurati dai compositori (mentre gli altri sono sempre stati modellati in funzione di questo sistema); ma ancora oltre, con gli studi moderni sul suono, si è dimostrato che non è affatto possibile ricondurre la sua struttura ad un'unica frequenza, ma che esso è un fenomeno molto più complesso, un insieme di diverse frequenze interagenti tra loro, anche se non tutte identificabili dall'orecchio umano[40].

Così, a partire dal XX secolo, tale sistema è stato messo in discussione (in realtà i primi «rifiuti» risalgono già a Wagner e Listz), nel tentativo di esplorare la percezione del suono senza fare corrispondere lo stesso a uno schema modulare predefinito. Lo spazio che se ne ottiene è quello che Boulez definisce *spazio liscio*.

---

[38] Cfr. G. Deleuze, *Boulez, Proust et les temps: «Occuper sans compter»*, in C. Samuel (a cura di), *Éclats/Boulez*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 99-100 (trad. it. a cura di D. Borca, *Occupare senza contare: Boulez, Proust e il tempo*, in G. Deleuze, *Due regimi di folli…*, cit., pp. 241-247).
[39] Ivi, p. 241.
[40] Per questa trattazione cfr. S. Borghi, *La casa e il cosmo…*, cit., p. 79 e sgg.

> Per tornare all'opposizione semplice, lo striato è quello che intreccia i fissi e le variabili, che ordina e mette in successione forme distinte, che organizza le linee melodiche orizzontali e i piani armonici verticali. Il liscio è la variazione continua, lo sviluppo continuo della forma, la fusione dell'armonia e della melodia a profitto di una liberazione di valori propriamente ritmici, il puro tracciato di una diagonale attraverso la verticale e l'orizzontale[41].

Più in generale, come si può notare, è la differenza tra consistenza ed organizzazione, *phylum* e diagramma che ritorna, in questo caso in relazione alla musica.

- *Spazio liscio e tempo non pulsato*

In realtà, il riferimento spaziale per Boulez è solo metaforico[42]: la distinzione più importante è quella che si pone in maniera corrispondente tra tempo pulsato e tempo non pulsato. La pulsazione ha in termini temporali la stessa funzione del temperamento (l'abbinamento note-frequenze) nella striatura spaziale, e costituisce così l'elemento di base per ogni scansione cronometrica del tempo: in questo caso, «i blocchi di durata, dal momento che passano per velocità e lentezze, accrescimenti e diminuzioni, aggiunte e riduzioni, sono inseparabili dai rapporti metrici e cronometrici che definiscono le divisibilità, le commensurabilità, le proporzionalità»[43]. Il tempo pulsato, che Deleuze lega al tempo stoico di Kronos, è sempre un tempo territorializzato, ed è il numero del movimento del passo che marca un territorio: ogni volta che c'è marcatura di territorio ci sarà pulsazione del tempo, così come ogni volta che il tempo sarà scansione ritmica dello sviluppo di una forma o di un soggetto (crescita)[44]. Inversamente, il tempo non pulsato si riferisce alla cronometria solo in maniera generale, attraverso interruzioni indeterminate, irrazionali, e con la sostituzione delle misure da parte di distanze e vicinanze non scomponibili che esprimono la densità o la rarità di ciò che appare (Deleuze la chiama «ripartizione statistica di eventi»[45]: il tempo non pulsato sarà più o meno denso a seconda del numero statistico degli eventi che si presenteranno in esso). Il riferimento all'evento richiama immediatamente il tempo di Aiôn: allo stesso modo, il tempo non pulsato sarà un tempo composto da «una molteplicità di durate eterocrone, eterogenee, qualitative, non coincidenti»[46] che, in assenza di una metrica unificante (o di un ordine cronologico) si

---

[41] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 703.
[42] Cfr. E. Quinz, *Strategie della vibrazione…*, cit., p. 36.
[43] G. Deleuze, *Occupare senza contare…*, cit., p. 243.
[44] Cfr. G. Deleuze, lezione a Vincennes del 3 maggio 1977, in www.webdeleuze.com, cit. anche in E. Quinz, *Strategie della vibrazione…*, cit. p. 36 e sgg.
[45] G. Deleuze, *Occupare senza contare…*, cit., p. 243.
[46] G. Deleuze, *Rendere udibili delle forze non udibili in sé stesse*, cit., p. 122.

distribuiscono secondo un principio di popolamento, di oscillazione molecolare lasciata scorrere attraverso livelli e ritmicità diverse prendendo come punti di riferimento solo un inizio e una fine. Un tempo di deterritorializzazione che – sostiene Deleuze – produce le sue individuazioni attraverso paesaggi sonori, colori ascoltabili, personaggi ritmici.

Macchine da guerra e scienza nomade: applicazioni di spazio liscio e spazio striato

Come abbiamo visto, Deleuze e Guattari inglobano le precedenti distinzioni all'interno della loro filosofia applicandole non solo al campo della musica (che comunque esplorano in maniera approfondita), ma a tutti i campi del reale. In particolare, nell'ultima parte di *Mille piani*[47], in relazione al tipo di rapporto tra *phylum* e diagramma i filosofi distinguono due grandi concatenamenti antropomorfici e alloplastici: la *macchina da guerra* e l'*apparato di Stato*, dove lo spazio liscio e lo spazio striato diventeranno lo spazio nomade e lo spazio sedentario. Vediamo dunque come gli autori fanno funzionare questi concetti.

Ciò che contraddistingue la macchina da guerra, non è affatto la guerra stessa: essa diviene un obiettivo solo quando la macchina da guerra diventa serva di un apparato di Stato. Ma se lo Stato, da parte sua, non possiede la guerra come apparato (esso si serve già della violenza e della funzione militare), anche la macchina da guerra si dichiara del tutto irriducibile allo Stato, appartenendo a un'altra natura, a un'altra origine: molteplicità pura e senza misura, irruzione dell'effimero e potenza della metamorfosi, essa «vive ogni cosa in rapporti di *divenire*, anziché operare ripartizioni binarie fra "stati"»[48].

Servendosi dell'analisi socio-politica condotta da Pierre Clastres[49], Deleuze e Guattari mostrano come una società del tipo «macchina da guerra» non consista in uno stato di natura, ma si tratti piuttosto di una formazione (di uno stato sociale) che tenta di scongiurare e impedisce lo Stato. Essa è, appunto, di un'altra natura: mentre lo Stato si preoccupa di conservare, è centralizzato e si basa sulla disciplina esercitata dagli organi di potere, la macchina da guerra mette costantemente in discussione le gerarchie, si basa su un forte senso dell'onore e si serve del ricatto minacciando di abbandono e tradimento. Essa, però, non è tanto in atto nelle società primitive (e in questo sono in disaccordo con l'antropologo), quanto piuttosto nei «concatenamenti "barbarici" dei nomadi guerrieri»[50]. In

---

[47] Cfr. in particolare il capitolo *1227 – Trattato di nomadologia: la macchina da guerra* (pp. 517-624) e i successivi.

[48] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 518.

[49] Cfr. P. Clastres, *La société contre l'État*, Paris, Minuit, 1974 (trad. it. di L. Derla, *La società contro lo stato. Ricerche di antropologia politica*, Milano, Feltrinelli, 1984).

[50] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 527. E più avanti: «Non soltanto la scrittura, ma anche la parola, la lingua, il linguaggio presuppongono lo stato. L'autosufficienza, l'autarchia, l'indipendenza, la

ogni caso, comunque, è escluso che la guerra produca uno Stato (o sia diretta alla sua produzione), proprio perché «l'organizzazione della macchina da guerra è diretta contro la forma-Stato, attuale o virtuale»[51].

Dunque lo Stato è formato, organizzato, e regna solo su ciò che è in grado di interiorizzare (è forma di interiorità), riproducendosi nelle sue variazioni sempre identico a se stesso. La macchina da guerra, invece, non esiste al di fuori delle proprie metamorfosi, e non si lascia appropriare da uno Stato se non secondariamente. Ritroviamo ancora una volta in questa composizione la stessa dinamica che interviene tra piano di consistenza e piano d'organizzazione: da una parte, uno Stato super-organizzato, dall'altra, una macchina da guerra che lascia spazio alle variazioni e rifiuta qualsiasi tipo di organizzazione se non transitoria.

La teoria delle macchine da guerra che abbiamo qui brevemente indicato è di fondamentale importanza nelle teorizzazioni di Deleuze e Guattari, in quanto confluisce nella formulazione di una modalità scientifica (o meglio, di un «trattamento della scienza», come lo definiscono i due filosofi) di cui tre delle caratteristiche principali sono state individuate da Michel Serres[52]. Essa:

> 1) segue un modello idraulico, per cui il fluido non è un caso particolare del solido, ma la realtà stessa o la consistenza.
>
> 2) costruisce un modello di divenire o eterogeneità che si oppone allo stabile, all'eterno, al costante.
>
> 3) descrive un modello di flusso che non è più del tipo retta e parallele, ma piuttosto del tipo dell'inclinazione curvilinea che presiede alla formazione di spirali e vortici: lo spazio, a sua volta, non è più uno spazio suddiviso in cose lineari e solide (*spazio striato*, o metrico) ma è uno spazio aperto, dove circolano flussi non rettilinei (*spazio liscio*, vettoriale, proiettivo o topologico).

A queste tre caratteristiche, Deleuze e Guattari ne legano poi una quarta:

> 4) il modello è problematico, e non più teorematico: le figure sono considerate solo in funzione delle *affezioni* che le modificano: ogni figura è dunque più vicina ad un

---

preesistenza delle comunità primitive è un sogno da etnologo». Ivi, p. 632. Il rapporto apparato di Stato-macchina da guerra non ha dunque nulla a che vedere con una linea evolutiva culturale, economica o anche solo storica. Si tratta di formazioni coesistenti e contemporanee.

[51] *Ibid.*

[52] Cfr. M. Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*, Paris, Minuit, 1977 (trad. it. di P. Cruciani e A. Jeronimidis, *Lucrezio e l'origine della fisica*, Palermo, Sellerio, 1980).

evento che ad un'essenza. Il passaggio problema-accidenti che lo condizionano e lo risolvono è affettivo, inseparabile da metamorfosi e creazioni nella scienza stessa.

All'interno di questa scienza, che i due filosofi chiamano *scienza nomade*, la macchina da guerra va ad identificare i *problemata*, il loro modo di produrre un movimento che invade lo spazio coinvolgendone tutti i punti senza però incasellarlo in forme rigide. È la macchina che si sostituisce al concatenamento territoriale. Mentre la «scienza regale» implica la presenza di una forma organizzatrice per la materia e di una materia preparata per la forma, dove la forma viene identificata con l'espressione e la materia col contenuto, la scienza nomade prevede una doppia articolazione forma-contenuto sia per la forma che per la materia: dunque, la materia non è omogeneizzata ma portatrice di singolarità (forma del contenuto), e l'espressione non è formale, ma inseparabile da tratti pertinenti (materia di espressione). Ancora meglio, più che di materia e forma, visto che siamo in ambito macchinico, possiamo parlare di *materiale* e *forze*.
In una scienza nomade, poi,

> Non si tratta più di estrarre costanti a partire dalle variabili, ma di mettere le variabili stesse in stato di variazione continua. Se esistono ancora equazioni, sono adequazioni, inequazioni, equazioni differenziali irriducibili alla forma algebrica e inseparabili da un'intuizione sensibile della variazione. Esse non costituiscono forme generali ma colgono o determinano singolarità della materia. Operando l'individuazione per eventi o ecceità e non per «oggetto», in quanto composto di materia e forma, le essenze vaghe non sono altro che ecceità[53].

In realtà, questa scienza può presentarsi anche come arte e come tecnica: si ottiene così l'*arte nomade*, «in cui la connessione dinamica del supporto e dell'ornamento sostituisce la dialettica materia-forma»[54].
Secondo Deleuze e Guattari, è proprio la contrapposizione tra macchina da guerra e apparato di Stato a fungere da sfondo a tutta l'opera di Kleist[55]: in *Pentesilea*, per esempio, l'uomo mandato dal vecchio Stato (Achille) si scontra con le Amazzoni, «popolo-donna senza Stato», organizzano tutta la loro società in modo guerriero. Achille, però, prima di essere assorbito dalla città come uomo di Stato, era a sua volta uomo di guerra, pertanto non può che riconoscere in Pentesilea il proprio doppio. E tuttavia, proseguono i due filosofi, egli è *già* troppo uomo di Stato per entrare totalmente nella macchina da guerra

[53] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., pp. 540-541.
[54] Ivi, p. 540.
[55] Cfr. ivi, p. 522 e sgg.

della Regina: amandola, egli tradisce il suo Stato ed ella, amandolo, il suo popolo. Per questo motivo, sebbene non abbia mai riscontrato il pieno apprezzamento dei «geni» dell'epoca (in particolare Goethe ed Hegel – pensatori di Stato), Kleist è sicuramente il più moderno tra essi: ciò che appare nei suoi testi non sono solo sentimenti di un soggetto, ma *affetti* dotati di una velocità inverosimile, che corrispondono a divenire-donna, divenire-animale, in un sistema di ricambi e innesti, concatenamenti estrinseci della macchina da guerra. In questo modo, egli crea in maniera innovativa, veramente creativa: «l'elemento dell'esteriorità che Kleist inventa in letteratura, che è il primo ad inventare, l'elemento che domina tutto imporrà al tempo un nuovo ritmo, una successione senza fine di catatonie o svenimenti, di folgorazioni o precipitazioni […] in cui non esiste più alcuna interiorità soggettiva»[56].

Torniamo un momento a ricapitolare i rapporti tra macchina da guerra e apparato di Stato seguendo ancora Deleuze e Guattari:

> 1) La macchina da guerra è un'invenzione nomade che non ha peraltro la guerra come obiettivo primario, ma come obiettivo secondario, supplementare o sintetico, nel senso che si trova determinata a distruggere la forma-Stato o la forma-città con la quale si scontra.
> 2) Quando lo stato si appropria della macchina da guerra, quest'ultima cambia, evidentemente, natura e funzione, poiché viene allora diretta contro i nomadi e tutti i distruttori di stato, oppure esprime relazioni fra Stati, in quanto uno Stato aspira a distruggerne un altro o a imporgli i propri obiettivi.
> 3) Ma, proprio quando lo Stato se ne appropria, la macchina da guerra tende ad assumere la guerra come obiettivo diretto e primario, come obiettivo «analitico» (e la guerra tende a prendere come obiettivo la battaglia)[57].

Ciò che si può notare, è come l'interazione e il divenire siano fondamentali per tali formazioni: ogni volta che una macchina da guerra si lascia catturare dagli Stati, grazie alla sua potenza di metamorfosi è in grado di rinascere sotto altre forme, deterritorializzandosi. Anche se il tentativo dell'apparato di Stato è quello di imporre uno spazio omogeneo anche al di fuori dei propri confini, esiste sempre una nuova forma di macchina da guerra che tenterà di ricrearsi oltre tali confini. E quando lo Stato si appropria della macchina da guerra cambiandone la natura, si tratta sempre di un fenomeno di trasporto delle proprie caratteristiche su di essa, non mai di evoluzione.

Allo stesso modo, solitamente, uno spazio liscio si colloca tra due spazi striati, e si ciò si può leggere sia come una delimitazione di controllo (tenere controllato il suo sviluppo, monitorare il suo funzionamento interno cercando così di sottometterlo alle proprie

[56] Ivi, pp. 523-524.
[57] Ivi, pp. 601-602.

norme) ma anche come la capacità degli spazi lisci di inglobare quelli striati, invadendoli. Da una parte, due spazi striati che tentano di ricondurre lo spazio liscio a uno spazio di comunicazione tra essi, e ad essi funzionale, dall'altra la macchina da guerra dello spazio liscio che tenta di espandersi contro gli apparati di stato-striature dello spazio organizzato.

> Lo spazio liscio e lo spazio striato – lo spazio nomade e lo spazio sedentario – lo spazio dove si sviluppa la macchina da guerra e lo spazio istituito dall'apparato di Stato non sono della stessa natura. Ma a volte possiamo notare un'opposizione semplice tra i due tipi di spazio. Altre volte dobbiamo rilevare una differenza molto più complessa, per cui i termini successivi delle opposizioni considerate non coincidono del tutto. Altre volte dobbiamo ricordare che i due spazi esistono in realtà solo per i loro incroci reciproci: lo spazio liscio non cessa di essere tradotto, intersecato in uno spazio striato, lo spazio striato è costantemente trasferito, restituito a uno spazio liscio. In un caso, si organizza persino il deserto, nell'altro il deserto vince e cresce, e le due cose insieme. Gli incroci di fatto, tuttavia, non impediscono la distinzione astratta tra i due spazi.

Insomma, la ripartizione tra spazi lisci e spazi striati, tempi pulsati e tempi non pulsati, non è mai definitiva se non in forma astratta, ed essi devono coesistere in una perenne commistione. Dice Deleuze in una lezione a Vincennes:

> È chiaro che ci troviamo sempre di fronte a dei misti. Credo che nessuno possa vivere in un tempo non pulsato, per la semplice ragione che egli, alla lettera, ne morirebbe. Ugualmente, abbiamo parlato molto del corpo senza organi, e della necessità di farsene uno, ma non ho mai pensato che si possa vivere senza organismo. E ancora, non c'è modo di vivere senza appoggiarsi e territorializzarsi su un tempo pulsato, che ci permette lo sviluppo minimo delle forme di cui abbiamo bisogno, le assegnazioni minime dei soggetti che siamo[58].

In realtà, continua il filosofo, ciò che è dato nella realtà attuale è sempre uno spazio in qualche modo striato. Anche quando pensiamo a uno spazio omogeneo, dobbiamo intendere che non si tratta affatto di uno spazio liscio, ma al contrario di uno spazio striato:

> Lo spazio dei *pilastri*. È striato dalla caduta dei corpi, dalle verticali di gravità, dalla distribuzione della materia in strisce parallele, dallo scorrimento lamellare o laminare dei flussi. Queste verticali parallele formano una dimensione indipendente, capace di comunicarsi ovunque, di formalizzare le altre dimensioni, si striare tutto lo spazio in ogni sua dimensione rendendolo in questo modo omogeneo[59].

---

[58] G. Deleuze, lezione a Vincennes del 3 maggio 1977, cit. in S. Borghi, *La casa e il cosmo…*, cit., p. 87 (la traduzione è dell'autore).
[59] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 541.

È lo spazio euclideo delle parallele, dei corpi gravi, e della gravità come forza alla quale tutto può essere ricondotto (da questo punto di vista, la chimica compie uno scarto decisivo quando introduce relazioni che non dipendono dal peso, ma, per esempio, da legami elettrici).

Il liscio deve allora essere letteralmente *strappato* alla striatura, conquistato mediante un atto espressivo: produzione di personaggi ritmici e paesaggi melodici che si dispiegano tracciando uno spazio liscio e un tempo non pulsato. Il far scaturire una dimensione spazio-temporale liscia concerne dunque in generale ogni atto creativo in quanto tale, ossia, *realmente* creativo.

Lo spazio liscio che così si produce è quello non puntiforme, non suddiviso da rette obbligate a passare per tali punti, ma più simile a un groviglio fittissimo di piccoli fili tra i quali intercorre il minimo scarto: in esso non si trovano omogeneità se non tra punti infinitamente vicini, il cui raccordo avviene in modi che non sono precedentemente determinati:

> È uno spazio di contatto, di piccole azioni di contatto, tattile o manuale, piuttosto che visivo, come quello striato di Euclide. Lo spazio liscio è un campo senza condotti o canali. Un campo, uno spazio liscio eterogeneo, sposa un tipo molto particolare di molteplicità: le molteplicità non metriche, accentate, rizomatiche, che occupano lo spazio senza «contarlo» e che non è possibile «esplorare se non camminandovi sopra». Queste molteplicità non rispondono alla condizione visiva di potere essere osservate da un punto dello spazio a esse esterno: il sistema dei suoni o anche dei colori in opposizione allo spazio euclideo[60].

In uno spazio di questo tipo, proseguono Deleuze e Guattari, la materia-flusso non si lascia più tagliare in segmenti paralleli, e il movimento non si lascia più ridurre al rapporto tra due punti, ma si sviluppa in ogni direzione.

Procedendo in questo senso, se, come prospetta Michel Serres, la fisica può essere ridotta a due scienze, «una teoria generale delle vie e dei percorsi e una teoria globale del flusso»[61], non si può però postulare nemmeno in questo caso un'opposizione rigida tra i due modelli scientifici, così come tra i due tipi di spazio sopra descritti: è nei termini di un'alternanza, di un avvicendarsi reciproco e di un possibile mescolamento[62] che i due filosofi li

---

[60] Ivi, p. 542.

[61] M. Serres, *La naissance de la physique…*, cit., p. 65.

[62] «In via generale, uno spazio liscio, un campo di vettori o una molteplicità non metrica saranno sempre traducibili e, necessariamente, tradotti in *compars*, operazione fondamentale con cui si pone e ripone, in ogni punto dello spazio liscio, uno spazio euclideo tangente, dotato di un numero sufficiente di dimensioni, e si reintroduce il parallelismo di due vettori, considerando la molteplicità come immersa in questo spazio omogeneo e striato di riproduzione». G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., pp. 544-545.

propongono, anche se, anche qui, i procedimenti rimangono ben distinti in astratto. Da una parte, una scienza che riproduce, reitera; dall'altra, una scienza che *segue*, ed è piuttosto *itinerante*, girovaga.

> La riproduzione implica la permanenza di un punto di vista fisso, esterno a ciò che viene riprodotto: guardare scorrere, stando sulla riva. Ma seguire è una cosa diversa dall'ideale di riproduzione. Non migliore, ma diversa. Si è costretti a seguire quando si va alla ricerca delle «singolarità» di una materia, o, meglio, di un materiale, e non alla scoperta di una forma, quando si sfugge alla forza gravifica per entrare in un campo di celerità, quando si cessa di contemplare lo scorrimento di un flusso laminare a direzione determinata e si è trascinati da un flusso vorticoso, quando ci si impegna nella variazione continua delle variabili, invece di estrarne delle costanti, e così via[63].

Scienza girovaga è una scienza che segue un flusso in un campo di vettori dove le singolarità si ripartiscono come altrettanti accidenti, scienza che non si propone di assumere un potere né uno sviluppo autonomo. Una scienza simile rimane sempre al livello del problematico, del porre problemi, in quanto legata alle condizioni sensibili dell'intuizione e della costruzione, che dipendono dal susseguirsi dei fenomeni. Al contrario, una scienza regale tende a concettualizzare e categorizzare tutti i risultati dell'intuizione, costruendo un'impalcatura assiomatica molto precisa. Si intende comunque che una scienza del primo tipo deve in ogni caso implicare una riterritorializzazione sul piano dei concetti, altrimenti non riuscirà mai a produrre alcuna costruzione stabile. Pertanto,

> Nel campo di interazione fra le due scienze, le scienze girovaghe si limitano a *inventare problemi*, la cui soluzione rimanderebbe a un insieme di attività collettive e non scientifiche, ma la cui *soluzione scientifica* dipende invece dalla scienza regale e dal modo in cui essa ha trasformato il problema facendolo entrare nel suo apparato teorematico e nella sua organizzazione del lavoro. Un po' come l'intuizione e l'intelligenza, secondo Bergson: l'intelligenza soltanto ha i mezzi scientifici per risolvere formalmente i problemi posti dall'intuizione, mentre quest'ultima si limiterebbe ad affidarli alle attività qualitative di un'Umanità che *seguirebbe* la materia[64].

Assunto questo punto di vista, possiamo leggere così anche le modalità di pensiero: da una parte un pensiero che si costituisce come principio ispirato al vero, come strato sulla realtà,

---

Si tratta, ancora una volta, della stessa dinamica che intercorre tra piano di consistenza e piano di organizzazione.

[63] Ivi, p. 543-544.

[64] Ivi, p. 546. E, più oltre, «la scienza maggiore ha perpetuamente bisogno di un'ispirazione che venga dal minore, ma il minore non sarebbe niente se non affrontasse le più alte esigenze scientifiche e non passasse di là». Ivi, p. 713.

fatto di immagini (del pensiero) interiori che assumono una forma universale. È il pensiero di Stato, la filosofia di Stato: in essa, «il senso comune, l'unità di tutte le facoltà come centro del Cogito, è il consenso di Stato portato all'assoluto»[65]. Dall'altra parte, i pensatori privati, che distruggono le immagini del pensiero pubblico, e che sono definiti da Michel Foucault «pensatori del fuori»[66]: libertà di pensiero che corrisponde con la messa in movimento dello stesso in relazione alle regole ma anche in rapporto all'esterno:

> non si tratta infatti di assumere la libertà come il ritorno a un'interiorità perduta; non si tratta nemmeno di tornare dentro di sé per trovare lo spazio libero della scelta. Al contrario, occorre sentire come il soggetto sia trascinato in un anonimato, in uno spazio senza astri nel quale la sensazione, appunto, del disastro è correlata alla possibilità di sentirsi liberi[67].

Per appartenere a questo secondo tipo occorre fare del pensiero una macchina da guerra, in una solitudine estremamente popolata, come il deserto, nella quale si tessono i propri legami con un popolo a venire. Pensiamo a Nietzsche, a Bataille, Genet, Beckett, ma anche, ancora una volta, ad Antonin Artaud, nelle sue lettere a Jacques Rivière, quando spiega come il pensiero possa cominciare solo laddove si renda conto della sua impossibilità a fare forma, «sviluppandosi perifericamente, in un puro campo d'esteriorità, in funzione di singolarità non universalizzabili, di circostanze non interiorizzabili»[68]. Pensiamo anche a Kleist, che contrappone al concetto universale come strumento di controllo (della parola, della lingua, ma anche degli affetti e del caso) un pensiero che si propone come processo e svolgimento, in una sorta di «dialogo antiplatonico», in cui «l'uno parla prima di sapere e l'altra gli ha già dato il cambio, prima ancora di avere compreso: è il pensiero del *Gemüt*, che procede come dovrebbe fare un generale in un a macchina da guerra o un corpo che si carica di elettricità, di intensità pura»[69].

In questi casi, proseguono Deleuze e Guattari, ci troviamo in presenza di

> Un pensiero alle prese con le forze esterne, anziché raccolto in una forma interna, che opera per ricambi invece di formare un'immagine, un pensiero-evento, ecceità, invece di un pensiero-soggetto, un pensiero-problema

---

[65] Ivi, p. 548. Oggi, sostengono gli autori, è la psicanalisi ad aspirare al ruolo di *cogitatio universalis*.

[66] Cfr. M. Foucault, *La pensée du dehors*, in *Critique*, giugno 1966 (trad. it. di V. Del Nino, *Il pensiero del fuori*, Milano, SE, 1998). La definizione foucaultiana è preferibile in quanto allontana decisamente la figura del pensatore da qualsiasi forma di interiorità.

[67] F. Ferrari, *Non rappresento più, sono*, postfazione all'edizione italiana di M. Foucault, *Il pensiero del fuori*, cit., pp. 63-70 (cit. p. 68).

[68] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 551.

[69] *Ibid.*

> anziché un pensiero-essenza o teorema, un pensiero che fa appello a un popolo invece di prendersi per un ministero[70].

Un pensiero, però, che non si trova al riparo dai pericoli, e che rischia di produrre qualcosa di peggiore di qualsiasi apparato di Stato: è il modo in cui questi pensatori – Nietzsche, Kleist, Artaud – vengono eretti a monumento, e da questa posizione finiscono il costituire modelli da riprodurre, in una serie di balbettamenti artificiali e copie malriuscite, che non hanno nulla della ripetizione del differente, ma si inscrivono piuttosto sul sentiero della rappresentazione. Generalizzare e rappresentare, ecco il miglior modo per far morire il pensiero del fuori.

Per un arte nomade

Per Deleuze (e Guattari), il nomade non è affatto identificabile con il migrante, ossia con colui che si sposta da un luogo all'altro anche se l'altro luogo è incerto, o imprevisto, o non perfettamente localizzato. Il nomade è colui che possiede un suo territorio, segue dei tragitti usuali, all'interno dei quali i punti (punto d'acqua, d'abitazione, d'assemblea…), seppure molto precisi, sono sempre subordinati al tragitto che si deve compiere, e vengono localizzati solo per necessità. Non sono punti fissi in base ai quali ci si muove, ma punti variabili, individuati a seconda delle esigenze. In questo modo, è lo spazio intermedio, il tragitto appunto, ad assumere la maggiore consistenza: e la vita dei nomadi è intermezzo, percorso tra. Tale percorso, pur seguendo vie usuali, non regola lo spazio chiudendolo e distribuendo gli uomini in esso (assegnando ad ognuno la sua parte), ma distribuisce gli uomini in uno spazio aperto, indefinito, indiviso, senza frontiere. Questa è la differenza fondamentale tra uno spazio sedentario (striato da muri, recinti, percorsi tra recinti) e uno spazio nomade (liscio, marcato solo da tratti che si spostano e si cancellano con il passaggio). Immaginiamo un deserto: spostarsi da un'oasi all'altra, da un accampamento all'altro, lasciando una traccia che verrà presto resa irriconoscibile dalla sabbia e dal vento, una traccia che non incide la superficie ma la mantiene liscia.

È un movimento statico quello del nomade: la sua distribuzione in uno spazio liscio occupa tale spazio, lo abita, in una forma di territorialità che è deterritorializzazione per eccellenza: al culmine del suo spostamento, infatti, la riterritorializzazione non avviene su un altro territorio, ma su un'altra deterritorializzazione, e in questo consiste il suo rapporto con la propria terra. Andare sempre per non spostarsi mai: ogni movimento è fatto per conservare

[70] Ivi, pp. 551-552.

il proprio luogo, per abitarlo, per farlo crescere, nelle sue variazioni. In realtà, per il rapporto che esiste tra il nomade e il suo territorio, si può dire che

> il nomade forma il deserto non meno di quanto il deserto formi lui. È vettore di deterritorializzazione. Aggiunge il deserto al deserto, la steppa alla steppa, con una serie di operazioni locali in cui l'orientamento e la direzione non smettono di variare[71].

Questo tipo di movimento è fatto di immobilità e velocità, catatonia e precipitazione, processi stazionari (lo stazionamento come processo): le stesse caratteristiche che ascrive Kleist al pensiero. Ma che significa allora movimento immobile? Per comprendere meglio, è necessario menzionare la distinzione che Deleuze e Guattari ricordano esistere tra movimento e velocità: «il movimento può essere molto rapido, non per questo è velocità. La velocità può essere molto lenta, o anche immobile, tuttavia è velocità»[72]. La differenza sta dunque nel fatto che il movimento è una grandezza estensiva, scalare, che comprende sempre una posizione iniziale e una finale, un "da-a", mentre la velocità è intensiva, quindi una grandezza vettoriale, che indica il mutamento dello spazio nel tempo (s/t). Per questo possiamo dire che quello del nomade non è un movimento, ma una direzione verso (velocità).

Nello spazio liscio dei nomadi le linee che si tracciano sono dunque vettori, direzioni (e la variabilità delle direzioni è un tratto essenziale degli spazi lisci, la cui cartografia ha andamento rizomatico, mentre nello spazio striato ci sono direzioni costanti, orientate secondo strade e frontiere precise) e non dimensioni o determinazioni metriche. I cambiamenti di direzione possono dipendere dalla natura del percorso, o dallo spostamento/variazione del punto da raggiungere. In ogni caso, lo spazio liscio è uno spazio popolato da eventi e delle ecceità, più che da forme; è uno spazio di affetti, di circolazione di forze, all'interno del quale la percezione è fatta di sintomi e valutazioni, più che di misure e proprietà. Ora abbiamo detto abbastanza su spazi lisci, macchine da guerra e nomadismo per cominciare ad abbozzare quella che Deleuze e Guattari nominano «l'arte nomade». Chiaramente, si tratta di un tipo di arte che avrà carattere minore, e che si servirà dei tratti accumulati dalla dettagliatissima analisi dei due autori per particolareggiarsi.

In primo luogo, l'arte nomade lavora su uno spazio liscio, le cui caratteristiche qui diventano oggetto di una «visione ravvicinata» per eccellenza:

---

[71] Ivi, p. 556.
[72] Ivi, p. 555.

> la legge del quadro è quella di essere dipinto da vicino, sebbene sia visto da lontano, relativamente. Si possono prendere le distanze dalla cosa, ma chi prende le distanze dal quadro che sta dipingendo non è un buon pittore. E nemmeno chi le prende dalla «cosa»: Cézanne parlava della necessità di *non vedere più* il campo di grano, di essergli troppo vicino, di perdersi, senza riferimento, nello spazio liscio[73].

Tale rapporto ravvicinato crea le condizioni per cui tale spazio sia da considerarsi «tattile», o meglio, «prensivo»[74], piuttosto che visivo. Ciò non significa che qui l'occhio e la visione abbandonano il proprio dominio congiunto a favore di un altro organo di senso, ma che si lascia la possibilità ad ogni parte di avere una funzione diversa da quella solita: quest'arte «non si può vedere senza toccarla con la mente, senza che la mente divenga un dito, sia pure attraverso l'occhio»[75].

> Là dove la visione è vicina, lo spazio non è visivo o, piuttosto, l'occhio stesso ha una funzione prensiva e non visiva: nessuna linea separa la terra e il cielo, che sono della stessa sostanza; non c'è orizzonte, né sfondo, né prospettiva, né limite, né contorno o forma o centro. Non c'è distanza intermedia, oppure ogni distanza è intermedia[76].

L'aspetto più evidente di uno spazio di questo tipo è la variazione continua degli orientamenti, dei riferimenti e dei raccordi. È uno spazio che comprende chi guarda, nel quale non si è mai «di fronte» ma sempre «dentro»: e siccome non è più la vista il senso privilegiato, ma essa si combina in particolare con udito e tatto, i punti di riferimento non corrispondono comunque a un modello visivo che possa riunirli in uno schema assegnabile a uno spettatore immobile esterno. Piuttosto, gli «osservatori» sono molteplici, nomadi, collegati tra loro in un rapporto tattile. In uno spazio striato, invece, la visione necessaria è quella a distanza: «stabilità dell'orientamento, mantenimento della distanza per scambio di contrassegni d'inerzia, raccordo per immersione in un ambiente circostante, costituzione di una prospettiva centrale»[77] ne sono i caratteri principali.

Il paragone con i due tipi di spazio serve per mostrare come il paradigma del prensivo (visione-vicina) e quello del visivo (visione-lontana) differiscano nello stesso modo. La

---

[73] Ivi, p. 722.

[74] Il termine *prensivo* come inteso da Deleuze e Guattari è stato proposto da A. Riegl in *Die Spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich*, Wien, O. Staatsdruckerei, 2 voll., 1901/1923 (trad. it a cura di L. Collobi Ragghianti, *Arte tardoromana*, Torino, Einaudi, 1959), ma lo stesso Riegl lo trae da A. Von Hildebrand, *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, Strassburg, Heitz, 1893 (trad. it. a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2001).

[75] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 723.

[76] *Ibid.*

[77] *Ibid.*

funzione prensiva presuppone il liscio, che non è caratterizzato dallo sfondo immobile, dal piano e dal contorno, quanto piuttosto da cambiamenti di direzione e collegamenti tra parti locali. Comunque, anche qui bisogna fare attenzione a non considerare i due tipi come assoluti: essi necessitano l'uno dell'altro, in un continuo scambio, inglobamento e respingimento reciproco, che comportano numerosi stadi intermedi non meno interessanti. Ad esempio, quando su uno spazio liscio intervengono sfondi e linee di contorno, si entra in uno stato misto in cui il prensivo serve a striare, ed utilizza le sue caratteristiche lisce per convertirle in un altro spazio. Allo stesso modo, la funzione visiva non si limita a striare in modo sempre più efficace, ma è necessaria anche a rendere il liscio, «liberando la luce e modulando il colore, restituendo una specie di spazio prensivo aereo che costituisce il luogo non limitato dell'interferenza dei piani»[78].

Interviene inoltre una terza coppia, quella «linea astratta-linea concreta»[79], che richiama subito il concetto precedentemente esplorato di «macchina astratta». La linea astratta, o linea nomade, è tale in quanto «manifesta un orientamento molteplice e passa *tra* i punti, le figure e i contorni: la sua motivazione positiva risiede nello spazio liscio che essa traccia, e non nella striatura che opererebbe per scongiurare l'angoscia e sottomettere il liscio»[80]. Non si danno motivi e contrappunti di una qualità, personaggi ritmici e paesaggi melodici di un certo ordine, scrivono Deleuze e Guattari, senza che si costituisca una vera e propria *opera macchinica*, la quale riunisce attraverso i suoi propri concatenamenti gli ordini, le specie, le qualità eterogenee.

> Ciò che chiamiamo macchinico è precisamente questa sintesi fra eterogenei come tale. In quanto questi elementi eterogenei sono materie *d'espressione*, diciamo che la loro stessa sintesi, la loro consistenza o la loro cattura, forma un «enunciato», un'«enunciazione» propriamente macchinica. I differenti rapporti in cui entrano un colore, un suono, un gesto, un movimento, una posizione, in una stessa specie e in specie diverse, formano altrettante enunciazioni macchiniche[81].

---

[78] Ivi, p. 726. Su luce e colore cfr. anche H. Maldiney, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973.

[79] Deleuze e Guattari riconoscono la grande importanza attribuita da Worringer alla linea astratta, discordando però con lo storico dell'arte tedesco sulle origini della stessa: per Worringer legate alla forma imperiale egizia, per i due francesi alla linea gotica, nomade, e comunque non rettilinea. Cfr. W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München, Piper, 1907 (trad. it. di E. De Angeli, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, Torino, Einaudi, 1975).

[80] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 726. La linea retta egizia evocata da Worringer, invece, «trova una motivazione negativa nell'angoscia di ciò che passa, finisce o varia, ed erige la costanza e l'eternità di un in-sé». *Ibid.*

[81] Ivi, p. 484.

L'arte, concludono gli autori, si fa dunque macchina astratta, e pertanto può cominciare veramente solo con l'avvento di una linea astratta, totalmente estranea a qualsiasi tipo di scrittura (o perché non esiste ancora, o perché è tenuta al di fuori o a lato): solo quando non c'è scrittura la linea astratta esercita necessariamente tutta la sua potenza di astrazione, mentre non appena si avvicina ad essa un sistema di scrittura (e con esso uno Stato) la linea tende a divenire concreta e figurativa. In ogni caso, sostengono Deleuze e Guattari, è sbagliato contrapporre direttamente l'astratto e il figurativo all'interno dell'arte. A loro avviso, infatti, il figurativo non è mai compreso in una volontà artistica: «il figurativo o l'imitazione, la rappresentazione, sono una conseguenza, un risultato che deriva da specifici caratteri della linea quando prende questa o quella forma»[82]. Sono dunque una conseguenza, non un carattere. Ma quali sono invece i caratteri della linea astratta? Lo ripetiamo:

> […] *una linea che non delimita niente, che non circoscrive più alcun contorno*, che non va più da un punto a un altro, ma passa tra i punti, che non smette di separarsi dall'orizzontale e dalla verticale, di deviare dalla diagonale cambiando costantemente direzione, questa linea mutante senza esterno e interno, senza forma né fondo, senza inizio né fine, vivente quanto può esserlo una variazione continua, è veramente una linea astratta e descrive uno spazio liscio[83].

Una linea di questo genere non costituisce *forme d'espressione* stabili e simmetriche, ma manifesta *tratti materiali di espressione*: seguendo Worringer, si tratta di una *potenza* di espressione in quanto ripetizione, forza *macchinica* che moltiplica il suo effetto e persegue un movimento infinito[84].

La linea astratta non ha nulla a che vedere con la corrente dell'astrattismo: l'astrattismo, attraverso l'uso di linee geometriche, produce *forme astratte* essenzialmente visive, che si rapportano tra loro costituendo un codice simbolico basato sulle opposizioni formali[85].

Ma se la linea astratta è tutt'altro che la linea geometrica e rettilinea, che cosa si deve chiamare astratto nell'arte moderna? Risposta dei due filosofi: «una linea a direzione variabile, che non traccia nessun contorno e non delimita nessuna forma»[86].

---

[82] Ivi, p. 727.
[83] Ivi, cit., p. 728.
[84] Cfr. W. Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München, Piper, 1911 (trad. it. di G. Gurisatti, *Problemi formali del gotico*, Venezia, Cluva, 1985).
[85] Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981 (trad. it. di S. Verdicchio, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995), p. 170. Approfondiremo in seguito il pensiero di Deleuze in relazione all'astrattismo.
[86] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 730.

2. VERSO UNA LOGICA DELLA SENSAZIONE

La pittura di Bacon

> Un singolo-fotogramma di Bacon è immune da rappresentazione.
> Le sue figure sono *sensazione*. In quanto tali, investono chi le guarda.
> Nel caso-Bacon la sensazione di chi guarda coincide con la «cosa»
> che si lascia guardare (in quanto ha ecceduto la rappresentazione).
> *C. Bene*

A un anno di distanza dalla pubblicazione di *Mille piani*, dove con Guattari completa la teorizzazione di questo spazio intensivo all'origine della creazione artistica, Deleuze torna a scrivere da solo e si occupa, questa volta direttamente, di arte. Parliamo com'è evidente del saggio su *Francis Bacon*, sottotitolato *Logica della sensazione*. Come già abbiamo osservato nel caso delle citazioni di Artaud e come avviene anche per gli altri autori a lui cari, Deleuze non intende in questo volume proporre una sua lettura interpretativa dell'opera di Bacon, ma tenta piuttosto di delineare un nuovo passo della sua filosofia – che è appunto quella logica della sensazione citata nel sottotitolo – per il quale le opere di Bacon servono da sostegno argomentativo.

Già da *Differenza e ripetizione* Deleuze aveva mostrato di interessarsi alle condizioni che rendono possibile nel pensiero una *presentazione senza rappresentazione*, ed aveva costruito un *theatrum philosophicum* basato sul virtuale in quanto parte integrante dell'oggetto reale, e sul tempo in quanto attualizzazione creatrice basta sul metodo della drammatizzazione (differen$^{t}/_{z}$iazione). Qui, lo stesso discorso (nutrito delle teorizzazioni sviluppate negli oltre dieci anni che intercorrono tra un'opera e l'altra) si compie in ambito artistico. Per troppo tempo la pittura – come il pensiero – è stata assoggettata a una logica della rappresentazione o della raffigurazione, il cui unico scopo era illustrare servendosi di tutte le facoltà ma sempre sottomettendole all'intelletto. Ciò equivale a dire, la rappresentazione ha da sempre ridotto il molteplice, l'intensità, a una funzione della forma, riducendone la potenza creativa. Ma il vero scopo dell'arte – scrive Deleuze – della pittura come della musica, non può essere il riprodurre o l'inventare delle forme: l'arte è questione di captare

delle forze, e per questo nessuna arte può essere figurativa[1]. «Non rendere il visibile, ma rendere visibile» è la nota formula di Klee.

Superare il figurativo e rendere visibili delle forze che non lo sono è possibile solo rientrando nel campo delle intensità: in questo caso, delle intensità che concernono il corpo sul quale la forza si esercita. È il concetto di sensazione: ciò che accade al corpo quando una forza si esercita su di esso. E quando pensiamo alla sensazione non dobbiamo affatto intendere il sensazionale, l'eccessivamente spettacolare, perché «la sensazione non è solo tutto il contrario del facile, del definito, del cliché, ma anche del «sensazionale», dello spontaneo, ecc.»[2].

La sensazione agisce direttamente sul sistema nervoso, ma non si tratta soltanto dell'indice sensibile di qualcosa che è rappresentato, reazione in un meccanismo stimolo-risposta[3]: essa dev'essere intesa come una quantità priva di estensione[4] e puramente intensiva. In quanto tale, essa è ciò che anima il sensibile e che ne precede la sottomissione alle forme della rappresentazione, ossia, il sostrato non rappresentativo di ogni esperienza sensibile.

La forma sensibile riferita alla sensazione è la Figura, e la Figura, il «figurale», è l'opposto del figurativo. Questa opposizione si deve principalmente a Lyotard[5], che, come Deleuze, a partire dagli anni settanta assume una posizione polemica nei confronti dello strutturalismo di stampo lacaniano. Lyotard vede nel desiderio, inteso come un'energia, una sostanza non strutturata e quindi ancora svincolata da ogni fissazione, la forza contraria della rappresentazione, alla quale si ascrive invece il linguaggio[6]. Il desiderio, la *libido*, è per Lyotard privo di rappresentazione, e rimane nascosto dietro di essa. L'unico modo per scorgere la sua azione dietro la rappresentazione è attraverso gli squarci e le deformazioni

---

[1] Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon…*, cit., p. 117.

[2] Ivi, p. 85.

[3] Per Deleuze l'arte classica funziona come la percezione ordinaria (molto vicina al primo livello di conoscenza spinoziano): un oggetto rappresentato è il catalizzatore di una serie di sensazioni-reazioni che avvengono nel corpo che entra in contatto con essa. Buono l'esempio di Paolo Godani: «Qualcosa colpisce i miei sensi, ma ciò che traggo da questo incontro, ciò che trattengo della sensazione, è solo ciò che mi serve per rispondere adeguatamente allo stimolo. La sensazione, in tal caso, è solo un'occasione che dà luogo a un movimento: la sensazione di una luce troppo intensa si prolunga nel movimento delle palpebre che si chiudono, la sensazione di un calore troppo intenso si prolunga nel movimento repentino della mano che si allontana dalla fonte di calore». P. Godani, *Deleuze*, cit. p. 79.

[4] Qui Deleuze torna a fare riferimento a Kant, che nella *Critica della ragion pura* (cit.) considera la sensazione come grandezza «priva di quantità estensiva», non implicando «né l'intuizione dello spazio né quella del tempo», ma che possiede tuttavia un grado (e dunque è per questo intensiva).

[5] Cfr. J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit. Per una visione riassuntiva sull'argomento cfr. D. Tarizzo, *Il pensiero libero. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003, pp. 135-147.

[6] Per Lacan, invece, il desiderio è inconscio, sempre represso e sempre rimosso, e sempre intriso di linguaggio. Celebre la sua formula: «l'inconscio è strutturato come un linguaggio».

che esso le imprime: la Figura (che il filosofo oppone al discorso, figlio delle strutture concettuali attraverso le quali ci rappresentiamo il mondo)[7].

Deleuze si appropria del concetto di Figura e lo sviluppa nell'opera su Bacon, preferendo parlare, piuttosto che di desiderio, di sensazione come direzione che porta ad essa (facendo riferimento in questo soprattutto a Cézanne[8]). A suo avviso, la pittura non ha assolutamente alcuna storia da raccontare, né modelli da rappresentare, per cui la tendenza che essa ha ad assumere un carattere figurativo, illustrativo, narrativo, va in qualche modo esorcizzata: il pittore vero è colui che «passa attraverso la catastrofe, afferra il caos, e prova ad uscirne»[9]. Ci sono diversi modi per afferrare questo caos non figurativo, forse, propone il filosofo, riassumibili in tre grandi vie. La prima è identificabile nell'astrattismo (Deleuze cita come esempio Mondrian), che come abbiamo menzionato poco sopra consiste nel tentativo di andare verso la forma pura riducendo al minimo l'abisso o il caos, con un intenso sforzo spirituale. Le forme astratte che questo stile propone non sono la stessa cosa delle forme geometriche, ma si distinguono da esse proprio per la «tensione» necessaria per superare il livello del caos. Queste forme appartengono a uno spazio puramente ottico, che non deve più subordinare a sé degli elementi manuali o tattili che la rappresentazione classica ancora organizzava. Ma tale spazio è frutto di un codice simbolico, cerebrale, che risponde alla domanda: «come salvarsi dal caos?». Attraverso l'arte astratta rientriamo dunque in una condizione di spazio spirituale interiore, fatto di orizzontali e verticali, in grado di conferire al soggetto l'ordine e la quiete che il mondo esterno gli nega: neutralizzazione della tensione causata dal contatto col caos.

Una seconda via è quella dell'espressionismo astratto, o arte informale, dove invece l'abisso e il caos vengono dispiegati al massimo grado (Pollock; Morris Louis). Qui la linea è esclusivamente manuale, non contorna né delimita nulla: è quella linea che passa tra i punti, cambiando incessantemente direzione, che prima abbiamo chiamato *nomade*. Nell'arte informale «il tratto-linea e la macchina-colore sono spinti fino al limite della loro funzione: non più trasformazione della forma, ma scomposizione della materia che ci mostra i suoi lineamenti e la sua granulosità»[10]. È dunque nella catastrofe, nel puro caos che si trova un

---

[7] Come giustamente sottolinea Katia Rossi, lungi dall'essere un semplice spazio d'applicazione per una teoria filosofica, la pittura è per Lyotard un punto di partenza per elaborare il concetto di *figural*, che in seguito contrapporrà al dominio della rappresentazione e del linguaggio. Cfr. K. Rossi, *L'estetica di Gilles Deleuze…*, cit. p. 141 e sgg.

[8] «Questa direzione verso la Figura, Cézanne la chiama molto semplicemente: la sensazione. […] Certo, non è Cézanne ad aver inventato questa via della sensazione in pittura, è stato lui però a conferirle uno statuto senza precedenti». G. Deleuze, *Francis Bacon…*, cit., p. 85.

[9] Ivi, p. 170.

[10] Ivi, p. 172.

ritmo: ritmo che è dettato dalla materia e dal materiale. *Action painting*: il pittore compie una danza frenetica intorno al quadro, lavoro totalmente manuale con i più disparati mezzi (spugne, spatole, stracci, bastoni, siringhe…), dove l'occhio si trova ad essere totalmente subordinato. Il rischio di un lavoro di questo tipo, però, è quello di rimanere incastrati nel caos, di non riuscire a uscirne sprofondando in una pittura-catastrofe che crea soltanto «un vero "pasticcio"»[11].

Infine, c'è la Figura, il puro figurale, che è appunto il caso di Bacon. Consideriamo una tela prima del lavoro del pittore, scrive Deleuze. Essa può apparire come una serie di punti potenzialmente tutti equivalenti, ma in realtà basta l'intenzione prepittorica dell'artista per dotarli di differenze e probabilità ineguali. Quando si inizia a dipingere si ha sempre in mente un'idea più o meno precisa di ciò che si vuole fare (anche se non si sa come farlo), ma tale idea rischia di far precipitare la composizione nella figurazione e nel cliché. Per evitarlo, «bisognerà eseguire prontamente dei "segni liberi" all'interno dell'immagine dipinta, per distruggere in essa la nascente figurazione e dare una possibilità alla figura, che è *l'improbabile stesso*»[12], in un vero e proprio combattimento, altamente drammatico, con i cliché che occupano la tela prima di iniziare a dipingere[13]. Questi segni sono non rappresentativi perché non esprimono nulla, dipendendo da un atto casuale, accidentale (Bacon insiste molto, nelle sue interviste, su tale accidentalità, che è in fin dei conti atto, scelta, manipolazione dalla quale dipende il sorgere della Figura[14]). Il lavoro preparatorio del pittore irlandese è molto intenso: si tratta di «fare dei segni casuali (tratti-linee); ripulire, trattare a spazzola o tamponare con lo straccio dei luoghi o delle zone (macchie-colore);

---

[11] Ivi, p. 175.

[12] Ivi, p. 162.

[13] Il tema del combattimento, piuttosto frequente nell'opera di Deleuze, lo abbiamo già trovato in relazione alla critica del sistema del giudizio opposto al sistema della crudeltà di ispirazione artaudiana, dove quest'ultimo, basandosi totalmente sulla scrittura corporea della vita, si sottrae a qualsiasi «organicismo» ed organizzazione che ne limiti la potenza. Qui, «il combattimento è appunto il modo di uno sviluppo delle forze che non passa attraverso il giudizio. Deleuze indica nella potenza il vero e proprio centro di metamorfosi (ciò che Bacon tenta di mettere in figura), una "idiosincrasia di forze"che fa sì che la dominante si trasformi passando nelle dominate e che queste ultime possano cambiare passando, a loro volta, nella dominante». U. Fadini, *Figure nel tempo. A partire da Deleuze/Bacon*, Verona, Ombre corte, 2003. Sorge qui anche un motivo «spinoziano» dell'artista irlandese: le deformazioni del corpo sarebbero espressioni della potenza del modo stesso (Cfr. G. Deleuze, *Spinoza e il problema dell'espressione*, cit., e il saggio *Spinoza e le tre «etiche»* contenuto in *Critica e Clinica*, cit.). Tale motivo risulterà fondamentale per il discorso estetico più ampio che Deleuze e Guattari affronteranno nel loro *Che cos'è la filosofia?* (cit.), di cui daremo conto in seguito.

[14] Secondo Bacon, infatti, «non vi è caso se non "manipolato", accidente se non utilizzato». G. Deleuze, *Francis Bacon…*, cit., p. 164. Deleuze sottolinea la «necessità del caso» anche in *Nietzsche e la filosofia*: «Quel che Nietzsche chiama *necessità* (destino) non è mai dunque l'abolizione del caso, ma la sua combinazione. La necessità si afferma a partire dal caso, nonostante sia il caso stesso ad essere affermato; c'è infatti una sola combinazione del caso, un'unica maniera di combinare tutte le sue membra, analogamente all'uno del molteplice: numero o necessità». G. Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, cit., p. 56.

lanciare colore da angolazioni e con velocità diverse»[15]. Bacon chiama questo procedimento *diagramma*: è come «l'apparizione improvvisa di un altro mondo»., «è come se la mano si emancipasse passando al servizio di altre forze, e tracciasse segni che non dipendono più dalla nostra volontà, né dalla nostra vista»[16]. La costruzione del diagramma ricorda il procedimento appena descritto in relazione all'arte informale: il diagramma è infatti in sé una zona di caos, di catastrofe, ma, se limitato nello spazio e nel tempo (e non lasciato proliferare all'infinito come nell'*Action painting*) esso consiste anche nel «germe» dell'ordine e del ritmo, ed è allora ciò che permette alla Figura di uscire, portando la sensazione a chiarezza e precisione[17]. Il suo emergere rispetto al diagramma procede per estrazione e isolamento:

> Isolare la Figura sarà la condizione prima. Il figurativo (la rappresentazione) implica infatti il rapporto tra un'immagine e un oggetto che si presume essa voglia illustrare; ma implica anche il rapporto tra un'immagine ed altre immagini in un insieme composto, il quale attribuisce precisamente a ciascuna il proprio oggetto. La narrazione è il correlato dell'illustrazione. Come sempre, tra due Figure si insinua o tende ad insinuarsi una storia, per animare l'insieme illustrato. Isolare è dunque il modo più semplice, necessario ma non sufficiente, per rompere con la rappresentazione, spezzare la narrazione, impedire l'illustrazione, liberare la Figura: attenersi al fatto[18].

La funzione di isolamento è garantita dalla riempitura del quadro, che supera tutti i valori di paesaggio, sfondo o contorno. Sia nel suo periodo paesaggistico che in seguito, con i quadri più noti dai quali emerge la Figura, la tela è riempita di tratti *asignificanti* spogliati di qualsiasi funzione narrativa o illustrativa, su una testura di colore vivido, uniforme, che va a costituire una grande campitura che, per la sua funzione spazializzante e strutturante può anche «fare da» sfondo o paesaggio, ma non lo è. La campitura, infatti, se considerata attraverso una visione ravvicinata o tattile (*aptica* è il termine che utilizza qui Deleuze) è percepita come la Figura medesima, senza alcuna relazione di profondità o lontananza: il piano è lo stesso. Un altro elemento che completa la funzione di isolamento ed è riconosciuto dallo stesso Bacon[19] come portante della sua pittura è quel tondo o ovale in

---

[15] G. Deleuze, *Francis Bacon…*, cit., p. 167.

[16] Ivi, p. 168. «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"». *Ibid.*

[17] «L'essenziale del diagramma è di essere fatto perché qualcosa ne *esca*, e fallisce se nulla ne viene fuori. E ciò che ne esce, la Figura, ne esce gradatamente e allo stesso tempo si un sol colpo». Ivi, p. 231.

[18] Ivi, pp. 14-15.

[19] Cfr. D. Sylvester, *Interviews with Francis Bacon (1962-1975)*, in *The Brutality of Fact*, USA, Thames and Hudson, 1981 (trad. it. di N. Fusini in F. Bacon, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, Roma, Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991) D'ora in poi *Conversazioni*.

cui spesso è racchiusa la Figura: una specie di pista da circo che oltre a isolare agisce anche da membrana di scambio tra la struttura materiale (campitura) e la Figura.

La Figura si pone sempre al di là di qualsiasi storia. Deleuze chiama i tipi di rapporto non narrativo che si instaurano tra Figure accoppiate o singole che comprendono più corpi *matters of facts*[20] per distinguerli dalle relazioni intelligibili tra oggetti e idee. Questo rapporto non narrativo tra le Figure – mescolate, non confuse, ma rese indiscernibili dall'estrema precisione delle linee (*Triptych – Three studies of figure on beds*, 1972), è reso possibile dal *diagramma* costituito da tali linee, le quali non uniscono che sensazioni, senza alcun accenno a una storia da raccontare. Nemmeno nei trittici, dove le diverse Figure sono separate tra loro e devono restare tali, viene recuperata una funzione narrativa: anche quando i quadri costituiscono una serie, il fatto (*matter of fact*) è unico e comune.

All'interno dei quadri di Bacon, dunque, si compie il massimo sforzo per annullare qualsiasi storia da raccontare, e con essa qualsiasi spettacolo e spettatore. Anche nei casi in cui dalle porte socchiuse o nelle serie (in particolare i trittici) compaiono intrusi, fotografi, passanti, *voyeurs*, essi non sono trattati come semplici spettatori, ma piuttosto come *testimoni*, nel senso di elementi di riferimento costanti, che fanno parte della figura stessa e ne certificano la variazione. Una funzione simile è presente anche in Beckett:

> Persino i personaggi di Beckett hanno bisogno di testimoni per misurare le intime variazioni allotropiche dei loro corpi, per *guardare nella loro testa* («Mi ascolti? Qualcuno mi può guardare? Qualcuno mi può ascoltare? C'è qualcuno che minimamente si curi di me?»). e in Bacon, come in Beckett, il testimone può ridursi al tondo della pista, a una macchina fotografica, a una cinepresa, a una foto ricordo. Ma per la figura-variazione occorre una figura-testimone[21].

Come possiamo notare, l'opposizione della Figura al figurativo si compie in un rapporto interno assai complesso, che comunque non annulla mai totalmente la componente figurativa, senza però compromettere in alcun modo l'emergere della Figura. Il figurativo rimane a diversi livelli: prepittorico, nell'idea che il pittore ha in mente prima di dipingere, ma anche ciò che il pittore ottiene lo è in qualche modo (dei quadri di Bacon, possiamo sempre dire: è un papa che sorride, è un uomo in bicicletta o seduto…), seppure subisca

[20] Locuzione difficilmente traducibile per come la intende l'autore: al singolare sarebbe «difatti», al plurale essa comprende in sé un termine amplio che comprende significati oscillanti tra materia, questione, sostanza, e il «fatto». «Questione di fatti» mi sembra forse la traduzione più indicata.

[21] G. Deleuze, *Francis Bacon…*, cit., p. 135.

una notevole deformazione[22]. Queste due figurazioni non sono della stessa natura, né la seconda figurazione assomiglia alla prima: sottoposta ai tratti liberi e asignificanti, essa muta completamente carattere. «Di qui la formula costante di Bacon: rendere somigliante, ma con mezzi accidentali e non somiglianti»[23]: la somiglianza nasce come prodotto grezzo di mezzi non somiglianti.

Sensazione e movimento

> Vedo ciascuna immagine sempre in movimento
> come se si trattasse di sequenze in movimento.
> *F. Bacon*

Deleuze riconosce un singolare atletismo nello sforzo fatto dalla Figura per eliminare qualsiasi spettacolo e qualsiasi spettatore, sforzo che non deriva soltanto dal suo movimento: in molti quadri, piuttosto, tale movimento proviene principalmente dalla struttura, e la Figura lo accompagna con tutte le sue forze.

> In molti quadri la campitura compie un vero movimento, in virtù del quale forma un cilindro: essa si arrotola intorno al luogo seguendo il contorno e avvolge, imprigiona la Figura. La struttura materiale si arrotola lungo il contorno per imprigionare la Figura, mentre questa accompagna il movimento con tutte le sue forze. Solitudine estrema delle Figure, reclusione estrema dei corpi che esclude ogni spettatore: la Figura diviene tale solo attraverso questo movimento da cui viene reclusa e in cui si reclude[24].

Una pista vorticosa che racchiude un torero e il suo toro (*Study for bullfight* n. 1, 1969); una donna stritolata da una sorta di letto-tondo (*Study of nude with figure in a mirror*, 1969); un corpo proteso nella ricerca di aprire una porta col piede… o forse è la porta, la chiave, che tenta di far vorticare il corpo, ormai sospeso da terra? (*Painting*, 1978).
Quando invece il movimento proviene soprattutto dal corpo, è perché esso compie uno sforzo su di sé per diventare Figura: uno spasmo del corpo che tenta di fuggire dalla figurazione.

---

[22] L'atto di dipingere può essere così descritto: «un insieme visivo probabile (prima figurazione) diviene disorganizzato, deformato da tratti manuali liberi, i quali, una volta reiniettati nell'insieme, formeranno la Figura visiva improbabile (seconda figurazione)». Ivi, p. 165.
[23] *Ibid.*
[24] Ivi, p. 37.

> Ma l'altro movimento, che evidentemente coesiste con il primo, è, all'opposto, il movimento della Figura verso la struttura materiale, verso la campitura. Fin dall'inizio, la Figura è il corpo, e il corpo ha luogo nello spazio cinto dal tondo. Ma il corpo non è semplicemente in attesa di qualcosa che provenga dalla struttura, il corpo attende che qualcosa accada in se stesso, compie uno sforzo su se stesso per diventare Figura. Adesso qualcosa avviene proprio nel corpo: esso diventa sorgente del movimento. Il problema non è più quello del luogo, bensì dell'evento[25].

La fuga del corpo si dà attraverso uno dei suoi organi (il grido come operazione attraverso cui l'intero corpo fugge dalla bocca – *Triptyc: three studies of the human head*, 1953; *Head I*, 1948; *Head IV*, 1949; ma si vedano anche le serie di *Papa Innocenzo X*) o attraverso le fenditure, i fori, che trova. *Figure standing at a washbasin* (1976): «aggrappato all'ovale del lavandino, incollato con le mani ai rubinetti, il corpo-figura si costringe a un intenso sforzo immobile per poter fuggire, passando tutto intero attraverso il tubo di scarico»[26], per disperdersi nella struttura materiale. *Painting*, 1946; *Figure study II*, 1945-1946: la Figura pare in attesa di fuggire attraverso la punta dell'ombrello. Dunque, troviamo in Bacon un doppio movimento: quello della struttura materiale che avvolge la figura, quello della Figura che va verso la struttura e tende a dissolversi in essa, corpo deformato che fugge. Per compiere questa fuga, il corpo si serve di strumenti o protesi che costituiscono «passaggi e stati reali, fisici, effettivi, vere e proprie sensazioni, in nessun caso fantasie»[27].

In ogni caso, il vero problema di Bacon non è quello di rendere il movimento, ma di catturare le forze che agiscono sul corpo: si tratta di deformazione, non di trasformazione (astratta o dinamica), una deformazione che «inerisce sempre al corpo, è statica, si produce nell'immobilità; subordina il movimento alla forza, come pure l'astratto alla Figura»[28]. Vale a dire, è la trasformazione ottenuta su una forma in riposo che provoca il movimento (apparente) di tutte le parti del quadro. Ed essendo il movimento della Figura subordinato alle forze invisibili che si esercitano su di essa, possiamo risalire dai movimenti che le rendono visibili alle forze che riesce a catturare Bacon:

- forze di isolamento: rese visibili dal contorno e dal suo avvolgere la campitura intorno alla Figura;
- forze di deformazione: che divengono visibili ogni volta che la testa «si scrolla di dosso» il volto o il corpo l'organismo;

[25] Ivi, p. 41.
[26] *Ibid.*
[27] Ivi, p. 47.
[28] Ivi, pp. 119-120.

- forze di dissipazione: appaiono quando la Figura sfuma fino a confondersi con la campitura, e di essa rimane solo uno strano sorriso;
- forza di accoppiamento: che prende due corpi i quali sprigionano una specie dei poligono o diagramma;
- forza di riunione nell'insieme/forza di separazione: sono quelle tipiche dei trittici, che mentre riuniscono le Figure riescono anche a separale, il tutto grazie alla luce, che diviene il loro fatto (*matter of fact*) comune. Qui, la crudezza della luce e la vivacità del colore uniforme assumono immediatamente su di sé i rapporti tra le Figure e la campitura, causando delle Figure il massimo di separazione[29], forza molto diversa da quella di isolamento che interviene tra Figura e struttura.

Corpo e Figura: i *divenire-animale*

Nonostante il suo tentativo di fuga, il corpo, materiale della Figura, non va certamente confuso con la struttura materiale spazializzante (o campitura). Esso è Figura, non struttura.

Per divenire Figura, questo materiale corporeo è sottoposto a una serie di deformazioni e divenire che lo rendono a volte irriconoscibile, altre lo riducono in parti, quarti, squarci, brandelli di carne *animale*. Nella pittura di Bacon sono evidenti quei meccanismi che precedentemente abbiamo definito divenire-animali: materiali che entrano in rapporti differenti, si deterritorializzano, ed assumono caratteristiche di un nuovo territorio. Non si tratta però di cambiamento di forme: anche quando una testa di animale si sostituisce a una testa d'uomo (*Three studies for portraits including self portrait*, 1969; *Self portrait*, 1973; *Pope n. II*, 1960), non si tratta della forma di un animale vero e proprio, quanto piuttosto di *tratti* dell'animale, o dell'animale come *tratto*. Altre volte, l'animale si sostituisce al testimone, o diviene l'ombra del suo padrone («l'ombra fugge dal corpo come fosse un animale che si era rifugiato in noi»[30] – *Two studies of George Dyer with a dog*, 1968; *Triptych (Two figures lying on a bed with attendants)*, 1968). Anche quando il corpo della Figura è quello di un animale (*Study of a baboon*, 1953), esso è coinvolto in un divenire-uomo complementare, a creare una zona d'indecidibilità, d'indiscernibilità uomo-animale. Non si tratta affatto, qui, del ritorno a una «dimensione originaria» dell'animalità, ma di una ricerca volta ad evidenziare «il fatto in comune» tra uomo e animale: prima di tutto la carne (*chair*) che spesso si fa carne macellata

[29] È proprio questo il principio dei trittici: «il massimo di unità di luce e colore, per il massimo di divisione delle Figure». Ivi, p. 155.
[30] Ivi, p. 52.

(*viande*), che si manifesta al venir meno delle ossa (considerate solo struttura spaziale)[31]. Eterno dialogo struttura-destrutturazione che si ripete attraverso le differenze.

> È questa tensione pittorica tra la carne e le ossa che occorre raggiungere. Ed è appunto la carne macellata, anche per lo splendore dei suoi colori, a realizzare questa tensione in pittura. La carne macellata rappresenta quello stato del corpo in cui la carne e le ossa, anziché comporsi strutturalmente, si confrontano localmente. Lo stesso vale per la bocca e i denti, anch'essi delle piccole ossa. Nella carne macellata, parrebbe quasi che la carne *discenda* dalle ossa, mentre le ossa si innalzano nella carne[32].

La carne macellata è dunque questa zona in comune tra l'uomo e la bestia, oggetto di orrore e compassione («ogni uomo che soffre è carne macellata. […] l'uomo che soffre è la bestia, la bestia che soffre è uomo. È questa la realtà del divenire»[33]) del pittore-macellaio-religioso (*Painting*, 1946; *Second version of «Painting 1946»*, 1971; *Figure with meat*, 1954; *Triptych*, 1976):

> Le immagini di mattatoi e carne macellata mi hanno sempre molto colpito. Mi sembrano direttamente legate alla crocifissione […]. Che altro siamo, se non potenziali carcasse? Quando entro in una macelleria, mi meraviglio sempre di non esserci io appeso lì, al posto dell'animale[34].

La carne macellata e la testa, entrambe disossate (per Bacon non c'è teschio, l'osso appartiene al volto), sono «la zona di indecisione oggettiva tra l'uomo e l'animale»[35]. La testa perde il volto come il corpo perde le ossa, abbandonate per compiere la propria fuga

---

[31] Uno dei problemi sollevati dalla fenomenologia contemporanea è relativo all'adeguatezza o meno della carne come materiale artistico: è in grado essa di costruire un essere di sensazione? Certamente, sostiene Deleuze, la carne partecipa alla rivelazione della sensazione, ma essa non è la sensazione stessa: «la carne non è che il termometro di un divenire» (cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit. p. 178 e sgg.). Tale carne-divenire potrebbe sfociare nel caos, se non ci fosse un elemento a «tenerla»: non si tratta dell'osso o dell'ossatura, ma bensì dell'«armatura», ossia i molteplici piani diversamente orientati che danno alla sensazione il potere di sostenersi da sola in cornici autonome (la Casa). A sostegno della carne interviene inoltre un altro elemento: il Cosmo, l'Universo, ossia la campitura, unico grande piano che contiene tutto. «*È come un passaggio dal finito all'infinito*, ma anche dal territorio alla deterritorializzazione». Ivi, p. 181. L'essere di sensazione non è dunque la carne, ma il composto di questi elementi. Inoltre, per Deleuze, così come in Bacon non si comincia mai col dipingere il corpo, la carne, ma sempre col tracciare segni liberi, tratti a-significanti che facciano da armatura e sostegno per la Figura, l'arte non comincia mai con la carne, ma con la casa. Sul problema della carne si è occupato soprattutto G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Éditions de Minuit, 1985 (trad. it. di S. Guindani, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, Milano, Il Saggiatore, 2008).
[32] G. Deleuze, *Francis Bacon…*, cit., pp. 52-56.
[33] Ivi, p. 58.
[34] F. Bacon, *Conversazioni*, cit., p. 24 e p. 38. Cfr. anche il quadro *Fragment of a crucifixion*, 1950, dove «tutta la carne macellata urla sotto lo sguardo di uno spirito-cane che sporge dalla sommità della croce». G. Deleuze, *Francis Bacon…*, cit., p. 67.
[35] Ivi, p. 62.

verso la campitura, attraverso una bocca che grida o un sorriso sfuggente: il sorriso del gatto[36].

Disfare il volto

«La Figura, essendo corpo, non è volto e neanche ha volto»[37]. La Figura ha testa (la Figura è corpo, e la testa è un'appendice del corpo), può a volte ridursi addirittura alla sola testa, ma il volto, in quanto «organizzazione spaziale strutturata che riveste la testa»[38], viene *disfatto*: proprio per far riemergere la testa, e con essa, il corpo-Figura.

> Le deformazioni cui il corpo è sottoposto sono anche i *tratti animali* della testa. Eppure, non si tratta in alcun modo di una corrispondenza tra forme animali e forme del volto. Il volto, infatti, sottoposto alle operazioni di pulitura e di spazzolatura che lo disorganizzano, ha perso la sua forma, e al suo posto è emersa una testa. E i segni o i tratti di animalità non solo ulteriori forme animali, sono piuttosto spiriti che animano le parti ripulite, che estraggono, individualizzano e qualificano la testa senza volto[39].

Già in *Mille piani* Deleuze e Guattari sostenevano che i volti sono «luoghi di risonanza che selezionano il materiale mentale o sensibile conformandolo preliminarmente a una realtà dominante»[40]: i visi concreti nascono da una *macchina astratta di viseità*[41], che funziona attraverso un sistema di superficie-buchi (muro bianco-buco nero), e conferisce alla testa un codice diverso da quello corporeo. Il processo di *viseificazione* della testa può coinvolgere anche l'intero corpo, ma

> non si tratta affatto di prendere una parte del corpo per farla *assomigliare* a un viso o di fare intervenire un viso in sogno come in una nuvola. Nessun antropomorfismo. La viseificazione opera non per rassomiglianza, ma per ordine delle ragioni. Il corpo passa attraverso la superficie bucata mediante un'operazione molto più inconscia e macchinica, in cui il viso svolge il ruolo non di modello o immagine, ma di surcodificazione per tutte le parti decodificate[42].

---

[36] Deleuze propone qui una singolare somiglianza tra Lewis Carroll e Bacon, nell'idea che il sorriso possa assicurare il dileguamento del corpo. Cfr. ivi, p. 69. Tra i quadri di Bacon, si vedano ad esempio *Pope*, 1954; *Study for a portrait*, 1953; *Triptych – Three studies of the human head*, 1953.
[37] Ivi, p. 51.
[38] *Ibid.*
[39] *Ibid.*
[40] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 261.
[41] «Proprio perché dipende da una macchina astratta, il viso non suppone un soggetto e un significante già presenti, ma vi è connesso e attribuisce loro la sostanza necessaria. Non è un soggetto a scegliere dei visi, […] sono i visi a scegliere i loro soggetti». Ivi, p. 276.
[42] Ivi, p. 264.

Dunque, il viso cristallizza l'insieme delle ridondanze in un codice che costituisce una sorta di gabbia strutturale che può poco alla volta imprigionare tutto il corpo: da solo, *è già tutto un corpo*. Come sostiene anche Ernst Gombrich, il volto è sempre stato l'immagine globale dell'individuo, garante della somiglianza dell'individuo con se stesso e veicolo di un riconoscimento possibile nonostante il mutare dell'aspetto proprio grazie ai suoi tratti fisionomici[43].

Del viso, «Icona propria del regime significante»[44], si servono il prete e il dio-despota per imprimere il proprio dominio delimitando i confini del pubblico: il despota esibisce il suo viso solare che è tutto il suo corpo come corpo del significante. Solo quando il viso si cancella, quando i tratti di viseità scompaiono «si può stare certi che si è entrati in un altro regime, in zone infinitamente più silenziose e impercettibili, dove si operano divenire-animali e divenire-molecolari sotterranei, deterritorializzazioni notturne che oltrepassano i limiti del sistema significante»[45]. Stando così, l'uomo non può che tentare di *sfuggire al viso*, disfare il viso e le sue viseificazioni, verso quel divenire-impercettibile a cui abbiamo già accennato. Anche con Bacon, non si tratta perciò di un mero ritorno all'animale, ma, attraverso questi divenire-animali e altri divenire che portano il corpo fuori di sé, di una sottrazione dei tratti di viseità all'organizzazione del corpo.

Uno dei mezzi per disfare il viso concerne nel passare attraverso una delle sue parti più significative, gli occhi. L'occhio-buco nero su muro bianco non è ancora viso ma basta già a fare un viso. Il buco nero opera come un ordinatore centrale e procede per binarizzazione («due buchi neri, quattro buchi neri, *n* buchi neri si distribuiscono come fossero occhi»[46]), popolando la superficie bianca che lo cattura. Uscire dal buco nero, forare il muro, disfare il viso, non è semplice, si rischia la follia («non è forse un caso che lo schizo perda simultaneamente il senso del viso, del suo viso e di quello degli altri, il senso del paesaggio, il senso del linguaggio e dei suoi significati dominanti?»[47]). È una questione di velocità, anche se ciò può voler dire rimanere immobili e, «come diceva Miller, non guardare più gli occhi o negli occhi, ma traversarli nuotando, chiudere i propri occhi e fare del corpo un raggio di luce che si muove a una velocità sempre più grande»[48]. Per disfare il volto,

---

[43] Cfr. E. Gombrich, *The image and the eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*, Oxford, Phaidon, 1982 (trad. it. di A. Cane, *L'immagine e l'occhio: altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1985).
[44] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 189.
[45] Ivi, pp. 189-190.
[46] Ivi, p. 279.
[47] Ivi, p. 286.
[48] Ivi, p. 285.

scrivono Deleuze e Guattari, sono necessarie tutte le risorse dell'arte più alta, linee di scrittura, pittura, musicalità che conducono ai divenire-animale, in un percorso che non si conclude con l'arte ma che produce linee di vita[49]. Disfare il viso è una grande impresa politica, oltre che artistica, disfare il viso è forare il muro del significante, uscire dal buco nero della soggettività. Disfare il viso è liberare i tratti di viseità perché facciano rizoma con altri tratti liberi di musicalità, di pittoricità, perché entrino in una molteplicità reale, seguendo *quanta* di deterritorializzazione assoluta.

Che succede poi una volta che è stato disfatto il viso, dopo che la figura ha iniziato il suo sforzo di uscita da sé verso la campitura? Può capitare che la figura riesca veramente a dileguarsi, lasciando solo una traccia della sua passata presenza. La campitura si spalanca, facendo proliferare la sua funzione strutturante in sempre più elementi, mentre la zona ripulita ed offuscata che prima era deputata a far emergere la figura diviene una «pura Forza senza oggetto, onda di tempesta, getto d'acqua o di vapore, occhio del ciclone che ricorda Turner in un mondo divenuto transatlantico. […] La Figura si è dissolta realizzando la profezia: tu non sarai altro che sabbia, erba, polvere o goccia d'acqua…»[50]. I più famosi *Jet of water*, 1979, e *Sand dune*, 1981, non sono che due esempi.

Dunque, dati gli elementi di base (struttura, Figura, contorno), e ripensando ai movimenti analizzati da Deleuze in Bacon, possiamo individuare con l'autore questo percorso: 1) primo movimento (o tensione) dalla struttura alla Figura. La struttura-campitura si avvolge a cilindro lungo il contorno che isola la figura al suo interno; 2) un secondo movimento va dalla Figura alla struttura materiale: la Figura si contrae o dilata per poter passare attraverso il contorno, che nel frattempo si è tramutato in oggetto circolare (foro, ombrello, specchio), sperimentando una serie di divenire-animali e «deformazioni urlanti»; 3) dopo un ultimo sorriso, la Figura tende a raggiungere la campitura, a dissiparsi in essa grazie al contorno (il «deterritorializzante») attraverso cui sfuma all'infinito.

La coesistenza di tutti questi movimenti nel quadro è ciò che ne costituisce il *ritmo*.

La potenza della sensazione

Bacon ha esorcizzato la rappresentazione imprimendo il ritmo nella sensazione.

---

[49] «Ma l'arte non è mai un fine, è soltanto uno strumento per tracciare le linee di vita, ossia tutti quei divenire reali che non si producono semplicemente *nell'*arte, tutte quelle fughe attive che non consistono nel fuggire *nell'*arte o nel rifugiarvici, quelle deterritorializzazioni positive che non si riterritorializzano sull'arte, ma la trascinano invece con sé, verso le contrade dell'asignificante, dell'asoggettivo e del senza-viso». *Ibid.*

[50] G. Deleuze, *Francis Bacon…*, cit., p. 74 e p. 76.

Per definire la sensazione Deleuze fa appello alla fenomenologia (la quale a sua volta usa come interlocutore privilegiato Cézanne): essa (la sensazione) è un essere-nel-mondo, dice, per cui io *divengo* nella sensazione e, al tempo stesso, qualcosa *accade* attraverso la sensazione[51]. La risposta fornita dalla fenomenologia, però, non è sufficiente a spiegarla in toto, perché, sostiene Deleuze, essa chiama in causa solo il corpo vissuto, tralasciandone la natura intensiva.

Come dichiara Bacon, la sensazione è qualcosa che colpisce direttamente il sistema nervoso, la cui forma (Figura) è il contrario della forma riferita a un oggetto che si ritiene debba rappresentare (figurazione). Essa è maestra di deformazione, agente di deformazione del corpo, e passa da un ordine (o livello) all'altro, così che non esistono sensazioni appartenenti a ordini differenti, ma diversi ordini in una medesima sensazione. Ma da dove discendono questi livelli, da dove deriva questo carattere *sintetico* della sensazione? Certamente non dalla cosa raffigurata: anche se, lo abbiamo detto, nel momento in cui la Figura tenta di rompere con la rappresentazione, è inevitabile mantenere un certo grado pratico di figurazione, essa non è mai prevalente. Ciò perché nei suoi quadri Bacon non dipinge scene violente o qualcosa di orrendo, ma la violenza della sensazione, *il grido* («ho voluto dipingere il grido, più che l'orrore che lo provocava»[52]); e anche se qualcosa di spettacolare per forza di cose rimane, egli distingue nettamente i due tipi di violenza causati dallo spettacolo (dal sensazionale) e dalla sensazione, sostenendo che occorre rinunciare alla prima per raggiungere l'altra[53]. Allo stesso modo di Artaud, precisa Deleuze, la crudeltà non sta affatto in ciò che viene rappresentato.

Nemmeno l'ipotesi psicanalitica dei livelli in relazione ai sentimenti che provoca è sensata: in Bacon non c'è alcun sentimento, solo affetti. Inoltre, è errato localizzare la sensazione

---

[51] La nozione di *essere-nel-mondo* appartiene notoriamente ad Heidegger. In generale, secondo la visione fenomenologica, «in quanto soggetto senziente, io sono *nel* mondo: come una parte di esso eppure opposto a esso, orientato verso di esso ricevente il suo orientamento contrario. […] L'espressione essere-nel-mondo e perfino essere-nello-spazio non significano una relazione puramente spaziale. Il "nel" in questione qui è sempre una dimensione del campo d'azione (*Spielraum*). L'esperienza spaziale del sentire include dunque "l'essere nel", e con esso l'orientamento, il divenire e il tempo». E. Straus, *Vom Sinn der Sinne*, Berlin, Springer Verlag, 1935, cit. in K. Rossi, *L'estetica di Gilles Deleuze…*, cit., p. 147 (saggio interessante per approfondire il rapporto tra Deleuze e la fenomenologia in merito alla questione della sensazione, cfr. p. 125 e sgg.). Solitamente, piuttosto che a Husserl, padre della fenomenologia, Deleuze preferisce il riferimento ai fenomenologi più recenti come appunto Erwin Straus, Merleau-Ponty e Henri Maldiney.

[52] F. Bacon, *Conversazioni*, cit., p. 39.

[53] «Quando il corpo visibile affronta, come un lottatore, le potenze dell'invisibile, non può attribuirgli altra visibilità che la propria. Solo in questo tipo di visibilità il corpo lotta attivamente, afferma una possibilità di trionfare che gli era ignota fino a quando quelle potenze restavano invisibili all'interno di uno spettacolo che ci toglieva le forze e ci sviava. […] La sola autentica lotta è la lotta con l'ombra. Quando affronta le forze invisibili che la condizionano, la sensazione visiva libera una forza in grado di sopraffarle o almeno di farsele amiche». G. Deleuze, *Francis Bacon…*, cit., p. 123.

solo in chi guarda, perché rifocalizzerebbe l'attenzione sul rappresentato. Invece, sostiene lo stesso Bacon, tutto si risolve in una semplice constatazione. «Io mi chiedo: com'è che io sento di poter rendere quest'immagine più immediatamente reale per me? Tutto qui»[54].

Ancora, si potrebbe pensare a un'*ipotesi motrice* secondo la quale i diversi livelli di sensazione non sarebbero altro che parti, frazioni di un movimento, che si ricompone sinteticamente nella sensazione, come nel cubismo sintetico o nel futurismo. Sicuramente Bacon è interessato a queste esperienze e si serve del movimento a più livelli nei suoi quadri, lo abbiamo già notato, ma abbiamo notato anche che è la sensazione che spiega il movimento, e non viceversa. Certo, Bacon rende il movimento, ma non è questo che gli interessa: il suo obiettivo è carpire l'azione di forze invisibili sui corpi, e il movimento che ne deriva è piuttosto uno spasmo, un movimento sul posto, sempre all'interno di un contorno o di uno spazio ben delineato. Una passeggiatina nei dintorni (*Portrait of Isabel Rawsthorne standing in a street in Soho*, 1967). In questo,

> Mai Beckett e bacon sono stati tanto vicini; si tratta proprio di un giretto simile alle passeggiate dei personaggi di Beckett, i quali si spostano traballanti, senza mai lasciare il loro tondo o il loro parallelepipedo. […] Così, anche quando il contorno si sposta, il movimento consiste più nell'esplorazione amebica, cui la Figura si dedica dentro il contorno, che nello spostamento medesimo. Il movimento non spiega la sensazione, al contrario, si spiega con l'elasticità della sensazione, con la sua *vis elastica*. Secondo la legge di Beckett o di Kafka, al di là del movimento c'è l'immobilità, al di là dello stare in piedi c'è lo stare seduti, e al di là dello stare seduti, lo stare distesi, per poi infine dissolversi. L'autentico acrobata è quello dell'immobilità entro il tondo[55].

Anche per questo l'amico-filosofo di Bacon, Michel Leiris, riconosce nei quadri del pittore irlandese un *eccesso di presenza*: le Figure si limitano quasi a «stare lì», ad essere presenti, nella loro ingombrante isteria[56].

Anche la fenomenologia, con la sua proposta di ridurre i differenti livelli di sensazione ad altrettanti campi sensibili associabili ai differenti organi di senso in comunicazione tra loro, non basta: il riferirsi al solo corpo vissuto, alla sua suddivisione organica, è limitativo. Certo, la Figura può essere vista come multisensoriale, ma ciò non dipende dalla natura del

---

[54] F. Bacon, *Conversazioni*, cit., p. 36.

[55] G. Deleuze, *Francis Bacon…*, cit., p. 90. Si vedano ad esempio i quadri *Triptych*, agosto 1972; *Triptych – Three studies of figure on bed*, 1972. Per il rapporto tra Beckett e Bacon cfr. N. Fusini, *B&B. Beckett & Bacon*, Milano, Garzanti, 1994.

[56] Tra i diversi scritti di Leiris su Bacon cfr. *Francis Bacon ou la Brutalité du fait*, Paris, Seuil, 1996 ; *Francis Bacon ou la Vérité criante*, Montpellier, Fata Morgana, 1974; *Bacon le hors-la-loi*, Paris, Fourbis, 1989, e, in particolare sulla questione della presenza il saggio *Ce que m'ont dit les peintures de francis Bacon*, in *Au verso des images*, (trad. it. di L. Corradini, R. Rossi, *Sul rovescio delle immagini*, Milano, SE, 1988).

corpo: è grazie alla sensazione, al suo agire sul *ritmo* in quanto potenza profonda che travalica ogni campo che possiamo trovare questa unità. È dunque il rapporto tra ritmo e la sensazione che determina i livelli e i campi che la sensazione stessa attraversa, e l'unità ritmica dei sensi può essere scoperta solo oltrepassando l'organismo. Torna qui il riferimento ad Artaud e al corpo senza organi[57], corpo intenso fatto piuttosto di soglie e livelli:

> Tutto fa pensare che Bacon incontri Artaud in molti punti: la Figura è esattamente il corpo senza organi (disfare l'organismo a vantaggio del corpo, disfare il volto a vantaggio della testa); il corpo senza organi è carne e nervo; è percorso da un'onda che traccia in esso vari livelli; la sensazione sarebbe l'incontro dell'onda con le Forze che agiscono sul corpo, «atletismo affettivo», grido-fiato; quando è riferita al corpo in questo modo, la sensazione cessa di essere rappresentativa, diventa reale; e la *crudeltà* sarà sempre meno associata alla rappresentazione di qualcosa di orribile, sarà mera azione delle forze sul corpo, o sensazione (il contrario del sensazionale). All'opposto di una pittura miserabilista che dipinge pezzi di organi, Bacon non smette di dipingere corpi senza organi, il fatto intensivo del corpo[58].

La sensazione è dunque una vibrazione, una realtà intensiva che presenta variazioni allotropiche indipendenti dai dati rappresentativi e che agisce sul corpo e sulla sua realtà *isterica*:

> Un onda di ampiezza variabile percorre il corpo senza organi; vi traccia zone e livelli secondo le variazioni della propria ampiezza. A un certo livello, nel punto di incontro dell'onda con le forze esterne, appare una sensazione. Da questo incontro verrà dunque a determinarsi un organo, un organo però provvisorio, che dura solo fintanto che l'onda passa e la forza esercita la propria azione, e che si sposterà per andare a posarsi altrove[59].

Come sappiamo, il corpo senza organi non è definito dall'assenza di organi, ma attraverso la presenza temporanea e provvisoria di organi determinati. Dipingere la variazione degli

---

[57] In realtà, come nota Milan Kundera in un articolo del 1996 (M. Kundera, *Le geste brutal du peintre*, scritto per la presentazione di F. Bacon, *Portraits et autoportraits*, Paris, Les belles lettres, 1996; trad. it. di E. Marchi, *Il gesto brutale del pittore*, per *La Repubblica*, 6 febbraio 1997), Bacon utilizza il termine «organico» per descrivere lo stato dei suoi corpi: «La prima novità della ricerca di Bacon è (per citare le sue parole) il carattere "organico" di queste forme "in una completa distorsione". Questo significa che nei suoi quadri le forme vogliono somigliare agli essere viventi, evocare la loro esistenza corporea, la carne di cui sono fatti, e conservare quindi il loro carattere tridimensionale» (ivi). sembrerebbe dunque che Bacon più che con un corpo senza organi voglia confrontarsi con l'organicità del corpo, seppure in un'ottica di distorsione (cfr. anche M. Carbone, D.M. Levin, *La carne e la voce. In dialogo tra estetica ed etica*, Milano, Mimesis, 2003, p. 58 e sgg.). Sappiamo comunque che l'intenzione di fondo dello scritto di Deleuze non è (né qui né mai) quella di indagare le *vere* intenzioni di Bacon o farne una critica artistica, ma di servirsene per condurre un *proprio* discorso filosofico.

[58] G. Deleuze, *Francis Bacon…*, cit., p. 104.

[59] Ivi, p. 105.

organi che si installano sul corpo è un modo di dipingere il tempo[60], spiega Deleuze: ciò è evidente nel particolare trattamento cromatico (che il filosofo chiama *cronocromatico*) della Figura in opposizione al monocromatismo della campitura, che è fissa. La realtà isterica del corpo è dunque questa continua variazione degli organi dentro o tra i diversi livelli della sensazione, sotto l'azione di differenti forze: i corpi-Figura di Bacon, che presentano gli stessi caratteri dei corpi isterici così come descritti nei quadri clinici del XIX secolo, sono percorsi da contratture, paralisi, iperestesie e anestesie, secondo il passaggio dell'onda nervosa sulle diverse zone.

Questa pittura isterica (che converte l'isteria in arte) ottiene, secondo Deleuze, un eccezionale risultato: oltre a liberare la Figura dalla rappresentazione libera anche l'occhio dal suo vincolo con l'organismo, privandolo di quel carattere di organo fisso e qualificato di cui era dotato nel paradigma dello spazio visivo. «L'occhio diviene virtualmente l'organo indeterminato polivalente che vede il corpo senza organi, cioè la Figura, come pura presenza»[61]. Attraverso quest'occhio polivalente la pittura scopre la realtà materiale del corpo, la pura presenza di cui è costituito, e se ne prende carico[62].

Ritmo e personaggi ritmici

L'analisi di Bacon – e in particolare dei suoi trittici – fornisce a Deleuze l'opportunità di approfondire ulteriormente il discorso sul ritmo, già affrontato in *Mille piani*. Nell'opera scritta con Félix Guattari, il ritmo – lo ricordiamo – aveva a che fare con la delimitazione di un territorio, con il divenire espressivo delle componenti di un ambiente. Avevamo anche notato come il ritmo implicasse una distanza critica tra due corpi, consistendo nel «passaggio tra», e come tale distanza, variando, formasse personaggi ritmici e paesaggi melodici. Riportiamo un passaggio in merito:

> I motivi territoriali formano dei *volti* o *personaggi ritmici* e i contrappunti territoriali dei *paesaggi melodici*. C'è personaggio ritmico quando non ci troviamo più nella situazione semplice di un ritmo associato a un personaggio, a un soggetto o a un impulso: il ritmo è ormai tutto il personaggio e può, a questo titolo, rimanere costante, ma anche aumentare o diminuire, per addizione o sottrazione di suoni, di durate sempre crescenti e

[60] «Rendere visibile i Tempo, la forza del Tempo, Bacon sembra averlo fatto due volte: la forza del tempo mutevole, tramite la variazione allotropica dei corpi "alla frazione di secondo", che appartiene alla deformazione; la forza del tempo eterno, l'eternità del tempo, tramite la Riunione-separazione che regna fra i trittici, pura luce» Ivi, p. 125. iniziamo a delineare qui una constatazione fondamentale: rendere il tempo sensibile in quanto tale è, per Deleuze, il compito comune di tutti gli artisti.

[61] Ivi, p. 113.

[62] «L'avventura della pittura consiste nel fatto che soltanto l'occhi può prendersi carico dell'esistenza materiale, della presenza materiale: sia pure quella di una mela». Ivi., p. 115.

> decrescenti, per amplificazioni o eliminazioni che fanno morire o risorgere, apparire o sparire. Allo stesso modo, il paesaggio melodico non è più una melodia associata a un paesaggio, la melodia stessa forma ormai un paesaggio sonore e prende a contrappunto tutti i rapporti con un paesaggio virtuale[63].

Qui Deleuze e Guattari citavano un esempio musicale, ma avviene lo stesso movimento per quanto riguarda i trittici baconiani: dove il ritmo cessa di essere legato alla singola Figura divenendo, piuttosto, *esso stesso Figura*. Bacon fa dei tre pannelli del trittico l'equivalente di una composizione musicale, all'interno della quale – sostiene Deleuze – si possono individuare tre tipi di ritmo (o tre ritmi): uno attivo, a variazione crescente o amplificazione, uno passivo, a variazione decrescente o eliminazione, e un ultimo «testimone».

Variazione del ritmo: mentre nella Figura della sensazione semplice il ritmo dipende dalla figura e si presenta come la vibrazione che percorre il corpo senza organi, poi nell'accoppiamento di sensazione esso si libera riunendo diversi livelli di sensazione differente, con i trittici avviene qualcosa di più. Si va oltre la risonanza tra due Figure, oltre le linee melodiche, i punti e i contrappunti della Figura accoppiata di cui costituisce il diagramma. Qui il ritmo assume l'autonomia del personaggio ritmico, generando in noi l'impressione di Tempo:

> i limiti della sensazione vengono valicati, superati in tutte le direzioni; le Figure vengono sollevate o proiettate in aria, poste sopra a degli attrezzi aerei da cui di colpo precipitano. Ma allo stesso tempo, in questa caduta immobile, si assiste a uno stranissimo fenomeno di ricomposizione, di ridistribuzione, poiché il ritmo stesso diviene sensazione, diviene Figura, conformemente alle sue direzioni separate, l'attivo, il passivo e il testimone…[64].

Il tempo qui non si rispecchia più nel trattamento cromatico dei corpi (come avveniva nelle Figure singole o accoppiate), ma passa ad un'eternità monocromatica: «un immenso spazio-tempo ricongiunge tutte le cose, *introducendo però tra loro le distanze di un Sahara, i secoli di un Aiôn*: il trittico e i suoi pannelli separati»[65].

La funzione di testimone, dal punto di vista *figurativo* (perché come sappiamo, un certo livello di figurazione comunque permane), dovrebbe essere assunta da *chi guarda*. Ma se consideriamo la composizione dal punto di vista *figurale* la funzione-testimone appartiene

---

[63] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 468. Il concetto di *personaggio ritmico* elaborato in *Mille piani* trae ispirazione da Messiaen, che spiega così i rapporti tra personaggi ritmici: «Lo stesso accade a teatro, in una scena con tre attori, quando uno dei tre agisce, il secondo subisce l'azione del primo e il terzo, immobile, assiste alla cosa». Cfr. C. Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris, Belfond, 1967, pp. 70-74.

[64] G. Deleuze, *Francis Bacon.…*, cit., p. 138.

[65] Ivi, p. 155.

piuttosto a chi è guardato (testimone profondo) dal testimone della prima accezione (testimone superficiale), e che non è in condizione di vedere: «inizialmente una funzione-testimone si posa su dei personaggi apparenti, ma poi li lascia, per presentare in modo più profondo un ritmo divenuto personaggio, un ritmo retrogradabile o testimone che segue l'orizzontale»[66]. Infatti, la funzione-testimone sul piano figurale dipende da tutt'altro che la vista: è proprio l'*orizzontalità*, la posizione su un livello quasi costante, senza crescita né decrescita, che caratterizza il testimone profondo.

Un secondo elemento di complessità della funzione-testimone deriva altresì da questa circolazione dell'elemento-testimone nel quadro. Da una parte, il testimone ritmico diviene tale solo dopo essere stato raggiunto dalla funzione-testimone, pertanto si trova in esso ancora un residuo di condizione attiva o passiva. D'altra parte, il testimone apparente, cessando di essere testimone, si libera per una nuova funzione attiva o passiva: questo causa una grande mobilità all'interno dei trittici.

Infine, per quanto riguarda i ritmi attivi e passivi, essi variano seguendo relazioni di gradualità tra gli opposti discesa-salita, diastole-sistole, aumento-diminuzione, nudo-vestito… in genere, al ritmo attivo corrisponde una caduta, che rappresenta l'affermazione della differenza di livello in quanto tale, e che, essendo caduta intensiva, può coincidere nello spazio sia con una discesa che con una salita.

Tutto ciò, comunque, non deve essere pensato come una formula cosciente da applicare: queste «leggi» dei rapporti tra ritmi «fanno parte di quella logica irrazionale, o logica della sensazione, che costituisce la pittura»[67].

Il linguaggio analogico di luce e colore

La pittura, sostiene Deleuze, è l'arte analogica per eccellenza. Per chiarire le origini di questa affermazione, Deleuze cita l'esempio dei sintetizzatori. Un sintetizzatore analogico è «modulare»: mette in connessione immediata elementi eterogenei tra i quali sussiste una possibilità di connessione illimitata, all'interno di un piano finito (o campo di presenza) in cui tutti i momenti sono attuali e sensibili. I sintetizzatori digitali sono invece integrati: agiscono attraverso una codificazione, omogeneizzazione e binarizzazione delle informazioni che si producono su un piano distinto, da cui il sensibile risulterà per conversione-traduzione. Allo stesso modo, la pittura elabora un linguaggio analogico che metter in connessione tre livelli: i piani (verticale/orizzontale, prospettiva), il colore

[66] Ivi, p. 146.
[67] Ivi, p. 154.

(modulazioni del colore, chiaroscuro, luce/ombra), il corpo (massa e declinazione del corpo in rapporto allo sfondo).

Bacon (e prima di lui è Cézanne che compie la medesima operazione) utilizza il diagramma come base per costruire questo linguaggio analogico: nel suo caso si tratta di un'analogia estetica, non figurativa né codificata, una somiglianza prodotta «sensualmente» attraverso la sensazione (e non simbolicamente attraverso un codice). Il diagramma, abbiamo detto, è il caos, la catastrofe, che agisce sulle altre componenti mettendole in uno stato di «caduta» (i corpi in disequilibrio, i colori che precipitano nell'indistinzione): in una simile situazione, è la modulazione da esso operata che, agendo come uno stampo variabile continuo, trova a partire dal colore il modo di rendere sensibile la sensazione (come dice Bacon, si passa così dalla possibilità di fatto al Fatto, dal diagramma al quadro[68]).

> Il diagramma, agente del linguaggio analogico, non opera 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, liberando le linee per l'armatura e i colori per la modulazione. Linee e colori diventano allora capaci di costruire la Figura o il Fatto, cioè di produrre la nuova somiglianza nell'insieme visivo, in cui il diagramma deve operare, realizzarsi[69].

La funzione aptica e il trattamento del colore

Dopo aver considerato tutti questi aspetti della pittura di Bacon che vanno a costituire la logica della sensazione deleuziana, rimane ancora un ultimo argomento da affrontare. Torniamo per un attimo alle considerazioni di *Mille piani* sull'arte nomade, e sul doppio paradigma visuale-manuale. Abbiamo detto che la funzione tattile dello sguardo si esercita in una situazione di visione visiva e in un tipo di spazio liscio, mentre la funzione visiva in uno spazio striato attraverso una visione a distanza. In realtà, grazie anche alle indagini sulla pittura baconiana, Deleuze ci porta alla conclusione che il rapporto tra occhio e mano, tra tattile e visivo, non può essere ridotto a queste due occorrenze, ma è sottoposto a continui scambi, tensioni, rovesciamenti. Innanzitutto bisogno considerare che la mano offre la possibilità di declinare le proprie funzioni su diversi aspetti: il digitale, il tattile, il propriamente manuale e l'aptico. Il *digitale* sembrerebbe la funzione della mano più subordinata all'occhio: «la visione si fa interna, e la mano si riduce a dito, interviene cioè

[68] Cfr. ivi, p. 185.
[69] Ivi, p. 186.

soltanto per scegliere le unità corrispondenti a delle forme visive pure»[70]. I riferimenti *tattili* sono quei segni virtuali che, all'interno di uno spazio ottico, richiamano invece dei caratteri manuali: profondità, contorno, modellato… ma siamo ancora in una situazione di subordinazione della manualità alla vista. È solo quando avviene una insubordinazione della mano, e a imporsi sono uno spazio senza forma e un movimento senza sosta che l'ottico inizia a perdere la propria supremazia, lasciando emergere un rapporto *propriamente manuale*. Infine, quando non esisterà più nessuna subordinazione, nessuna connessione virtuale, ma «quando la vista stessa scoprirà in sé una funzione tattile che gli è adeguata e che appartiene ad essa sola, distinta dalla sua funzione ottica»[71], parleremo finalmente di *aptico*, e diremo che «il pittore dipinge con i suoi occhi, solo però in quanto egli tocca con i suoi occhi»[72].
Ora, possiamo definire meglio tale funzione *aptica* con spunti tratti da Riegl[73] e Maldiney[74], che ne parlano in relazione all'arte egizia: aptico non designa una funzione estrinseca dell'occhio con il tatto, ma una "possibilità dello sguardo", diversa da quella ottica. «L'arte egizia è tastata dallo sguardo» (e in ciò somiglia a un bassorilievo, che avendo come elemento la superficie piana, permette di operare una rigorosa connessione tra occhio e mano e all'occhio di procedere in modo simile al tatto), concepita per essere vista da vicino (la funzione aptica è facilitata dalla visione ravvicinata e frontale, in quanto la forma e il fondo sono sulla stesso piano della superficie, e alla stessa distanza rispetto a chi guarda). Nel corso dei secoli, grazie ad una riorganizzazione ottica dei piani (la forma e il fondo smettono di essere sullo stesso piano) e all'emergere di una rappresentazione organica, l'occhio abbandona la sua funzione aptica subordinando a sé il tattile come potenza seconda (nello spazio tattile-ottico ogni senso è delegato a un organo preciso in una gerarchia ben definita), in uno spazio misto ma fortemente organizzato. Come sappiamo, Deleuze vede nell'arte gotica (per come la definisce Worringer[75]) l'emergere di quella linea astratta (abbiamo già spiegato in che senso) che disfa la rappresentazione organica, restituendo alla mano «una velocità, una violenza e una vita che l'occhio può appena seguire»[76], e creando uno «spazio manuale puro» dove queste linee cambiano continuamente direzione. Ora, si potrebbe pensare, procede Deleuze, che il colore sia una delle caratteristiche più identificative di un sistema ottico puro, fatto di forme impalpabili e

[70] Ivi, p. 227.
[71] Ivi, p. 228.
[72] *Ibid.*
[73] Cfr. A. Riegl, *Arte tardo romana*, cit.
[74] Cfr. H. Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, cit.
[75] Cfr. W. Worringer, *Astrazione e empatia*, cit., e *Problemi formali del gotico*, cit.
[76] G. Deleuze, *Francis Bacon…*, cit., p. 195.

senza alcun riferimento tattile. Ma la questione è più complessa, a partire dal fatto che il colore può trovarsi in due differenti tipi di rapporto: rapporti di *valore*, che si basano sul contrasto del nero col bianco e definiscono un tono come scuro/chiaro, saturo/rarefatto; rapporti di *tonalità*, basati sullo spettro, sull'opposizione del giallo e del blu o del verde e del rosso, che definiscono un tono puro come caldo o freddo[77]. Se i rapporti di valore, il modellato in chiaroscuro e la modulazione della luce, abbisognano di una visione da lontano e stimolano una funzione puramente ottica, la modulazione o giustapposizione di toni puri (modulazione del colore) ricrea una funzione propriamente aptica, formando una progressione o regressione intorno a un punto culminante di visione ravvicinata. E anche quando non di rado i due sistemi sono combinati, non è possibile concludere che il colore si rivolga solo alla vista e ad un unico spazio ottico:

> Si potrà parlare di spazio ottico solo quando l'occhio svolgerà una funzione essa stessa ottica, in ragione di una prevalenza o esclusività dei rapporti di valore. Viceversa, quando i rapporti di tonalità tendono ad eliminare i rapporti di valore, come già in Turner, in Monet o Cézanne, si dovrà parlare di uno spazio aptico, e di una funzione aptica dell'occhio, dove la piattezza della superficie non genera i valori, se non grazie ai differenti colori che vi sono disposti. […] Ma qui non si tratta più di uno spazio manuale che si oppone allo spazio ottico della vista, e meno ancora di uno spazio tattile che si connette all'ottico. Ora è nella vista stessa che uno spazio aptico rivaleggia con lo spazio ottico[78].

Il colorismo, in contrapposizione al luminismo, è dunque il linguaggio analogico della pittura: esso agisce attraverso uno stampo temporale, variabile e continuo, *modulando* più che modellando[79].

> Non vi è più né dentro né fuori, ma soltanto una spazializzazione continuata, l'energia spazializzante del colore. In tal modo, evitando del tutto l'astrazione, il colorismo esorcizza insieme la figurazione e il racconto, avvicinandosi infinitamente a un «fatto» pittorico allo stato puro, dove non vi è più nulla da raccontare. Questo fatto è la costituzione o la ricostituzione di una funzione aptica della vista. È un nuovo Egitto che sembra qui sorgere, fatto soltanto di colore e per mezzo del colore, un Egitto dell'accidente, l'accidente divenuto in se stesso durevole[80].

---

[77] Secondo la teoria dei colori di Goethe, questa distinzione secondo le caratteristiche di caldo e freddo è comunque relativa: a seconda di ciò che gli sta vicino, un colore può essere riscaldato o raffreddato. Cfr. J.W. Goethe, *Zur Farbenlehre*, Tübingen, J.G. Cotta, 1810 (trad. it. di R. Troncon, *La teoria dei colori*, Milano, Il saggiatore, 2008).

[78] G. Deleuze, *Francis Bacon…*, cit., p. 198.

[79] «Modellare equivale a modulare in modo definitivo, modulare equivale a modellare in modo continuo e perennemente variabile». G. Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, PUF, 1986, pp. 41-42.

[80] G. Deleuze, *Francis Bacon…*, cit., p. 199.

Ogni pittore, secondo Deleuze, riassume a suo modo la storia della pittura. E allora Bacon è anche egizio, in un certo senso: certo nel trattamento della forma e del fondo sullo stesso piano di visione aptica. Ma subito si insinua una differenza, perché le forme di Bacon sono inseparabili da una caduta, che costituisce un minuscolo scarto, una distanza che non è sufficiente a determinare una visione prospettica, ma che seppur minimamente separa il piano arretrato da quello avanzato. Non abbiamo dunque a questo livello un trattamento puramente aptico, ma un mondo tattile-ottico: la forma sul piano avanzato è percepita come tangibile, e nel piano arretrato il fondo si avvolge attorno ad essa, trascinato da tale tangibilità. D'altra parte però anche il fondo attrae la forma, in quel doppio movimento a cui abbiamo già accennato, facendole perdere la sua componente tattile, in un'alternanza di luce e ombra. Prima che si presenti il rischio di una nuova figurazione, interviene però il diagramma, zona di indeterminazione che impone alla vista una potenza manuale in quanto potenza estranea («il diagramma non è mai effetto ottico, piuttosto è potenza manuale scatenata. È una zona frenetica dove la mano non è più guidata dall'occhio e si impone alla vista come un'altra volontà, che può presentarsi tranquillamente anche sotto forma di caso, accidente, automatismo, involontarietà»[81]), che liquida sia il mondo ottico che quello tattile-ottico agendo da modulatore. Nel quadro, il senso aptico del colore è dunque attuato grazie al diagramma e alla sua «intrusione manuale».

Coloristi sono quei pittori che tendono a utilizzare prevalentemente rapporti di tonalità, sostituendoli anche ai rapporti di valore. E se, come sostiene Deleuze, «la luce è il tempo e lo spazio il colore», questi pittori sono coloro che tentano di rendere la luce e il tempo attraverso il trattamento dei colori puri (ecco spiegato quello che abbiamo chiamato il *cronocromatismo* del corpo). Il colore acquisisce dunque un rapporto variabile, differenziale, da cui tutto dipende: il colorismo pretende infatti di ottenere attraverso il colore forma, fondo, luce, ombra, chiaro, scuro. Opponendo il colore-spazio alla luce tempo pretende anche di restituire il senso aptico della vista. Colorismo è modulazione che tenta di esorcizzare ogni possibilità di codificazione, attraverso movimenti o passaggi colorati tra toni, spezzati e vivi. In Bacon, che è per Deleuze uno dei più grandi coloristi dopo Van Gogh e Gauguin, i toni spezzati sono quelli della figura (spiegati con l'affinità del corpo o

[81] Ivi, p. 205. E prosegue: «Potenza manuale scatenata, il diagramma disfa il mondo ottico, per essere però al contempo re iniettato nell'insieme visivo dove determina un mondo propriamente aptico, e una funzione aptica dell'occhio. Il colore, i rapporti di colore, vengono a costituire un mondo e un senso aptici, in funzione del caldo e del freddo, dell'espansione e della contrazione. Il colore modella la Figura e si stende sulle campiture, non dipende certo dal diagramma, ma passa attraverso di esso e ne esce». *Ibid.*

della carne con la carne macellata), quelli vivi puri sono invece nella campitura. Nessuna sfumatura è presente: solo «*plaghe di colore vivo* e *colate di toni spezzati*».

> Plaghe e colate, queste dànno il corpo o la Figura, quelle, l'armatura o la campitura. Cosicché il tempo stesso sembra essere due volte il risultato del colore: come tempo che passa, nella variazione cromatica dei toni spezzati che compongono la carne; come eternità del tempo, cioè eternità del passaggio in se stesso, nella monocromia della campitura[82].

In fondo è la stessa modulazione, il rapporto tra colori pieni, a spiegare il modo in cui i tre elementi fondamentali della pittura di Bacon (struttura, Figura, contorno) agiscono gli uni sugli altri. Dal colore-struttura della campitura, che tiene sospesa la Figura e si connette al piano orizzontale-contorno, al colore-forza della Figura, in cui ogni tono spezzato rende immediatamente visibile l'azione di una forza sulla zona corrispondente, al colore-linea (dove il colore è solo apparentemente subordinato alla linea, ma in realtà è il colore stesso che funge da linea) del contorno, questo senso dei colori è proprio ciò che determina la visione aptica.

L'arte come blocco di sensazioni

> Comunque e in tutti i suoi procedimenti, la pittura è pensiero:
> la visione avviene attraverso il pensiero e l'occhio pensa,
> ancor più di quanto non ascolti.
> *G. Deleuze, F. Guattari*

Seguendo gli elementi evidenziati da Deleuze a partire dall'opera di Bacon, abbiamo sufficienti materiali per iniziare un discorso che trascenda lo specifico pittorico e si occupi di arte più in generale, per poi tornare alla destinazione dichiarata, il teatro. Oltre alla *Logica della sensazione*, ci sembrano fondamentali per ampliare le vedute altri due testi di Deleuze, innanzitutto il saggio *Spinoza e le tre «etiche»*, contenuto in *Critica e Clinica*, e l'ultimo capitolo di *Che cos'è la filosofia?* (*Percetto, affetto e concetto*).

> Il giovane continuerà a sorridere sulla tela fintanto che questa durerà: il sangue pulsa sotto la pelle di questo volto di donna e il vento agita un ramo, un gruppo di uomini si prepara a partire. In un romanzo o in un film, il giovane smetterà di sorridere, ma ricomincerà a farlo se ritorniamo a quella pagina o a quel momento. L'arte conserva, ed è la sola cosa al mondo che si conservi. Conserva e si conserva in sé (*quid juris?*), benché di fatto non duri

[82] Ivi, p. 209.

> più del suo supporto e dei suoi materiali (*quid facti?*) […]. Ciò che si conserva, la cosa o l'opera d'arte, è *un blocco di sensazioni*, ossia un composto di percetti e di affetti[83].

Torniamo a Spinoza. All'interno della sua *Etica*, Deleuze individua tre elementi fondamentali, che consistono non solo in contenuti, ma in altrettante forme di espressione: «i Segni o affetti; le Nozioni o concetti; le Essenze o percetti»[84]. Esse corrispondono ai tre livelli di conoscenza che abbiamo precedentemente descritto, e sono insieme modi di esistenza (non dimentichiamoci che siamo all'interno di un'*Etica*). Partendo dai segni, Deleuze rileva come si tratti sostanzialmente di effetti, cioè «la traccia di un corpo su di un altro, lo stato di un corpo in quanto subisce l'azione di un altro corpo: è un'*affectio*»[85], in termini spinoziani, e noi conosciamo le nostre affezioni attraverso le idee che abbiamo. Come sappiamo, l'affezione ha poi un effetto che travalica quello istantaneo di un corpo sul corpo, effetto che influisce sulla durata, sulla gioia o sulla tristezza: questi divenire, queste variazioni di potenza sono ciò che chiamiamo *affetti* (*affectus*). Mentre l'*affectio*, essendo misurabile, può essere considerata un *segno scalare*, l'*affectus*, indicando una direzione di crescita o diminuzione, sarà considerato un *segno vettoriale*. In realtà esistono molti altri tipi di segni che si combinano continuamente, ma ciò che conta è che essi non hanno per referente diretto degli oggetti, in quanto si tratta di stati corporei (affezioni) o variazioni di potenza (affetti) che rimandano gli uni agli altri: «i segni rinviano ai segni»[86]. Spingendosi oltre, Deleuze arriva ad affermare che i segni o effetti possono anche essere intesi otticamente, oltre che causalmente: essi possono essere considerati come «ombre» che stanno fra i corpi, che giocano sulla loro superficie:

> Gli effetti o segni sono ombre che giocano alla superficie dei corpi, sempre fra due corpi. L'ombra è sempre ai margini. È sempre un corpo che fa ombra a un altro. Conosciamo quindi i corpi attraverso la loro ombra su di noi, ed è attraverso la nostra ombra che ci conosciamo, noi e i nostri corpi. I segni sono effetti di luce in uno spazio colmo di cose che si scontrano a caso[87].

Passando al secondo genere di conoscenza, Deleuze nota come le nozioni comuni tipiche di questo livello siano dei concetti di oggetti, e gli oggetti delle cause. La differenza col primo livello sta proprio nella relazione con gli oggetti, dei quali grazie all'intelletto si inizia

---

[83] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 161.
[84] G. Deleuze, *Spinoza e le tre «etiche»*, in *Critica e Clinica*, cit., p. 179.
[85] *Ibid.*
[86] Ivi, p. 182.
[87] *Ibid.* È per questo motivo che Deleuze considera Spinoza un «filosofo della luce», al contrario di Leibniz che vede nell'oscuro la premessa di ogni cosa.

a cogliere la vera struttura, costituita come già abbiamo visto da rapporti di movimento e quiete/velocità e lentezza tra parti infinitamente piccole, e resa visibile dalla luce:

> La luce non è più riflessa o assorbita da corpi che producono l'ombra, ma rende i corpi trasparenti rivelandone l'intima «struttura» (fabbrica). È il secondo aspetto della luce; e l'intelletto è l'apprensione vera delle strutture dei corpi, mentre l'immaginazione era soltanto la presa dell'ombra di un corpo su di un altro[88].

La continua trasformazione e deformazione impressa da questi rapporti di movimento interni ai corpi descrive la struttura come un flusso ritmico, concatenazione di figure che compongono e scompongono i loro rapporti. È lo stesso trattamento che subiscono i corpi baconiani, ed in effetti la struttura non è altro che questo: combinazione di corpi fatti da altri corpi, in modo da dar vita a corpi sempre più grandi fino ad arrivare «all'unico oggetto dell'intera Natura, struttura infinitamente trasformabile e deformabile, ritmo universale, *Facies totius Naturae*, modo infinito»[89]. E, proseguendo il paragone con la luce, cosa può essere un modo se non il colore, «causa colorante»?

Tra i segni/affezioni e i concetti/nozioni comuni esiste dunque una differenza di natura, così come tra il colore e l'ombra. In questa prospettiva, i segni corrispondono a delle idee inadeguate o passioni, atte tutt'al più a costituire un «linguaggio materiale affettivo», mentre i concetti sarebbero le idee adeguate, e perciò proponibili come forma di espressioni. Eppure, le cose non stanno esattamente così. Nel secondo libro dell'*Etica*, Spinoza torna ad interrogarsi sulla formazione dei concetti, ed indica i segni come quel «trampolino» utile a dare lo «slancio necessario»: è infatti solo se raggiungiamo una certa potenza che diventiamo capaci di formare un concetto. Inoltre, quando si raggiunge il livello dei concetti, non è che passioni svaniscano o si dileguino, ma pur lasciando il dominio ai concetti, continueranno a sussistere. Dunque, in qualche modo, c'è nei segni qualcosa che prepara e duplica al tempo stesso i concetti:

> I raggi di luce sono al tempo stesso preparati e accompagnati da quei processi che continuano a operare nell'ombra. I valori del chiaroscuro si reintroducono in Spinoza, poiché la gioia come passione è un segno di schiarimento che ci conduce alla luce delle nozioni. E l'Etica non può fare a meno di una forma di espressione passionale e per segni, la sola capace di operare l'indispensabile selezione senza la quale resteremmo condannati al primo genere[90].

---

[88] Ivi, p. 183.
[89] Ivi, pp. 183-184.
[90] Ivi, p.186.

Nel V libro dell'*Etica* fanno la loro comparsa le Essenze o Singolarità, anche dette Percetti, il terzo elemento fondamentale individuato: è «il terzo stato della luce. Non più i segni d'ombra né la luce come colore, ma la luce in sé e per sé. […] Le essenze sono pure figure di luce: sono in se stesse delle "contemplazioni", ossia contemplano tanto quanto sono contemplate, in un'unità di Dio, del soggetto o dell'oggetto (percetti)»[91]. Mentre le nozioni comuni rimandavano a rapporti di quiete e riposo, le essenze sono velocità assolute che riempiono tutto lo spazio in un colpo solo, *velocità di potenza* grazie alla quale «un'essenza sorvola nell'eternità i suoi affetti e le sue affezioni»[92].

Ecco che ora risulta semplice capire che cosa consente all'opera d'arte di durare, e in cosa consiste la sua durata.

In *Che cos'è la filosofia?*, Deleuze e Guattari ricordano che non si devono confondere i percetti con le percezioni, perché essi sono indipendenti dallo stato di chi li prova[93], né gli affetti coi sentimenti o affezioni, perché essi eccedono lo stato di chi li attraversa. Percetti e affetti, che insieme compongono la sensazione, esistono in sé, indipendentemente da ogni vissuto. Questo perché

> Lo scopo dell'arte, attraverso il materiale, è di strappare il percetto alle percezioni di oggetto e agli stati di un soggetto percipiente, di strappare l'affetto alle affezioni come un passaggio da uno stato all'altro. Estrarre un blocco di sensazioni, un puro essere di sensazione[94].

Così, un composto di sensazioni si conserva in se stesso non per una particolare forma, o per un particolare rapporto artistico, o a causa di un particolare materiale/supporto: esso deve sostenersi da solo[95].

> Ciò che in linea di principio si conserva non è il materiale, che costituisce soltanto la condizione di fatto, […] ciò che si conserva in sé è il percetto o l'affetto. Anche se il materiale non durasse che qualche secondo darebbe alla sensazione il potere di esistere e di conservarsi in sé, «nell'eternità che

[91] Ivi, pp. 189-190.
[92] Ivi, p. 191.
[93] « Ogni percezione, ogni azione e passione presentano indubbiamente tutta una costruzione che rimanda al soggetto e all'oggetto come poli della rappresentazione: la sintesi del sensibile operata dall'immaginazione, l'unificazione della rappresentazione in una coscienza (io penso), l'organizzazione del molteplice secondo la forma generale dell'oggettività (oggetto = X). Ma ogni percezione, ogni azione e passione presentano anche un lato oscuro, impercettibile, inagibile, invivibile, la parte del fuoco di ogni esperienza sensibile, che consiste nella pura presenza di forze esterne e nella loro iscrizione nel campo intensivo di un corpo immobile». P. Godani, *Deleuze*, cit., p. 80.
[94] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 165.
[95] «La sola legge della creazione è che il composto debba sostenersi da solo. La cosa più difficile per l'artista è farlo sostenere da solo. […] Stare in piedi da sé non vuol dire avere un alto e un basso, né stare diritti (anche le case possono essere strambe, di traverso), è soltanto l'atto per cui il composto di sensazioni creato si conserva in se stesso». Ivi, p. 162.

> coesiste con questa breve durata» finché il materiale dura, la sensazione gode contemporaneamente di un'eternità[96].

I blocchi di percetti e affetti che l'artista crea, poi, non somigliano a qualcosa. O, se somigliano a qualcosa, è per l'effetto prodotto dai loro stessi mezzi: il rapporto tra la sensazione e il materiale. Nelle arti il materiale è talmente vario che è difficile dire dove finisca e dove cominci la sensazione, ciò che è certo è che la sensazione non equivale al materiale, almeno in linea di principio.

La sensazione non si realizza senza che il materiale passi interamente in essa, nel percetto o nell'affetto: senza che tutta la materia diventi espressiva. Siccome il percetto e l'affetto possono essere raggiunti solo come esseri autonomi e sufficienti che non devono nulla a coloro che li provano o li hanno provati, è necessario che ogni artista, a partire dal materiale specifico di ogni arte, trovi un metodo (uno *stile*) perché tale materiale oltrepassi il vissuto e si tuffi nella sensazione. E per far ciò non basta ricorrere alla memoria (per Deleuze la memoria interviene ben poco nell'arte, anche in Proust[97]), perché l'opera d'arte non è mai ciò che commemora il passato (nemmeno in quanto monumento[98]) ma piuttosto ciò che celebra l'evento (e l'evento, lo abbiamo visto, si dà nel presente eterno dell'Aiôn).

Pur essendo i metodi per ottenere la sensazione piuttosto diversificati e vari (a seconda delle arti, degli autori, e a volte anche delle opere o dei periodi), Deleuze e Guattari tentano di distinguere tre principali varietà di composti di sensazione: in primo luogo, *la vibrazione*, che caratterizza la sensazione semplice, poi *la stretta* o *il corpo a corpo*, che si verifica quando due sensazioni risuonano l'una nell'altra, e infine *il ritirarsi, la divisione, la distensione*, che si ottiene quando due sensazioni al contrario si divaricano, si disuniscono, per riunirsi solo tramite la luce, o l'aria, o il vuoto che penetrano tra loro[99]. «Far vibrare la sensazione – abbinare la sensazione – aprire o fendere, incavare la sensazione»[100]: ci accorgiamo che

---

[96] Ivi, p. 165.

[97] Cfr. G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, cit.

[98] «D'accordo che ogni opera d'arte è un *monumento*, ma il monumento non è in questo caso ciò che commemora un passato, è un blocco di sensazioni presenti che devono solo a se stesse la loro propria conservazione e danno all'evento il composto che lo celebra. L'atto del monumento non è la memoria ma la fabulazione. Non si scrive con i ricordi d'infanzia, ma per blocchi di infanzia che sono dei divenire-bambino del presente». G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 166. E «la fabulazione creativa non ha niente a che vedere con un ricordo, per quanto amplificato, né con un fantasma. Infatti l'artista, compreso il romanziere, eccede gli stati percettivi e i passaggi affettivi del vissuto. È un veggente, un diveniente». Ivi, p. 170.

[99] «I blocchi hanno bisogno di sacche d'aria e di vuoto, perché anche il vuoto è sensazione, ogni sensazione si compone con il vuoto componendosi con sé, tutto poggia sulla terra e in aria, conserva il vuoto e si conserva nel vuoto conservandosi». Ivi, p. 163.

[100] Ivi, p. 167.

sono gli stessi tre movimenti individuati nella pittura di Bacon, ed assunti a cardine della Logica della Sensazione deleuziana.

Dire che la sensazione – i percetti e gli affetti – sono indipendenti da qualcuno che li provi, non significa, per quanto riguarda per esempio la letteratura, che l'autore deve abolire i personaggi. Tutt'altro: i personaggi possono essere creati *proprio perché* non percepiscono, ma sono parte essi stessi del composto di sensazione. I due filosofi citano gli esempi di Herman Melville e Virginia Woolf:

> Certo che Achab ha le percezioni del mare, ma soltanto perché è passato attraverso un rapporto con Moby Dick che lo fa divenire-balena e forma un composto di sensazioni che non ha più bisogno di nessuno: Oceano. Mrs. Dalloway percepisce la città, ma solo perché è passata nella città come «una lama» attraverso le cose, diventando impercettibile[101].

Dunque, gli affetti e i percetti, dall'identificazione soggettiva di chi li prova, devono entrare in un divenire: non più un fenomenologico essere-nel-mondo, ma piuttosto un *divenire con* il mondo. Precisamente, gli affetti consistono in tutti i divenire-non umani dell'uomo[102], mentre i percetti sono i paesaggi non umani della natura. Ancora una volta, sono i personaggi ritmici e i paesaggi melodici di Messiaen, il divenire-cagna di Pentesilea in Kleist, il divenire-girasole della testa in Van Gogh.

La potenza di percetti e affetti non sta nella loro grandezza: possono essere anche microscopici, ma grazie alla vita che liberano, ai divenire che provocano, conferiscono ai personaggi dimensioni giganti, anche se gli stessi possono essere mediocri, stupidi, idioti. Si tratta di figure estetiche, che non l'equivalente dei personaggi concettuali sebbene possano ricordarli: il divenire, seppure comune ad entrambi i livelli, si esplica qui in un divenire-altro, alterità coinvolta in una materia di espressione, mentre per i concetti (e i relativi personaggi concettuali) esso è «l'atto attraverso cui l'evento comune stesso schiva ciò che è»[103], eterogeneità compresa in una forma assoluta. Ciò che veramente accomuna i due livelli è la creazione: come sappiamo il concetto deve essere creato con i suoi mezzi specifici, così come la sensazione a partire dai materiali.

---

[101] Ivi, p. 168.

[102] «È una zona di indeterminazione, di indiscernibilità, come se cose, bestie, e persone (Achab e Moby Dick, Pentesilea e la cagna) avessero raggiunto rispettivamente quel punto sempre all'infinito che precede immediatamente la loro differenziazione naturale. È ciò che si chiama affetto» Ivi, p. 173.

[103] Ivi, p. 177.

E allo stesso modo si tratta di un compito non semplice, per l'artista arrivare al percetto, all'affetto, come per il pensatore, il filosofo, arrivare al concetto: difficoltà della creazione artistica e difficoltà della creazione di pensiero[104].

> Per aver raggiunto la «fonte sacra» del percetto, per aver visto la Vita nel vivente o il Vivente nel vissuto, il romanziere o il pittore ritornano con gli occhi arrossati e il fiato corto. Sono atleti: non atleti dal corpo forgiato a dovere e dal vissuto ben coltivato, per quanto molti scrittori siano stati tentati di vedere negli sport un mezzo per accrescere l'arte e la vita, ma atleti bizzarri sul tipo del «campione di digiuno» o del «grande Nuotatore» che non sapeva nuotare[105].

È l'«atletismo affettivo» artaudiano[106], duplicato non organico del corpo atletico e funzionante secondo divisione muscolare, che rivela l'azione di forze che non gli appartengono, ma che agiscono su di lui causandone il divenire. Solo l'arte nella sua impresa di co-creazione è in grado di cogliere questi divenire, perché essa stessa vive in una zona di indeterminazione tra il materiale e la sensazione, dove la potenza del fondo (materiale) si attualizza in varietà di blocchi di percetti e affetti che si trasformano, vibrano, si condensano o si separano: «esseri di sensazione che rendono conto del rapporto fra l'artista e un pubblico, del rapporto fra opere di uno stesso artista o anche di un'eventuale affinità degli artisti tra loro»[107].

L'artista è dunque colui che con uno sforzo crea, a partire da materiali eterogenei, varietà di sensazione che non si limitano allo stare interne alla sua opera, ma che includono in sé lo spettatore, facendolo divenire con esse. Lo sforzo consiste anche nel torcere il materiale, nel farlo vibrare, nel condensarlo o fenderlo, per strappare il percetto alle percezioni, l'affetto alle affezioni, la sensazione all'opinione, per «affidare all'orecchio del futuro le sensazioni persistenti che incarnano l'evento»[108].

Nella sensazione sussiste una piena complementarità delle forze cosmiche in quanto percetti e dei divenire in quanto affetti, ed è soltanto il mescolamento di questi due livelli

---

[104] «In questo senso gli artisti sono come i filosofi, hanno spesso una salute troppo fragile e cagionevole; non a causa delle loro malattie o delle loro nevrosi, ma perché hanno visto nella vita qualcosa di troppo grande per chiunque, di troppo grande anche per loro, e che gli ha impresso il marchio discreto della morte». Ivi, p. 172.

[105] Ivi, pp. 171-172.

[106] Cfr. A. Artaud, *Un'atletica affettiva*, in *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 242-249. «L'attore è simile a un vero e proprio atleta fisico, ma con questo sorprendente correttivo: all'organismo atletico corrisponde in lui un organismo affettivo, parallelo all'altro, quasi il suo doppio benché non operante sullo stesso piano. […] Tutti i mezzi della lotta, del pugilato, dei cento metri e del salto in alto trovano analogie organiche nell'esercizio delle passioni; hanno gli stessi punti fisici di sostegno». Ivi, p. 242.

[107] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 175.

[108] Ivi, p. 177 (leggermente modificato).

che permette di rivelare sul materiale il composto di sensazione. Abbiamo affermato in un paragrafo precedente Deleuze avvicini la nascita dell'arte all'espressione territoriale animale. Ora possiamo precisare che l'azione su materiali preesistenti che divengono espressivi (le foglie dello *scenopoietes dentirostris*) affiancata a una serie di posture, colori, canti, gridi che demarcano il territorio costituiscono un'opera d'arte completa, in quanto miscela di blocchi di sensazione di differente tipo. Capiamo inoltre perché i divenire-animali sono così importanti nel fatto artistico, e perché l'arte non cesserà mai di essere abitata dall'animale, come dichiara Deleuze:

> L'arte di Kafka è la meditazione più profonda sul territorio e la casa, la tana, le posture-ritratto (la testa china dell'abitante con il mento affondato nel petto o al contrario «il grande vergognoso» che buca il soffitto con il suo cranio angoloso), i suoni-musica (i cani che sono musicisti per le loro stesse posture, Giuseppina il topo cantante di cui non si saprà mai se canti, Gregorio che unisce il suo pigolio al violino della sorella in un rapporto complesso camera-casa-territorio). Ecco tutto quello che ci vuole per fare arte: una casa, delle posture, dei colori e dei canti – a condizione che tutto ciò si apra e si lanci su un vettore folle come la scopa di una strega, una linea di universo o di deterritorializzazione. *Prospettiva di una camera con i suoi abitanti* (Klee)[109].

Ogni territorio (Casa) è l'unione di diversi piani, o lembi, non solo spazio-temporali ma anche qualitativi: colori, posture, canti, percetti e affetti che si congiungono o ritagliano piani di altri territori, istituendo rapporti di contrappunto (c'è contrappunto ogni volta che una melodia interviene come motivo in un'altra melodia) che determinano sempre nuovi divenire all'interno di un piano di composizione sinfonica infinito (Cosmo). Se la natura è come l'arte, è perché essa coniuga in tutti i modi la Casa e il Cosmo, il territorio e la deterritorializzazione, i composti melodici finiti e il grande piano di composizione infinito, il piccolo e il grande ritornello[110]. E il primo passo è sempre il ritornello, la casa, l'architettura, la cornice[111], in un sistema ricco di punti e contrappunti che consentono alla sensazione di «tenere» senza scivolare nuovamente nel caos[112]. All'inquadratura va accostata però anche una *dequadratura* (*décadrage*) secondo delle linee di fuga che apra il territorio

[109] Ivi, p. 186.
[110] Cfr. ivi, p. 188, e sullo specifico argomento S. Borghi, *La casa e il cosmo…*, cit.
[111] Per estensione, si può pensare l'architettura come una cornice (o incastro di cornici) che si imporrà alle diverse arti, dalla pittura al cinema, dal teatro alla musica. Su Deleuze e l'architettura cfr. M. Antonioli, *Deleuze, Guattari e l'architettura*, in *Iride* n. 2, agosto 2007, Bologna, Il Mulino.
[112] Cfr. nota precedente sulla carne.

all'universo, facendolo accedere ad un piano di composizione (o campo di forze) infinito: «il gesto del pittore non resta mai nella cornice, esce dalla cornice, non comincia da lì»[113].

Composizione. Questa è per Deleuze la sola definizione dell'arte. Non composizione tecnica o lavorazione di un materiale, che può anche essere relativa alla scienza, ma composizione *estetica*, o lavorazione della sensazione: «solo quest'ultima merita pienamente il nome di composizione e mai un'opera d'arte è fatta con la tecnica o per la tecnica»[114]. Certo, anche il piano di composizione tecnico entra nell'arte e si combina con quello estetico in innumerevoli modi, ma il piano tecnico è in realtà necessariamente ricoperto o assorbito dal piano di composizione estetico, perché se c'è progresso nell'arte esso avviene soltanto creando nuovi affetti e nuovi percetti. Il composto di sensazioni può allora realizzarsi nel materiale, o il materiale può passare nel composto[115]; ci possono essere problemi tecnici in arte risolvibili solo grazie alla scienza, ma in tutti i casi ci si situa su un piano propriamente estetico.

Un'ultima questione: come per quanto riguarda l'attività di pensiero, non bisogna pensare che il piano di composizione estetico sia precedente (in termini temporali) la figura o la struttura («la città non viene dopo la casa, né il cosmo dopo il territorio»[116]), ma nemmeno successivo («benché la sua presa di coscienza si sviluppi progressivamente e sorga spesso in seguito»[117]): i tre livelli sono sempre coesistenti e complementari, in quanto l'uno si afferma solo in virtù dell'altro. Ancora una volta, come per quanto riguarda il pensiero, si tratta di servirsi del finito, passare per esso e per la sua creazione, per restituire l'infinito. Filosofia,

---

[113] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 190. Il concetto di dequadratura o *décadrage* è di provenienza cinematografica. Deleuze lo fa risalire a Pascal Bonitzer, che ne parla per far risaltare il procedimento di affiancamento di quadri diversi che producono uno spazio eccentrico. Cfr. P. Bonitzer, *Le champ* aveugle, in *Cahiers du cinéma*, n. 284 – gennaio 1978, Paris, Gallimard.

[114] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., pp. 193-194.

[115] Si prenda l'esempio, scrivono Deleuze e Guattari, della pittura ad olio e di due suoi procedimenti tipici: nel primo, si stende un fondo di gesso bianco sul quale si va poi a tracciare il disegno (abbozzo) e infine a stendere il colore. Nel secondo caso, il fondo diventa più spesso, opaco e assorbente, e si colora con la sfumatura senza abbozzo, sovrapponendo ed affiancando i colori (l'architettura è trovata nel colore). Nel primo caso, «*la sensazione di realizza nel materiale* e non esiste al di fuori di questa realizzazione»: la sensazione, cioè, si proietta sul piano tecnico che viene successivamente ricoperto dal piano estetico. In questo caso, l'arte assume una parvenza di trascendenza, che si esprime nel carattere paradigmatico della proiezione. Nel secondo caso, invece «non è più la sensazione che si realizza nel materiale, *è piuttosto il materiale che passa nella sensazione*». Non che qui il piano tecnico abbia un valore autonomo o preponderante, soltanto esso conferisce al piano estetico il proprio spessore, privandolo di qualsiasi aura di trascendenza. Senza dubbio tra questi due estremi ci sono un'enormità di posizioni intermedie, ciò che importa qui è sottolineare che anche nei casi paradigmatici non è mai corretto pensare che non avvenga uno scambio tra i due piani. Cfr. ivi, p. 194 e sgg.

[116] Ivi, p. 199.

[117] *Ibid.*

arte, scienza, sono «i tre aspetti a partire dai quali il cervello diventa soggetto, Pensiero-cervello, i tre piani, le zattere su cui si lancia nel caos e lo affronta»[118].

3. FARE L'IMMAGINE: IL MOVIMENTO E IL TEMPO AL CINEMA E OLTRE

Ho potuto scrivere sul cinema non per diritto di riflessione,
ma quando alcuni problemi di filosofia mi hanno spinto a cercare le risposte nel cinema,
anche se queste risposte rischiavano di rilanciare altri problemi.
Ogni lavoro si inserisce in un sistema di connessioni.
G. Deleuze

I libri sul cinema rappresentano forse l'apice del pensiero filosofico deleuziano, un momento in cui, a partire dai concetti dispiegati lungo tutto il suo percorso, se ne verifica la potenza e la capacità di differenziarsi.

> Ci è sembrato che i grandi autori di cinema potevano essere paragonati non soltanto a pittori, architetti, musicisti, ma anche a pensatori. Essi pensano con immagini-movimento, e con immagini-tempo, invece che con concetti[119].

È a partire dagli studi su Bergson, e nonostante le critiche rivolte dal filosofo di *Materia e memoria* nei confronti del mezzo, che Deleuze approda al cinema con due testi che presenta come l'«illustrazione di grandi film di cui ognuno di noi ha più o meno il ricordo, l'emozione o la percezione»[120]. Di nuovo, non una storia del cinema, così come le opere precedenti, pur costruite su figure di filosofi, non erano storie della filosofia, ma soltanto un modo di pensare che, attraverso un mezzo differente – il concetto, mostri come ci si possa avvicinare al modo di pensare cinematografico, fatto appunto di immagini-movimento e di immagini-tempo.

Il discorso deleuziano ha inizio appunto con un'indagine (di esplicita ispirazione bergsoniana) sul movimento, movimento che il filosofo riconosce come dato immediato

[118] Ivi, p. 213.
[119] G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 11.
[120] Ivi ., p. 12.

dell'immagine cinematografica[121], la quale restituisce per somma di fotogrammi una sezione mobile.

Una teoria del movimento

L'indagine sul movimento condotta da Deleuze, così come quella sul tempo, deriva ancora una volta da alcune tesi di Bergson, elaborate in *L'evoluzione creatrice*.

Secondo la prima, è necessario non confondere il movimento con lo spazio percorso. Si tratta di due questioni diverse, innanzitutto perché mentre lo spazio è una molteplicità numerica (infinitamente divisibile), il movimento è una molteplicità qualitativa (non divisibile, o divisibile solo cambiando di natura): dicendo ciò, si intende ogni spazio percorso come una parte distinta di uno spazio omogeneo che lo comprende insieme ad altri, mentre il movimento rimane in sé eterogeneo, non riconducibile a qualcosa di più grande che lo possa comprendere. Inoltre, il movimento non è nemmeno riducibile né a una somma di posizioni all'interno dello spazio né a una successione di istanti all'interno del tempo, ma è sempre qualcosa che avviene «tra» due punti, in un intervallo, in una durata, pertanto non può essere misurato né in spazio, né in tempo.

Ma l'illusione riguardo il movimento non si limita soltanto a questa modalità di equiparazione con una serie di punti o istanti: la seconda tesi di Bergson riconosce due modalità storiche a riguardo, una antica e una moderna. Secondo un'illusione antica il movimento rinvia sempre a degli elementi intelligibili che sono Forme o Idee immobili, le quali puntellano la materia-flusso in una sintesi ideale di ordine e misura. In questo modo il movimento si può ricostruire prendendo tali Idee nel momento più prossimo alla loro attualizzazione all'interno del flusso, ed esso consisterà dunque nel passaggio regolato da una di queste forme all'altra, in un susseguirsi di pose o *istanti privilegiati* (Deleuze li chiama anche *elementi formali trascendenti*[122], per evidenziarne il carattere ideale e paradigmatico) che ricorda da vicino le antiche codificazioni grafiche del balletto classico.

Nella modernità, la scienza ha tentato di ricondurre il movimento non tanto a una somma di istanti privilegiati, quanto a una successione di *istanti qualunque*, non pose ma sezioni, o *elementi materiali immanenti*: un insieme di elementi equidistanti infinitamente ravvicinabili atti

[121] Bergson, al contrario, riteneva (come leggiamo in *L'evoluzione creatrice*, cit.) che l'immagine cinematografica veicolasse un falso movimento, che è movimento della macchina con cui si fanno sfilare le immagini, dunque illusione, rappresentazione di movimento che non sarebbe reale. Eppure, in *Materia e memoria* (cit.), è proprio lo stesso Bergson a creare la formula «immagine-movimento», formula che l'autore non riferisce al cinema ma che secondo Deleuze tocca esattamente le stesse questioni che si pone il cinema nella sua sperimentazione iniziale. Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., cap I.

[122] Ivi, p. 16.

a conferire una impressione di continuità. Questa evoluzione fa parte di un cambiamento più generale della visione del movimento, che in quanto tale si ripercuote anche in ambito artistico: per primi la danza e il mimo «abbandonavano le figure e le pose per liberare valori non-posati, non-pulsati, che riportavano il movimento all'istante qualsiasi»[123], diventando *azioni* in grado di cogliere e rispondere alle irregolarità dell'ambiente, cioè alla ripartizione dei punti di uno spazio dato o dei momenti dell'avvenimento. L'azione diviene dunque il fulcro del pensiero moderno scientifico e artistico, ma rimane comunque una funzione dello spazio e del tempo. Non dimentichiamoci infatti che anche in questo caso si tratta di un'illusione: sia che si tratti di pose eterne piuttosto che di sezioni immobili il movimento reale è annullato, perso, perché in entrambi i casi si prende in considerazione una totalità data, mentre «il movimento si fa soltanto se il tutto non è né dato né può essere dato»[124]. Bisogna dunque aprire il pensiero del movimento alla differenza, alla possibilità di produzione del nuovo (cioè del notevole e del singolare) in ognuno di questi punti: è un cambiamento filosofico che Bergson richiede (e questa è la sua terza tesi), ma che, possiamo dire con Deleuze, non cessa di coinvolgere anche le arti, che hanno nel movimento un fattore essenziale.

La produzione del nuovo è data innanzitutto dalla capacità di combinazione e dai conseguenti cambiamenti che intervengono in un corpo. Se pensiamo il movimento come una traslazione nello spazio, sostiene Bergson, dobbiamo però anche considerare il fatto che tale movimento non avviene in maniera gratuita, ma sempre per colmare una differenza di potenziale: mi sposto per mangiare, per migrare, o semplicemente perché una forza più potente della mia mi attrae. Colmare una differenza di potenziale comporta dunque una modificazione o una variazione del corpo che si muove:

> Se si pensa a puri atomi, i loro movimenti che testimoniano un'azione reciproca di tutte le parti della materia esprimono necessariamente delle modificazioni, delle perturbazioni, dei cambiamenti di energia del tutto. Ciò che Bergson scopre al di là della traslazione, è la vibrazione, l'irradiazione. Il nostro torto è di credere che le cose che si muovono, sono elementi qualsiasi esterni alle qualità. Ma le qualità stesse sono pure vibrazioni che cambiano nel tempo stesso in cui si muovono gli elementi pretesi[125].

Dunque, se vogliamo seguire la definizione deleuziana, possiamo riconoscere in un rapporto illusorio l'istante qualsiasi come una sezione immobile del movimento, mentre

[123] Ivi, p. 19. Secondo Bergson, il cinema sarebbe parte di questa seconda illusione.
[124] *Ibid*.
[125] Ivi, p. 21. Per un ulteriore approfondimento di questo punto rimandiamo a H. Bergson, *Materia e memoria*, cit., in partic. cap. IV.

nella realtà abbiamo il movimento come una sezione mobile della durata che comporta un cambiamento qualitativo in un Tutto più ampio, che non può mai essere dato, in quanto esso è l'Aperto, ciò che cambia senza tregua e dura nella sua ripetizione attraverso la differenza. La durata corrisponde dunque alla creazione del nuovo[126], e il tutto (o l'universo) è la relazione – o le relazioni – che si instaurano tra gli oggetti al suo interno (relazioni che – sappiamo – non appartengono agli oggetti ma al tutto) nel perseguire la durata stessa (intesa a sua volta come il tutto delle relazioni). In altri termini, il tutto è la durata stessa in quanto non smette di cambiare. Cosicché, a partire dalle tre tesi di Bergson, possiamo riconoscere tre livelli di complessità: 1) insiemi o sistemi chiusi (sezioni immobili i cui stati successivi sono calcolati su un tempo astratto) che si definiscono attraverso oggetti discernibili o parti distinte; 2) movimento di traslazione che si stabilisce tra gli oggetti modificandone la posizione relativa; 3) la durata o il tutto che non cessa di cambiare attraverso le relazioni che istituisce. Ma anche, possiamo distinguere il movimento in due aspetti: ciò che accade tra gli oggetti (o le parti) e ciò che esprime la durata o il tutto:

> Si dirà dunque che il movimento riporta gli oggetti da un sistema chiuso alla durata aperta, e la durata agli oggetti del sistema che essa costringe ad aprirsi. […] Col movimento, il tutto si divide negli oggetti, e gli oggetti si riuniscono nel tutto: e, tra loro, per l'appunto «tutto» cambia[127].

Ecco che, come dimostra Deleuze, acquistano così un significato le formulazioni bergsoniane relative all'immagine: ad un primo livello troviamo immagini istantanee, che corrispondono alle sezioni immobili del movimento, ad un secondo livello le immagini-movimento, che sono le sezioni mobili della durata, ed infine ci sono immagini che vanno al di là del movimento, esprimendo la durata stessa, o il tempo: e possiamo chiamarle immagini-tempo, immagini-durata, immagini-relazione, a seconda dell'aspetto che vogliamo privilegiare.

È a partire da questa distinzione che Deleuze svilupperà la sua teoria sull'immagine in quanto modalità di creazione propria del cinema[128].

Da «l'immagine come mondo» a «il mondo come immagine»

[126] Per la definizione di durata rimandiamo alla prima parte della presente trattazione.
[127] G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 24.
[128] Il ché è diverso dal dire linguaggio: nella sua analisi Deleuze preferisce un raffronto con un sistema informatico piuttosto che linguistico, e desidera mantenersi al di fuori di qualsiasi terminologia che rimandi a una struttura pre-ordinata. Cfr. ivi, cap. II.

Secondo una posizione classica della psicologia, le immagini (qualitative) sono localizzate nella coscienza, mentre i movimenti (quantitativi) sono attivi nello spazio. Questa dualità della coscienza e della cosa, dell'immagine e del movimento, impediva però di compiere il passaggio da un ordine all'altro: come si spiega, insomma, il caso in cui un movimento può produrre improvvisamente un'immagine (come nella percezione), o in cui è l'immagine a produrre un movimento (come nel caso dell'azione volontaria)? E «come si può impedire che il movimento non sia già immagine almeno virtuale, e che l'immagine non sia già movimento almeno possibile?»[129]. Bergson e Husserl, ognuno nel proprio modo, sono stati i primi a tentare di rompere questa antinomia, sostenendo che in realtà «ogni coscienza è coscienza *di* qualche cosa» (in quanto ogni atto mentale ha un contenuto – Husserl), o che «ogni coscienza *è* qualche cosa» (Bergson).

Ma nello stesso periodo anche le arti hanno tentato di ragionare con i mezzi che sono loro propri sul rapporto tra immagine e movimento. Il nascente cinema è la risposta più diretta e originale dell'arte a tale problema: non si può infatti ignorare come, a differenza delle altre arti che mirano a costruire un'immagine *attraverso* il mondo, il cinema prenda il mondo facendolo divenire esso stesso un'immagine: «con il cinema è il mondo che diventa la propria immagine, e non un'immagine che diventa mondo»[130]. Vediamo come a partire da Bergson sia possibile un tale capovolgimento.

Nel primo capitolo di *Materia e memoria* Bergson descrive un mondo dove l'immagine è il movimento, intendendo per immagine l'insieme di ciò che appare, e dove nessun mobile può essere distinto dal suo movimento (eseguito o ricevuto): «La verità è che i movimenti sono chiarissimi in quanto immagini, e che non c'è motivo di cercare nel movimento altro da quanto vi si vede»[131]. In altre parole, tutte le cose (gli atomi, il mio corpo, il mio cervello) sono prima di tutto immagini che si definiscono attraverso le loro azioni o reazioni in una variazione universale, e ogni immagine, a qualsiasi livello, è continuamente coinvolta in un dinamismo di azione e reazione attraverso le sue parti. Siccome anche «io» sono immagine, la totalità delle immagini non può dunque essere contenuta nella coscienza, ma entra a far parte di una sorta di «piano di immanenza», in cui le immagini esistono in sé sotto forma di materia in movimento (di conseguenza, «l'immagine-movimento e la materia-flusso sono

[129] Ivi, p. 74.
[130] Ivi, p. 75.
[131] H. Bergson, *Matière et mémoire* (le citazioni dai testi di Bergson contenute nei volumi di Deleuze sul cinema fanno riferimento alla cosiddetta edizione del «Centenaire»: H. Bergson, *Œuvres*, textes annotés par A. Robinet, Introduction par H. Gouhier, Edition du Centenaire, Paris, PUF, 1963), p. 174.

rigorosamente la stessa cosa»[132]). Secondo un'altra prospettiva, possiamo vedere questo piano o universo in cui si tagliano degli insiemi chiusi e finiti resi possibili dall'esteriorità delle sue parti, e grazie al movimento che tra tali parti sempre intercorre, movimento che attraversa anche gli insiemi impedendo loro di essere totalmente chiusi. Insomma, scrive Deleuze, «l'universo materiale, il piano di immanenza, è il *concatenamento macchinico delle immagini-movimento*»[133].

Dunque, abbiamo a questo punto dei movimenti chiamati immagini per distinguerli da ciò che essi non sono (ossia, le cose concepite come corpi), e che possono diventare grazie all'incontro tra le parti. Ma, secondo Bergson, l'immagine è movimento così come la materia è Luce: l'insieme di tali movimenti, delle azioni e delle reazioni, si può dunque identificare a una luce che si diffonde e si propaga senza alcuna resistenza né dispersione[134]. Le immagini in sé, o figure di luce, sono blocchi di spazio-tempo, prospettive temporali, dove il tempo è quello del movimento che si opera in esse.

All'interno di questo susseguirsi di azioni e reazioni, possono apparire degli intervalli, o scarti, che intervengono appunto tra un'azione e la reazione ad essa. Tali scarti definiscono un tipo particolare di immagini, che Bergson chiama «immagini viventi»: mentre le altre immagini reagiscono in tutte le loro parti, queste hanno una parte recettiva specializzata che permette a tutte le azioni esterne che sono ad essa indifferenti di attraversarla, mentre isola tutte le altre che a causa di tale isolamento divengono percezioni, in una selezione che procede esattamente come un'inquadratura[135]. Le reazioni di questo tipo – proprio in virtù dell'intervallo che permette di operare una selezione tra gli elementi e di organizzarli o integrarli in un movimento nuovo – non sono semplici reazioni di prolungamento dello stimolo ricevuto, ma vere e proprie azioni, che implicano qualcosa di imprevedibile e nuovo. Considerando l'aspetto relativo alla luce, l'immagine vivente sarà quello schermo che impediva all'immagine di rivelarsi, e, in maniera complementare, la percezione sarà quell'immagine riflessa da un'immagine vivente.

---

[132] H. Bergson, *L'évolution créatrice*, in *Œuvres*, cit., p. 748.
[133] G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 78.
[134] H. Bergson, *Matière et mémoire*, in *Œuvres*, cit., p. 188. Per Bergson, dunque, ogni cosa è luminosa di per se stessa. Questa lettura della luce come materia compie una decisa frattura con tutta la tradizione filosofica che poneva invece la luce dalla parte dello spirito, facendo della coscienza un fascio di luce che traeva le cose dalla loro originaria oscurità. È per questo motivo che si può dire che secondo Bergson «ogni coscienza è qualche cosa»: perché essa si confonde con la cosa, in quanto immagine di luce, o, in altre parole, perché è proprio l'insieme delle immagini ad essere coscienza immanente alla materia.
[135] Come abbiamo visto, la funzione di isolamento è la stessa che permette a Bacon di far emergere la Figura dal fondo di tratti asignificanti ed indifferenziati che costituiscono il diagramma. Cfr. *supra*.

Dunque, abbiamo un doppio sistema in cui da una parte ogni immagine agisce e reagisce in funzione delle altre ma variando di per se stessa, e dall'altra tutte le immagini variano in funzione di una sola che riceve l'azione delle altre immagini su una delle sue facce e vi reagisce su un'altra. In realtà,

> la cosa e la percezione della cosa sono una sola e stessa cosa, una sola e stessa immagine, ma rapportata all'uno o all'altro dei due sistemi di riferimento. La cosa è l'immagine così come essa è, così come si rapporta a tutte le altre immagini di cui subisce integralmente l'azione e sulle quali essa reagisce immediatamente. Ma la percezione della cosa, è la stessa immagine rapportata a un'altra immagine particolare che la inquadra, e che ne trattiene un'azione parziale e vi reagisce solo mediatamente[136].

Nella percezione così definita, sostiene Bergson, non c'è nulla di più che nella cosa: anzi c'è sempre *meno*, perché noi percepiamo la cosa *meno* ciò che non interessa ai nostri bisogni (ciò che interessa la nostra faccia ricevitrice). Ma dato che la cosa è allo stesso tempo immagine, essa si percepisce essa stessa, e percepisce le altre cose per quanto possono interessarle. Ecco che dunque possiamo dire che le cose e le percezioni non sono altre che *prensioni*: totali e oggettive (le cose) o parziali e soggettive (le percezioni).

Il cinema ragiona sullo stesso piano servendosi delle inquadrature, che, grazie alla loro variabilità e alla presenza di vaste zone a-centrate o dis-inquadrate, lo avvicinano al primo livello dell'immagine-movimento, quello della percezione totale e oggettiva che si confonde con la cosa. Ma d'altra parte nel cinema esiste anche una percezione parziale e soggettiva che funziona per sottrazione o eliminazione, e che costituisce di fatto la prima variazione dell'immagine-movimento: l'*immagine-percezione*. Tuttavia la percezione non è che un lato dell'intervallo, dove l'altro è come abbiamo visto costituito dall'azione (o reazione ritardata) da cui è inseparabile: ciò equivale a dire che ogni percezione è anzitutto sensorio-motrice:

> percependo le cose là dove sono, colgo l'«azione virtuale» che esse hanno su di me, contemporaneamente all'«azione possibile» che ho su di esse, per unirmi a esse o per sfuggirle, diminuendo oppure aumentando la distanza è lo stesso fenomeno di scarto che si esprime in termini di tempo nella mia azione e in termini di spazio nella mia percezione: più la reazione cessa di essere immediata e diventa effettivamente azione possibile, più la percezione diventa distante e anticipante, e libera l'azione virtuale delle cose «La percezione dispone dello spazio nella proporzione esatta in cui l'azione dispone del tempo»[137].

[136] G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 82.
[137] Ivi, p. 84. La citazione interna è tratta da H. Bergson, *Matière et mémoire*, cit., p. 183.

Ecco il secondo mutamento dell'immagine-movimento: l'*immagine-azione*, ottenuta non più per selezione/inquadratura e sottrazione ma dall'incurvazione dell'universo che si dà intorno all'immagine (che assume qui il carattere di centro di indeterminazione attorno al quale il mondo forma una curvatura, divenendo periferia), e dalla quale risultano appunto l'azione virtuale delle cose su di noi e la nostra azione possibile su di esse.

Infine, bisogna considerare la presenza dell'intervallo che sta fra le due facce, intervallo che è occupato (il ché non significa riempito né colmato, ma piuttosto *popolato*) dall'affezione, ossia da quel punto di coincidenza tra il soggetto e l'oggetto (il modo in cui il soggetto si percepisce o si «risente» dall'interno) che rapporta il movimento a una qualità pura, a uno stato vissuto. Dunque, quella parte di movimenti che assorbiamo ma che non si trasformano né in oggetti di percezione né in atti del soggetto. È l'*immagine-affezione*, che implica una tendenza, uno sforzo, e costituisce il movimento di espressione, ciè «qualità, semplice tendenza che agita un elemento immobile»[138].

Oltre a questo movimento che va dall'immagine-movimento alle sue tre specificazioni, è possibile anche ricercare un movimento contrario che risalga le linee di differenziazione riportando all'immagine-movimento pura. In realtà, precisa Deleuze, si tratta di una delle tendenze principali di certo cinema sperimentale, che si serve di mezzi tecnici anche piuttosto complessi per ricreare questo piano delle immagini-movimento pure. Ma anche dell'operazione compiuta da Beckett nella sua opera cinematografica *Film*, operazione che descrive dettagliatamente nel suo primo volume sul cinema[139]. In ogni caso, nel cinema è molto semplice distinguere la presenza di questi tipi di immagine, sebbene un film non sia mai fatto con uno soltanto di essi ma ne sia, attraverso il montaggio, una combinazione. Eppure, solitamente si ha la predominanza di uno di questi tipi, in relazione al quale si potrà parlare anche di montaggio attivo, percettivo o affettivo, a seconda dei casi. A queste tre varietà si possono altresì far corrispondere i tre tipi di piano principale (d'insieme per le immagini-percezione, medio per le immagini-azione, primo piano per le immagini-affezione), ma anche, seguendo un'indicazione di Ejzenštejn, «ognuna di queste immagini movimento è un punto di vista sul tutto del film, un modo di cogliere questo tutto, che diventa affettivo nel primo piano, attivo nel piano medio, percettivo nel piano d'insieme,

[138] G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 85.
[139] Cfr. ivi, p. 85 e sgg.

mentre ognuno di questi piani cessa di essere spaziale per divenire esso stesso una "lettura" di tutto il film»[140].

L'immagine-movimento e il montaggio

Considerando il movimento come ciò che esprime un cambiamento del tutto (un'*affezione* del tutto), o un aspetto di tale cambiamento, un'articolazione di durata, Deleuze definisce l'immagine-movimento in termini cinematografici come «il piano»[141]. Per come lo descrive Jean Epstein[142], il piano è una sezione mobile che fornisce una prospettiva *temporale*, o una modulazione, a partire da un'unità di movimento.

A questo livello (l'immagine-movimento), l'immagine cinematografica si intende come «movimento di movimenti»: ossia, essa è movimento in quanto estrae da ciò che è mobile il movimento che è proprio della sostanza comune, o dai movimenti la mobilità che ne costituisce l'essenza[143]. Operando una tale sezione mobile dei movimenti,

> il piano non si accontenta di esprimere la durata di un tutto che cambia, ma non cessa di far variare i corpi, le parti, gli aspetti, le dimensioni, le distanze, le posizioni rispettive dei corpi che compongono un insieme nell'immagine. L'uno si fa attraverso l'altro. È proprio perché il movimento puro fa variare per frazionamento gli elementi dell'insieme verso denominatori differenti, è proprio perché scompone e ricompone l'insieme che esso si riporta anche a un tutto fondamentalmente aperto, la cui proprietà è di «farsi» senza sosta o di cambiare, di durare. E inversamente[144].

L'immagine cinematografica è dunque in grado più di ogni altra, sostiene Deleuze, di rendere il tempo stesso, la durata, attraverso il movimento come rilievo o prospettiva: il tempo si dilata o si contrae quando il movimento rallenta o accelera. Questo effetto si ottiene attraverso il movimento della cinepresa su un piano mobile, ma ancor più con il

---

[140] Ivi, p. 90. Il riferimento è a S.M. Ejzenštejn, *Au-delà des étoiles*, Paris, Union générale d'éditions, 1974, p. 263 e sgg.

[141] «*Il sezionamento è la determinazione del piano, e il piano la determinazione del movimento che si stabilisce nel sistema chiuso*, tra elementi o parti dell'insieme». G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 32. E più avanti: «Il piano, è l'immagine-movimento. In quanto riferisce il movimento a un tutto che cambia, è la sezione mobile di una durata». Ivi, p. 36.

[142] Cfr. J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, 2 voll., Paris, Seghers, 1975, vol. I, p. 115.

[143] «Era questo il desiderio di Bergson: a partire dal corpo o dal mobile al quale la nostra percezione naturale lega il movimento come a un veicolo, estrarre una semplice "macchia colorata, l'immagine-movimento, che "si riduce in se stessa a una serie di oscillazioni estremamente rapide" e "non è in realtà altro che un movimento di movimenti"» G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 37. La citazione interna è da H. Bergson, *Matière et mémoire*, in *Œuvres*, p. 331. Bergson credeva il cinema incapace di arrivare a una siffatta immagine perché considerava soltanto ciò che avveniva nella macchina da presa (immagine *in* movimento), mentre la grande capacità del mezzo cinematografico è proprio quella di combinare i due tipi di movimento.

[144] G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 37.

montaggio, ossia tramite il raccordo dei piani che, in tal caso, possono anche restare fissi. In ogni caso, l'immagine-movimento è indipendente dalle cose e dalle persone che stanno al suo interno, caratterizzanti invece quello che era il suo stato primitivo, ossia l'immagine *in* movimento.

Ricordiamo però che la durata del tutto non può mai essere espressa da una somma di unità (di insiemi o parti), altrimenti sarebbe chiusa e data, mentre sappiamo che il tutto è per sua natura l'Aperto. Per salvaguardare tale apertura, per attivare le rotture oltre che le continuità, il cinema introduce dei cambiamenti di durata che si danno nei *falsi raccordi*: in sé, essi non consistono in continuità o rotture, ma sono dimensioni dell'Aperto, che sfuggono agli insiemi e ne evidenziano la tendenza di deterritorializzazione (mentre quelli veri «rappresentano» la tendenza opposta delle parti dell'andare verso un tutto che le comprenda, ma che inevitabilmente sfugge loro). Raccordi, interruzioni, falsi raccordi, costituiscono insieme il montaggio in quanto determinazione del tutto:

> Il montaggio è quell'operazione che verte sulle immagini-movimento per farne venire fuori il tutto, l'idea, cioè l'immagine *del* tempo. È un'immagine necessariamente indiretta, poiché è conclusa dalle immagini-movimento e dai loro rapporti[145].

Il montaggio non viene dopo l'immagine-movimento, e anzi in molti casi le immagini si ottengono solo attraverso di esso. Il suo ruolo è quello di fornire un'immagine indiretta del tempo, un'*Idea* del tempo, quindi ogni scuola o modalità di montaggio può essere fatta risalire a una diversa concezione del modo in cui il tempo dipende dal movimento. In generale, nella storia del pensiero, ogni volta che il tempo è stato considerato in relazione al movimento, come misura del movimento, si sono presi in considerazione due *cronosegni*: «da una parte il tempo come tutto, come grande cerchio o spirale che raccoglie l'insieme del movimento nell'universo; dall'altra il tempo come intervallo, che segna la più piccola unità di movimento o d'azione»[146]. Il tempo come tutto è la spirale aperta ai due capi di passato e futuro (tempo della simultaneità); il tempo come intervallo è il presente variabile accelerato, successione di unità istantanee (tempo come successione). L'immagine-movimento e il montaggio che la genera attraverso composizioni diversissime[147] sono dunque l'espressione

[145] Ivi, p. 44.

[146] Ivi, p. 47. E ancora: «la composizione delle immagini-movimento dà sempre l'immagine del tempo sotto i suoi due aspetti, il tempo come intervallo e il tempo come tutto, il tempo come presente variabile e il tempo come immensità del passato e del futuro». Ivi, p. 65.

[147] Deleuze le raggruppa in quattro macro aree geografico-stilistiche: «il montaggio organico-attivo, empirico o piuttosto empirista del cinema americano; il montaggio dialettico del cinema sovietico, organico o materiale; il montaggio quantitativo-psichico della scuola francese, nella sua rottura con

di quelle visioni del tempo sottomesse al movimento di cui abbiamo precedentemente parlato[148], e costituiscono la modalità di creazione del pensiero cinematografico tipico di un certo periodo e di una certa prospettiva stilistica.

Variazioni dell'immagine-movimento

1. La prima e più immediata declinazione dell'immagine-movimento è, lo abbiamo visto, l'immagine-percezione, nella accezione di oggettiva e soggettiva. Nel cinema, quest'ultima è una distinzione che risulta piuttosto difficile da concretizzare, tanto che Pasolini, ricorda Deleuze, aveva dal canto suo utilizzato un'analogia linguistica tra soggettiva-discorso diretto e oggettiva-discorso indiretto, mentre l'immagine cinematografica più essenziale sarebbe stata l'analogo del discorso libero indiretto[149]. Quest'ultima proposta in particolare è molto interessante perché introduce quello *sdoppiamento del soggetto*[150] che è tipico dell'arte («non vi è soggetto che agisca senza un altro che lo guardi agire, e che lo colga in quanto agito, assumendo la libertà di cui lo priva»[151]) ma che abbiamo già incontrato anche nelle modalità di pensiero filosofico in corrispondenza con l'istante in cui si genera l'evento (sdoppiamento in un io empirico (*moi*) che si rappresenta un Io (*Je*) in quanto soggetto trascendentale pensante)[152]. Nel cinema, questo sdoppiamento è preso in carico dal personaggio che agisce «sullo schermo» e che vede il mondo in un certo modo, e dalla macchina da presa, che lo vede e vede il suo mondo da un altro punto di vista, in un'immagine che non è più né soggettiva né oggettiva, ma procede verso una forma pura che mette in correlazione un'immagine-percezione e una coscienza-cinepresa che la trasforma: la *soggettiva libera indiretta* (o semi-soggettiva), tipica di quello che lo stesso

---

l'organico; il montaggio intensivo-spirituale dell'espressionismo tedesco, che lega una vita non-organica a una vita non-psicologica». Ivi, p. 73.

[148] Cfr. *supra*, paragrafo *Tempo e durata*. Come abbiamo già avuto occasione di ribadire, la riflessione sul tempo in Deleuze si dispiega attraverso numerose trattazioni che lo colgono come espressione filosofica ma soprattutto artistica: da *Marcel Proust e i segni* e *Differenza e ripetizione*, fino ai libri su Bacon e sul cinema (e oltre) il problema di come rendere un'immagine diretta del tempo, che non sia mediata da spazio o movimento, rimane uno dei motivi centrali della sua riflessione.

[149] Cfr. P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

[150] Bachtin descrive il discorso libero indiretto come un concatenamento enunciativo che opera al contempo due atti di soggettivazione inseparabili: uno che costituisce un personaggio alla prima persona, l'altro che assiste alla sua nascita e lo mette in scena (cfr. M.M. Bachtin, *Marxismo e filosofia del linguaggio: problemi fondamentali del metodo sociologico nella scienza del linguaggio*, a cura di A. Ponzio, trad. it. di M. De Michiel, Lecce, Manni, 1999). Questa formulazione molto «teatrale» è ripresa e condivisa da Deleuze, che la vede molto vicina alle intenzioni di Pasolini. Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 93.

[151] Ivi, p. 94.

[152] Cfr. paragrafo precedente.

Pasolini chiama «cinema di poesia», e che segna, secondo Deleuze, un'immobilizzazione secondo una presunta forma estetica superiore.

Al di là di questa caratterizzazione, un altro aspetto interessante dell'immagine-percezione si presenta quando, attraverso il montaggio (che, lo ripetiamo, agisce come concatenamento macchinico delle immagini-movimento), si tenta di spostare la percezione all'interno delle cose, al livello della materia, in modo tale che qualsiasi punto dello spazio percepisca da sé tutti i punti sui quali agisce o che agiscono su di lui. È la ricerca del «cineocchio» di Vertov, un sistema in grado di cogliere la variazione universale in tutta la sua estensione, un «occhio nelle cose», nella materia, non sottomesso al tempo e in grado di conoscere il tutto in quanto universo materiale esteso. In una simile situazione, l'intervallo tra la percezione e l'azione non consiste più in uno spazio di appropriazione del soggetto, ma viene restituito alla materia, andando a disegnare quella distanza che mette in correlazione un'immagine a un'immagine lontana che da qualsiasi altra parte fungerà da risposta al tema proposto (Vertov). Oppure, va a designare quel punto in cui il movimento si ferma e dove, a partire da questo stop, potrà invertirsi, accelerarsi, rallentarsi… (René Clair). In seguito, il cinema sperimentale americano farà propri gli insegnamenti di Vertov e si muoverà sempre più verso una percezione *gassosa*, dove il movimento è in grado di se stesso penetrando nella propria grana materica, andando cioè verso il proprio materiale energetico. Tutto ciò è ottenuto sullo schermo attraverso un montaggio intermittente, o iper-rapido, o ri-filmando/ri-registrando delle parti, verso un'immagine pointillista sempre più definita attraverso parametri molecolari. Lo scopo di tutto ciò è isolare la percezione dal «fare», ottenere, cioè, quello che abbiamo già chiamato il *percetto*:

> […] sostituire alla percezioni sensorio-motrici delle percezioni ottiche e sonore pure; *far vedere gli intervalli molecolari*, i buchi nei suoni, nelle forme, e persino nell'acqua; ma anche, in questo mondo fermato e attraverso questi buchi nel mondo, *far passare delle linee di velocità*. È questo il programma del terzo stato dell'immagine, l'immagine gassosa, aldilà del solido e del liquido: pervenire a un'«altra» percezione, che è anche l'elemento genetico di ogni percezione. La coscienza-cinepresa si eleva a una determinazione, non più formale o materiale, ma genetica e differenziale. Siamo passati da una definizione reale a una definizione genetica della percezione[153].

2. Pensando ad un'immagine affezione, viene naturale proporre come esempio un volto, inteso come quella parte del corpo che si erge a supporto degli organi di ricezione perdendo la propria motricità autonoma. Un movimento che perde dunque le

[153] G. Deleuze, *L'immagine-movimento,* cit., p. 107.

caratteristiche estensive per divenire movimento di espressione, composto da micro-movimenti capaci di entrare in serie intensive. Ecco la definizione del volto-affetto che fornisce Deleuze:

> Il volto è quella lastra nervosa porta-organi che ha sacrificato l'essenziale della propria mobilità globale, e che raccoglie o esprime apertamente ogni specie di piccoli movimenti locali che il resto del corpo tiene localmente nascosti. Ogni volta che scopriremo in qualche cosa questi due poli, superficie riflettente e micro-movimenti intensivi, potremo dire: questa cosa è stata trattata come un volto, essa è stata «involtata» o piuttosto «voltificata» e ci fissa a sua volta, ci guarda… anche se non assomiglia a un volto[154].

Deleuze si riferisce qui a quei tratti di viseità o volteità di cui si occupa ampiamente con Guattari all'interno di *Mille piani*, e che abbiamo già affrontato in relazione alla pittura di Bacon. Mentre riguardo l'opera dell'artista irlandese si trattava di *disfare il volto*, e quindi di far emergere la Figura in quanto espressione di forze invisibili, qui la questione è spostata al riconoscimento di quei tratti che «fanno un volto» di qualsiasi cosa nella quale intervengano: un orologio, un tessuto, ma anche un viso stesso (che deve a sua volta «essere trattato come» un volto, ossia, *divenire-volto*). È l'intervenire di una circostanza per cui il nostro sguardo si riflette in qualcosa che, assumendo i caratteri di un volto, ci riguarda[155]. Ma, allo stesso tempo, è ancora disfacimento del volto, questa volta nelle funzioni caratterizzanti che esso presenta nelle situazioni ordinarie: esso è individuante (caratterizza l'individualità di ognuno), socializzante (manifesta un ruolo sociale), relazionale o comunicante (assicura la comunicazione tra due persone ma anche l'accordo interiore in una stessa persona). Ebbene, queste tre caratteristiche vengono immediatamente cancellate quando il volto viene tratto in un primo piano, il quale lo espone a una nudità ancora più grande di quella dei corpi.

In genere, un volto-primo piano ha due aspetti principali a seconda del movimento dei tratti che lo caratterizzano: esso è *intensivo* «ogni volta che i tratti sfuggono al contorno, si

---

[154] Ivi, p. 110.

[155] Georges Didi-Huberman approfondisce questa questione in particolare nel suo saggio *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris, Minuit, 1992), ma in generale in tutta la sua opera in cui esplora i diversi modi in cui ci dobbiamo porre davanti a un'immagine (in tal senso il suo più noto *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990). Didi-Huberman affronta in questo modo anche un ulteriore aspetto dell'immagine, la sua dimensione tattile: attraendo il nostro sguardo ed imprigionandolo in un gioco di rimandi, l'immagine che ci ri-guarda rende lo sguardo tangibile. Lo storico dell'arte Hans Dieter Huber, invece, propone in una sua monografia sul Veronese (H.D. Huber, *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, Munchen, Fink, 2005, p. 283 e sgg.) una diversa prospettiva sullo «sguardo ricambiato», che a suo parere disorienterebbe lo sguardo dello spettatore, costringendolo a sfuggirgli e a vagare sulla restante superficie del quadro. Cfr. H. Belting, *Per un'iconologia dello sguardo*, in AA. VV. *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, a cura di R. Coglitore, Palermo, duepunti edizioni, 2008.

mettono a lavorare per conto loro, e formano una serie autonoma che tende verso un limite e varca una soglia»[156]; è invece *riflessivo* quando «i tratti stanno raggruppati sotto il domino di un pensiero fisso o tremendo, ma inalterabile e senza divenire, in qualche modo eterno»[157]. Mentre il volto intensivo esprime una Potenza pura, definendosi con una serie che ci fa passare da una qualità all'altra, il volto riflessivo esprime una qualità pura, ossia un qualcosa che è in comune a parecchi oggetti di natura differente. Potenza e qualità sono i due poli dell'affetto, un volto passa necessariamente dall'uno all'altro secondo le scelte stilistiche dell'autore. In quanto tale, l'affetto non esiste indipendentemente da qualcosa che lo esprima (un volto, o un equivalente di volto), ma a sua volta esso è impersonale, e si distingue da qualsiasi stato di cose individuato. Essendo un'espressione di qualità e potenza, esso è in sé indivisibile (o meglio: si divide solo cambiando di natura) e senza parti, e indipendente da ogni spazio-tempo determinato, nonostante possa poi essere attualizzato in uno stato di cose determinato[158]. Allo stesso modo, il primo piano in quanto volto non è affatto un sistema per costituire un oggetto parziale sottraendolo a un insieme, non si tratta di un ingrandimento. Esso è, piuttosto, il modo in cui un oggetto è astratto da ogni coordinata spazio-temporale, trasformandone il movimento in espressione. Non ha importanza che l'oggetto del primo piano sia effettivamente un volto, esso può essere allo stesso modo un'altra parte del corpo o un oggetto qualsiasi, o un tratto: in ogni caso il primo piano *è* il volto.

Ma se l'affetto è in grado di compiere una tale astrazione spazio-temporale, non potrebbe farlo anche senza volto e indipendentemente da ogni riferimento al primo piano? In alcuni casi, grazie alla profondità o all'assenza di prospettiva, il primo piano può già mescolarsi e fondersi con i piani medi o inglobare una parte di sfondo, un brandello di visione, cielo, paesaggio. Ma, andando oltre, possiamo verificare come, attraverso la riduzione in frammenti dello spazio (lo spazio non è più «questo» o «quello» spazio, ma uno *spazio qualsiasi*[159]), si perdano tutte le coordinate e i rapporti metrici, creando uno spazio tattile,

---

[156] G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 111.

[157] Ivi, p. 112.

[158] «Gli affetti non hanno l'individuazione dei personaggi e delle cose, ma non si confondono tuttavia nell'indifferenziato del vuoto. Hanno delle singolarità che entrano in congiunzione virtuale, e costituiscono ogni volta un'entità complessa. […] Se la natura di un volto esprime tali singolarità piuttosto che altre, ciò avviene grazie alla differenziazione delle proprie parti materiali e alla capacità di far variare i propri rapporti: parti dure e parti tenere, ombrose e rischiarate, opache e brillanti, lisce e granulose, spezzate e curve, eccetera. Si può dunque concepire che un volto abbia quasi una vocazione per tale genere di affetti o di entità più di altri». Ivi, p. 126.

[159] In *L'immagine-movimento* (p. 133 e sgg.), Deleuze fa risalire il concetto di spazio qualsiasi a un certo «Pascal Augé». Non essendo inserita nel testo alcuna nota di specifica, e verificato che nessuno studioso corrisponde a questo nome, gli studi deleuziani propongono varie interpretazioni «tipografiche», tra cui

perfettamente singolare, aperto a infinite possibilità di raccordo. «Diremo dunque che vi sono due specie di segni di immagine-affezione […]: *da un lato la qualità-potenza espressa da un volto o da un equivalente; dall'altro la qualità-potenza esposta in uno spazio qualsiasi*. E forse la seconda è più sottile della prima, più atta a evidenziare la nascita, il cammino e la propagazione dell'affetto»[160].

In generale, dunque, l'immagine-affezione è allora definibile come l'espressione a-temporale ed a-spaziale di una potenza ed una qualità, le quali possono poi attualizzarsi in uno stato di cose determinato. Ma qui si attua già un ulteriore slittamento…

> Uno stato di cose comporta uno spazio-tempo determinato, delle coordinate spazio-temporali, degli oggetti e delle persone, delle connessioni reali tra tutti questi dati. In uno stato di cose che li attualizza, la qualità diventa il «quale» di un oggetto, la potenza diventa azione o passione, l'affetto diventa sensazione, sentimento, emozione o anche pulsione in una persona, il volto diventa carattere o maschera della persona (ed è solamente da questo punto di vista che possono esserci espressioni menzognere). Ma allora non siamo più nell'ambito dell'immagine-affezione, siamo entrati invece nell'ambito dell'immagine-azione. L'immagine-affezione per conto suo è astratta dalle coordinate spazio-temporali che la rapporterebbero a uno stato di cose, e astrae il volto della persona a cui appartiene nello stato di cose[161].

---

diamo nota delle due principali: 1) Potrebbe trattarsi di Marc Augé, ideatore dei non-luoghi: questa è l'ipotesi che finora sembra più accreditata, nonostante il libro di Deleuze esca prima della compiuta formulazione di Augé (che tra l'altro parla sempre di non-luoghi e mai di spazi-qualunque). Esistono comunque ipotesi che ne fanno risalire le origini già agli anni '60, e anche se Deleuze ed Augé non insegnavano nelle stesse Università, avrebbero potuto entrare in contatto e scambiarsi opinioni in diversi modi; 2) Il riferimento sarebbe a Pascal Auger, suo studente tra il 1975 e il 1987 e a sua volta insegnante a St. Denis nel 1980-1982. A sostegno di questa ipotesi, comunque non totalmente verificabile, il fatto che Auger era anche regista sperimentale; inoltre, nelle trascrizioni delle lezioni di Deleuze, il suo nome sarebbe menzionato proprio in relazione a tale concetto («l'un d'entre vous, il y a déjà très longtemps, m'a dit là comme ça, très vite, parce que c'était une notion à lui, c'est Pascal Auger, et, et il m'a dit comme ça en passant que, ça l'intéresserait de former un concept de "l'espace quelconque", parce que ça lui paraissait correspondre à certaines choses qui se passent dans le cinéma expérimental […]». Cfr. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=174). Ma, come si diceva, nemmeno questa ipotesi, sebbene molto suggestiva e a mio parere maggiormente condivisibile, può essere data per certa: Pascal Auger non ha pubblicato alcun libro, e le registrazioni, non ufficiali, non sono mai state verificate (potrebbero dunque essere state manomesse). Devo questa precisazione alla frequentazione (in questo caso on-line) dei forum creati dal gruppo di studiosi deleuziani di area anglosassone facente riferimento al prof. Ian Buchanan dell'Università di Cardiff. In particolare, la seconda ipotesi è stata proposta e sostenuta dal dott. William Brown, Roehampton University.

[160] G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 133. Dopo la guerra, lo spazio qualsiasi sperimenta una notevole proliferazione, grazie alla presenza di città smantellate o in ricostruizione, ma anche a quella che – lo vedremo – sarà la crisi dell'immagine azione, che si andava frantumando lasciando il posto a situazioni sonore e ottiche pure. Lo spazio qualsiasi diviene così «un insieme amorfo che ha eliminato ciò che succedeva e agiva in lui. È un'estinzione o uno svenimento, ma che non si oppone all'elemento genetico». Ivi, p. 144. Tralasciamo qui volutamente la lunga analisi condotta da Deleuze sui modi in cui è possibile estrarre uno spazio qualsiasi da uno spazio dato e determinato (per la quale rimandiamo a ivi, p. 135 e sgg.); ricordiamo soltanto che si tratta di possibilità legate al contrasto luce-ombra e al colore (anche qui, come per Bacon, Deleuze fa riferimento al colorismo come sistema di creazione per colori).

[161] G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 120.

3. L'attualizzazione di qualità e potenze in uno stato di cose ci precipita dunque nell'immagine-azione, il cui realismo si oppone all'idealismo dell'immagine-affezione: dalla coppia affetti-spazi qualsiasi si passa a quella comportamenti-ambienti determinati. Ma cosa dire di questo passaggio? Deleuze riconosce l'esistenza, tra queste coppie, di uno stato intermedio, costituito da pulsioni elementari-mondi originari, che possiede a sua volta una consistenza ed un'autonomia. Il mondo originario (che non va confuso con lo spazio qualunque) si riconosce dal suo carattere informe, per cui esso è puro sfondo, o senza-sfondo fatto di materie non formate, abbozzi, attraversato da funzioni non formali, dinamismi che non rinviano comunque a soggetti costituiti. I personaggi stanno in esso come animali, o meglio, in uno stato preliminare alla differenziazione uomo-animale, e la pulsione non è altro che l'energia che si impadronisce di pezzi nel mondo originario. Tale mondo è al contempo inizio radicale e fine assoluta, e lega l'uno con l'altro secondo la legge della *massima pendenza*. È dunque un mondo dalla violenza molto particolare, che ha però il merito di far sorgere un'immagine originaria del tempo, che comprende l'inizio, la fine e la pendenza: tutta la crudeltà di Crono. Un siffatto mondo è sempre dipendente da un mondo reale, storico e geografico, che gli funge da medium e al quale è immanente, e anche le pulsioni sono estratte da comportamenti reali: «si direbbe che il mondo originario appare solo quando si sovraccaricano, ispessiscono e prolungano le linee invisibili che ritagliano il reale, che disarticolano i comportamenti e gli oggetti»[162]. È il caso del Naturalismo: come nei romanzi di Zola, da un ambiente reale si può trarre un mondo originario che ha valore solo grazie alla sua immanenza a tale ambiente, di cui rivela la violenza e la crudeltà; allo stesso modo, l'ambiente reale assume lo statuto di ambiente derivato che riceve dal mondo originario una temporalità come destino. Con il naturalismo, il tempo effettua il suo ingresso in maniera piuttosto decisa nell'immagine cinematografica, anche se comunque, rimanendo subordinato alla pulsione, non arriva ancora a manifestarsi come forma pura, come immagine-tempo. L'*immagine-pulsione* naturalistica comprende infatti il tempo in quanto destino della pulsione (inseparabile dai comportamenti che produce e anima) e divenire del suo oggetto, che è sempre un oggetto parziale prelevato dall'ambiente reale derivato, le cui qualità intrinseche non sono comunque il vero obiettivo. La pulsione è infatti soprattutto desiderio di impadronirsi di tutto ciò che può in un ambiente dato per poi «cambiare ambiente», ricominciando la sua opera di disarticolazione. Si descrive dunque

[162] Ivi, cit., p. 150.

un tempo dell'entropia e dell'eterno ritorno, avvolto nel mondo originario e svolto negli ambienti derivati.
L'immagine-pulsione, in quanto incastrata tra immagine-affezione e immagine-azione rimane comunque piuttosto difficile da identificare e da raggiungere nella sua purezza. Essa non è una semplice immagine violenta, è anzi il contrario della violenza di azione realista, piuttosto violenza in atto, prima di entrare in azione. È la stessa violenza che sprigiona dai personaggi immobili di Bacon, interiore, statica.

4. Come abbiamo anticipato, l'immagine-azione è quella tipica del Realismo, caratterizzata da ambienti attualizzati e comportamenti incarnati. Tutto qui è individuato: l'ambiente in quanto particolare spazio-tempo, la situazione come determinata e determinante, il personaggio, collettivo o individuale, che entra in rapporto con l'ambiente reagendo ad esso per modificarlo (o modificare se stesso nel suo rapporto con l'ambiente, acquisendo nuovi modi di essere) e creare una nuova situazione.
L'immagine-azione corrisponde nelle sue regole a una rappresentazione organica che struttura tutti i suoi elementi definendoli nelle loro opposizioni e complementarità. Dal punto di vista del tempo, essa lo rende in maniera indiretta attraverso il montaggio alternato, che fa seguire a una situazione iniziale (S) un'azione (A) che conduce a una nuova situazione (S'), passaggio accompagnato da un incastro di simultaneità necessarie che si svolgono durante il grande scarto che separa situazione e azione (scarto che può essere colmato solo progressivamente durante il film). Questo tipo di immagine ispira un cinema di comportamento, in quanto azione che consente il passaggio da una situazione all'altra, ma non si accontenta di schemi sensorio-motori semplici: la ricerca va verso un behaviourismo sempre più complesso che tiene conto di innumerevoli fattori interni al personaggio che agisce. È l'immagine tipica del cinema-teatro recitato, culminante nello stile psicologico-realista dell'Actors' Studio.
Accanto a questa «grande forma» (SAS') dell'immagine-azione, ne esiste anche una piccola, non più spiralica e strutturale ma ellittica e cronachistica. È lo schema della commedia, dove un'azione iniziale (A) avanza alla cieca e passa ad un'altra (A') attraverso una situazione che si svela nel buio o nell'ambiguità: tra i due comportamenti succede qualcosa, ci si trova in una situazione che produce il cambiamento.
Grande e piccolo sono qui riferiti alla forma non relativamente alle sue dimensioni o alla sua ricchezza, ma in quanto idee, o forme di azione, associate anche a due diversi modi di vedere e concepire un «soggetto», un racconto o una sceneggiatura. Esse sono ben distinte,

ma hanno anche la capacità di passare l'una nell'altra attraverso deformazioni e trasformazioni che prendono il nome di Figure: si tratta di immagini attrattive, «attrazionali», che circolano attraverso l'immagine-azione. Sono le attrazioni di cui parla Ejzenštejn, rappresentazioni plastiche o teatrali[163] che si inseriscono all'interno della grande o piccola forma come una «terzità» per convertirla nell'altra.

5. «Terzità» è un vocabolo che rinvia direttamente a Peirce e alla sua teoria dei segni[164], e che consiste nel «mentale», o termine che rinvia a un secondo termine tramite un altro/degli altri. La terzità trova forse la propria definizione nella relazione, che è per definizione «terza» rispetto ai suoi termini, una relazione che può essere naturale (in cui si passa facilmente da un'immagine all'altra) o astratta (con la quale si confrontano due immagini che non sono unite naturalmente, e che quindi non si costituiscono in una serie ma in un tutto). Già l'immagine-affezione, poi l'immagine-azione, e ancor più le Figure introducevano il mentale nell'immagine. Ma qui si tratta di passare al mentale come oggetto proprio dell'immagine, un'immagine che si specifica così come *immagine mentale*. Essa non rappresenta il pensiero di qualcuno o un pensiero puro (o un pensatore puro): è piuttosto un'immagine che prende per oggetti *di* pensiero degli oggetti che hanno una propria esistenza *fuori* dal pensiero: relazioni, atti simbolici, sentimenti intellettuali. In essa, tutto è interpretazione: ciò che conta non è l'azione o chi la compie, ma l'insieme delle relazioni in cui sono presi l'azione e il suo autore.

L'immagine mentale può essere considerata non solo un'ulteriore immagine che si aggiunge a immagini-percezione, azione e affezione, ma anche il loro compimento, una condizione

---

[163] Nella rappresentazione che Ejzenštejn chiama di tipo «teatrale» e che si insinua all'interno della grande forma, «la situazione reale non suscita immediatamente un'azione che le corrisponde, ma si esprime in un'azione fittizia che le prefigurerà soltanto un progetto o un'azione reale a venire» (azione fittizia teatrale). Nella «rappresentazione plastica» che, al contrario, si inscrive nella piccola forma, «l'azione non svela immediatamente la situazione che implica, ma si sviluppa essa stessa in situazioni grandiose che inglobano la situazione implicata» (figurazione plastica). «Appare dunque che, nel primo caso, la piccola forma è come iniettata nella grande forma tramite la rappresentazione teatrale; e nel secondo caso, la grande forma è iniettata nella piccola tramite la rappresentazione scultorea o plastica. In ogni modo, non c'è più relazione diretta tra una situazione e un'azione, tra un'azione e una situazione: tra le due immagini, o tra i due elementi dell'immagine, ne interviene un terzo che assicura la conversione delle forme». Ivi, p. 210.

[164] La semiotica di Charles Sanders Peirce (la cui opera è stata raccolta e pubblicata nei *Collected papers*, 8 voll., Cambridge, Harvard University Press, 1931-1958, mentre in italiano un'antologia di alcuni suoi scritti scelti e presentati da M.A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia, è C.S. Peirce, *Semiotica*, Torino, Einaudi, 1980) concepisce i segni a partire dalle immagini e dalle loro combinazioni. Schematicamente, l'immagine è fatta risalire a tre livelli: primità (qualcosa che rinvia solo a se stessa), secondità (qualcosa che rinvia a sé solo attraverso l'altro), terzità (qualcosa che rinvia a sé solo rapportando una cosa a un'altra cosa). Le stesse caratteristiche si ritrovano nei segni: ed è combinando le tre immagini ai tre segni che egli ottiene nove elementi di segno (e dieci segni corrispondenti). Il riferimento a Peirce e alla sua teoria dei segni costella entrambi i libri di Deleuze sul cinema.

che le inquadra e le trasforma: appare qui (ed Hitchcock è colui che più di ogni altro ha incarnato questo passaggio) una nuova specie di figure, le figure dei pensieri. Arriviamo dunque a un punto in cui la ricerca cinematografica relativa alle immagini-movimento sembra conclusa:

> L'immagine mentale non solo inquadra le altre, ma le trasforma penetrandole. Per questo si potrebbe dire che Hitchcock porta il cinema a compimento, a perfezione, spingendo l'immagine-movimento sino al proprio limite. Includendo lo spettatore nel film, e il film nell'immagine mentale, Hitchcock dà al cinema una forma compiuta[165].

Tuttavia, l'immagine mentale potrebbe essere non solo il compimento dell'immagine-movimento, ma anche un modo per rimetterne in discussione la natura, lo statuto[166]. Certo, si continuano ad usare le immagini-movimento classiche, ma al loro fianco nasce anche un'altra immagine, che non rinvia più a una situazione globalizzante o sintetica ma dispersiva. I personaggi sono deboli, molteplici, e in relazione alla città si perde ogni carattere di comunità. La linea che prolungava gli avvenimenti gli uni negli altri o assicurava il raccordo tra spazi si spezza, lasciando il posto a concatenamenti e legami deboli, o casuali. L'azione viene sostituita dalla passeggiata, dall'andare a zonzo (lo stesso movimento che sembra animare i personaggi nei quadri di Bacon) in uno spazio qualsiasi. Ciò che tiene insieme questo mondo senza totalità né concatenamenti non sono altro che *cliché*, cliché fisici, ottici, sonori, psichici che si nutrono reciprocamente. Infine, questa «idea di una sola e identica miseria, interna e esterna, nel mondo e nella coscienza»[167], sfocia nella percezione e nella denuncia del complotto, in quanto organizzazione del Potere occulto che si confonde con i suoi effetti (media, radio, televisioni, microfoni) e non opera più che attraverso la «riproduzione meccanica delle immagini e dei suoni»[168].

Il paradosso di un cinema che tenta di denunciare un sistema del quale esso stesso consente la propagazione non si risolve facendone una critica o una parodia, ma solo ritrovando *la*

---

[165] G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 233.

[166] In realtà, tale crisi non è poi cosa nuova nel cinema: in vari momenti esso si è scontrato con l'imprevisto o l'imprevedibile, ha affrontato l'improvvisazione e conosciuto l'irriducibilità di un presente vivente sotto un presente di narrazione. Considerarsi come una totalità aperta e misurarsi con l'avvenimento nel suo farsi sono per Deleuze i segnali profondi del bergsonismo del cinema in generale.

[167] Ivi, p. 238.

[168] Qui Deleuze fa riferimento al saggio di Pascal Kané, *Mabuse et le pouvoir*, in *Cahiers du cinéma*, n. 309, maggio 1980.

potenza del falso sotto i cliché, attraverso la più alta riflessione sui propri mezzi, sulla realtà[169], verso un nuovo tipo di immagine. Godard:

> se le immagini sono diventate dei cliché, tanto all'interno quanto all'esterno, in che modo sprigionare da tutti questi cliché un'Immagine, «un'immagine sola», un'immagine mentale autonoma? Dall'insieme dei cliché *deve* uscire un'immagine… con quale politica e con quale conseguenze? Che cos'è un'immagine che non sia un cliché? Dove finisce il cliché e dove comincia l'immagine?[170].

Ecco come, invece di attuare un compimento del cinema dell'immagine-movimento, si apre qui la strada verso un nuovo cinema, e con esso, verso un nuovo tipo di immagine pensante, al di là del movimento.

Dallo schema senso-motorio alla situazione ottica pura: verso l'immagine-tempo

La maggiore innovazione del neorealismo, secondo Deleuze, non consiste tanto, come sosteneva André Bazin[171], nel proporre una nuova forma della realtà volutamente ambigua e ancora da decifrare, ma proprio nel suo uso di immagini che non fanno più riferimento alle situazioni senso-motorie del realismo classico. Col neorealismo si impongono sempre di più delle immagini che descrivono situazioni puramente ottiche, che non guardano azioni e reazioni, ma visioni, allucinazioni, di cui il personaggio non è protagonista ma spettatore, testimone. La banalità quotidiana fatta di cliché e automatismi senso-motori viene dunque investita da una nuova crudezza, brutalità visiva (e sonora) che la rendono insopportabile, conferendole l'andamento di un sogno o di un incubo. Ora, i legami senso-motori valgono solamente per i disturbi che li colpiscono, li allentano, li disequilibrano o li separano, permettendo l'emergere di un'immagine ottico-sonora pura, che fa sorgere la cosa in se stessa, nel proprio eccesso di orrore o di bellezza, presa senza alcun bisogno di essere giustificata. L'immagine-azione lascia il posto a un'immagine nuova che rende indiscernibile immaginario e reale, un'immagine che attraverso colori e suoni è in grado di sostituire, ricreare, cancellare l'oggetto stesso, quasi in una formula pittorica. Anche il tattile contribuisce a formare l'*immagine sensoriale* pura, a condizione però che la mano rinunci alle proprie funzioni prensili e motrici per accontentarsi di un puro toccare, che è anch'esso un

---

[169] I primi a compiere questa riflessione e a cogliere i caratteri di questa nuova immagine sono secondo Deleuze i registi del Neorealismo italiano. In Francia, è la Nouvelle Vague a percorrere la stessa linea, anche se un decennio più tardi.

[170] G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 244. Deleuze fa qui riferimento a diverse e note formule di Godard, senza comunque specificarne la provenienza.

[171] A. Bazin, cfr. la raccolta di saggi *Che cos'è il cinema?* Milano, Garzanti, 1973, in partic. i capitoli sul neorealismo.

sentire (come il vedere e l'udire) in grado di raddoppiare la funzione ottica dello sguardo: di nuovo quella funzione *aptica* (Riegl) che designa un toccare proprio dello sguardo e che delinea un nuovo spazio «prensivo» dove ogni cosa può essere «toccata» dalla mente.

La situazione puramente ottica e sonora veicolata da queste nuove immagini non ha nulla a che vedere con un'azione che la indurrebbe o la prolungherebbe. Essa ha piuttosto la funzione di far cogliere qualcosa di enormemente potente, che eccede le nostre capacità senso-motorie. Non si tratta di un particolare tipo di terrore o violenza, e non è detto nemmeno che si tratti di una situazione-limite, spesso è anzi piuttosto banale. Mentre la situazione senso-motoria in quanto presa in un meccanismo di reazione sopporta qualsiasi cosa, qui si risveglia una condizione di insostenibilità, dove la veggenza, l'apparizione sono sempre *troppo*. Infatti, l'immagine senso-motoria che deriva dalla percezione automatica (senso-motoria) della cosa tiene in considerazione di essa solo ciò che di essa è interessante, o ciò che si prolunga nella reazione di un personaggio. Al contrario, l'immagine ottica pura causata da un riconoscimento attento[172], per quanto ottenuta da una descrizione e legata a un personaggio che non sa o non può reagire a una situazione, per la sua sobrietà, per la rarità di ciò che tiene in considerazione, porta ogni volta la cosa a una singolarità essenziale e descrive l'inesauribile, poiché rinvia senza fine ad altre descrizioni: è dunque essa ad essere veramente ricca.

Anche i personaggi mutano, e con essi gli attori, divenendo «degli "attori medium", capaci di vedere e di far vedere più che d'agire, capaci talvolta di restare muti, talvolta di intavolare una conversazione qualsiasi all'infinito, piuttosto che di rispondere o seguire un dialogo»[173]. Ottenere immagini di questo tipo, ancora una volta, non è affatto semplice, perché basta pensarle come formule per ricadere nel cliché, e perdersi nuovamente in un'immagine-movimento. Ma non bisogna nemmeno credere che andare al di là del movimento significhi arrestarlo o bloccarlo. Ciò che cambia è il modo di percepirlo: ora è il *tempo* che subordina a sé il movimento (non più il tempo come misura del movimento, ma il movimento come prospettiva del tempo), e l'*immagine-tempo* ne è l'espressione diretta.

Il tempo dell'immagine

Consideriamo nuovamente l'immagine-movimento. Abbiamo detto che anch'essa può conferire un'immagine del tempo, sebbene indiretta, grazie al montaggio, che lega

---

[172] La distinzione tra riconoscimento automatico e riconoscimento attento è postulata da Bergson in *Materia e memoria*, cit.

[173] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 31.

un'immagine all'altra. Tale legame non procede per semplice giustapposizione o somma di immagini (allo sesso modo in cui il tempo non è pensabile come una somma di presenti), ma si sviluppa tramite alternanze, conflitti, risonanze, utili a restituire al tempo la sua vera dimensione e al tutto la sua consistenza. Ora, l'osservazione più facilmente condivisibile sarebbe quella che pone il presente come unico tempo dell'immagine cinematografica («l'immagine cinematografica è sempre al presente»), la quale, attraverso il montaggio, riduce tutte le dimensioni del tempo al presente[174]. È anche vero però che, allo stesso tempo, ogni immagine-movimento esprime un tutto che cambia, in funzione degli oggetti tra i quali si insedia il movimento. In questo senso, essa contiene anche una matrice del tempo, intesa come cellula di un montaggio potenziale: il montaggio esprimerà allora un rapporto di numero variabile secondo la natura dei movimenti considerati in ogni immagine, in ogni piano (come nella filosofia antica, il tempo è numero del movimento e gli appartiene). Per essere così misurato, il movimento deve rispettare un andamento normale, dove «quel che chiamiamo normalità è l'esistenza di centri: centri di rivoluzione del movimento stesso, di equilibrio delle forze, di gravità dei mobili e d'osservazione per uno spettatore capace di conoscere o percepire il mobile e di attribuire il movimento»[175]. Un movimento che si sottrae a tale centratura è anormale, o aberrante: esso è considerato (fin dalla filosofia e dall'astronomia antica) un pericolo, in quanto sfuggente ai rapporti di numero e pertanto non misurabile attraverso il tempo. Ma in realtà è proprio da queste aberrazioni che il tempo ha l'occasione di «evadere» dalla propria subordinazione al movimento e sorgere autonomamente:

> il movimento aberrante rivela il tempo come tutto, come «apertura infinita», come anteriorità rispetto a ogni movimento normale definito dalla motricità […]. Se il movimento normale subordina a sé il tempo di cui ci dà una rappresentazione indiretta, il movimento aberrante testimonia un'anteriorità del tempo che ci presenta direttamente, dal fondo della sproporzione delle scale, della dissipazione dei centri, del falso raccordo delle stesse immagini[176].

Ecco che si inizia a mettere in dubbio l'affermazione per cui le immagini cinematografiche sarebbero necessariamente al presente: se così fosse, esisterebbero solo immagini-movimento, e il tempo sarebbe sempre rappresentato indirettamente. Ma grazie a Kant abbiamo appreso che ogni presente coesiste sempre con un passato e un futuro che non si riducono a un vecchio presente o a un presente ancora da venire. Allo stesso modo,

[174] Questa tesi è sostenuta anche da Pasolini in *Empirismo eretico*, cit., pp. 243-245.
[175] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 49.
[176] Ivi, pp. 50-51.

l'immagine è inseparabile da un prima e un dopo che le sono propri, che non si confondono con le immagini precedenti e successive, e per di più essa oscilla tra un passato e un futuro il cui presente è soltanto un limite estremo, mai dato: sta al cinema, sostiene Deleuze, cogliere questo limite e tendere verso di esso, nel film, nel personaggio, nell'immagine. Ancora Godard: «Questo è il cinema, il presente non esiste mai, salvo che nei brutti film»[177].

Pertanto, quando nel cinema moderno le situazioni senso-motorie sono superate non è perché si è fermato il movimento, ma perché si è consentita la sua aberrazione, la sua deviazione, per cui tale schema è «rotto dal di dentro». Fino a quando non si produce il capovolgimento: il movimento non è più soltanto aberrante, ma l'aberrazione acquisisce valore di per se stessa, ed assume il tempo come propria causa diretta: «il tempo esce dai propri cardini»[178].

L'immagine diretta del tempo che così si forma non abolisce il montaggio, ma anzi, lo presuppone, così come avveniva per la rappresentazione indiretta. Solo che, invece di poggiare sulle immagini-movimento dalle quali liberava un'idea di tempo, esso poggia sulle immagini-tempo da cui il movimento aberrante dipende. Esso non esibisce più il concatenamento tra immagini, ma si identifica con esse chiedendosi: «che cosa *mostra* l'immagine»? Secondo una fortunata espressione di Lapoujade, il montaggio diviene così *mostraggio*[179].

Il cristallo: variazioni dell'immagine-tempo

1. Cosa succede quando un'immagine attuale legata a una situazione puramente ottica e sonora perde il proprio prolungamento motorio? Secondo Deleuze, essa si concatena con un'immagine virtuale con la quale forma un circuito. Ma che cos'è questa immagine virtuale? Si potrebbe pensare, seguendo la terminologia bergsoniana, che si tratti di un'*immagine-ricordo*, che, grazie a procedimenti come il flash-back è in grado di richiamare il passato. Tuttavia, ad un'indagine più attenta, scopriamo che l'immagine-ricordo è del tutto

[177] J.-L. Godard a proposito di *Passion* in *Le Monde*, 27 maggio 1982.

[178] Nel cinema moderno, «l'immagine-tempo non è più né empirica né metafisica, è "trascendentale" nel senso kantiano del termine: il tempo esce dai suoi cardini e si presenta allo stato puro. L'immagine-tempo non implica l'assenza di movimento (benché ne comporti spesso la rarefazione), ma implica il capovolgimento della subordinazione; non è più il tempo a essere subordinato al movimento, ma il movimento a subordinarsi al tempo. Non è più il tempo a derivare dal movimento, dalla sua norma e dalle sue aberrazioni rettificate, è il movimento in quanto *falso movimento*, in quanto movimento aberrante, a dipendere ora dal tempo». G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 300. Vedremo in seguito la portata di queste affermazioni.

[179] Cfr. R. Lapoujade, *Du montage au «montrage»*, in *Federico Fellini*, *L'Arc* n. 45, 1971.

insufficiente a incarnare quel livello di virtualità relativa al passato, perché il ricordo è qualcosa che si attualizza relativamente al presente (e dunque non è nemmeno un'immagine virtuale, ma attualizzata o in via di attualizzazione). Un'immagine potrà dunque ricondurre al passato solo se colta all'interno del passato stesso, compiendo quel salto che ci installa immediatamente in esso[180].

Bergson fornisce comunque un'altra suggestione interessante: il riconoscimento attivo, ciò che si realizza attraverso le immagini-ricordo, ci insegna molto di più quando fallisce che quando ha successo. Quando non si riesce a ricordare, in effetti, il prolungamento senso-motorio resta sospeso e l'immagine attuale non si concatena né con una situazione motoria né con un'immagine-ricordo, rimanendo piuttosto sospesa in uno stato virtuale di *deja-vu* o di passato generale, popolato di immagini di sogno, di fantasmi o di scene teatrali. Sono dunque i disturbi della memoria, e non la memoria stessa, a costituire il correlato virtuale dell'immagine ottico-sonora: l'*immagine-sogno*.

Le immagini-sogno, al contrario delle immagini-ricordo, non pervengono mai allo stato attuale: nel tentativo di attualizzarsi, esse divengono immediatamente un'altra immagine virtuale, e così in una catena all'infinito[181]. In realtà, non è detto che esse si riferiscano per forza a immagini *sognate*, ma possono apportare un trattamento che «fa» sogno tra oggetti che rimangono concreti, e allora, prosegue Deleuze, possiamo distinguere, con Michel Devillers, tra sogno esplicito e «sogno implicato»[182], nel quale l'immagine ottica si prolunga in un *movimento di mondo*. Vi è dunque un ritorno al movimento, ma non a un movimento del personaggio, bensì del mondo, che assume su di sé quel movimento che il personaggio non può fare: movimento depersonalizzato e pronominalizzato. Si tratta di «un movimento virtuale, ma che si attualizza a prezzo di un'espansione nell'intero spazio e di uno stiramento del tempo»[183], movimento di mondo che trascina e aspira il vivente: *immagine-mondo*.

2. In realtà, la coalescenza tra immagine attuale e immagine attuale non si può ottenere circondando le immagini fino ad ottenerne un mondo. Come insegna Godard, la direzione

---

[180] Cfr. *supra*.

[181] Ecco l'esempio proposto da Deleuze: «Quando il dormiente è in balia della sensazione luminosa attuale di una superficie verde squarciata da macchie bianche, il sognatore che alberga nel dormiente può evocare l'immagine di un prato cosparso di fiori, ma questa si attualizza solo diventando subito l'immagine di un biliardo con le proprie palle, che non si attualizza senza diventare a sua volta un'altra cosa. Non sono metafore, ma un divenire che può virtualmente rincorrersi all'infinito». G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 70.

[182] Cfr. M. Devillers, *Rêves informulés*, in *Cinématographe*, n. 35, febbraio 1978.

[183] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 73.

da seguire è quella opposta, non verso i limiti esterni ma verso il limite interno dell'immagine, contraendola. Perché è solo a partire dal più piccolo circuito attuale-virtuale che si possono sviluppare gli altri, quelli più larghi, riferiti a ricordo, sogno, mondo. È questo cerchio piccolissimo che costituisce dunque il punto di indiscernibilità, di coalescenza dove l'immagine attuale *si cristallizza* con la propria immagine virtuale, costituendo un'immagine a due facce insieme, che comunque non si confondono tra di loro[184]. Otteniamo così quella che Deleuze chiama l'*immagine-cristallo*: «quando l'immagine virtuale diventa attuale, allora è visibile e limpida come nello specchio o nella solidità del cristallo perfetto. L'immagine attuale diventa invece per parte sua virtuale, rinviata altrove, invisibile, opaca e tenebrosa, come un cristallo appena estratto dalla terra»[185]. In questo caso, l'immagine virtuale non deve mai attualizzarsi in un'altra immagine, in quanto essa è correlativa a un'immagine attuale con la quale forma il circuito più piccolo, base o punta di tutti gli altri. Stando così le cose, i sogni, le memorie, e i mondi stessi non sono altro che circuiti relativi apparenti, gradi o livelli di attualizzazione che dipendono dalle variazioni di quel Tutto che è compreso tra i due estremi dell'attuale e del virtuale: il germe e l'universo.
Ciò che costituisce l'immagine-cristallo è l'operazione fondamentale del tempo: il suo sdoppiarsi in ogni istante in presente e passato differenti per natura (o, da un altro punto di vista, in due direzioni eterogenee di cui una si slancia nell'avvenire e l'altra ricade nel passato). Il tempo si scinde mentre si pone o si svolge, e questa scissione che sta a fondamento del tempo è ciò che si vede nel cristallo. Ma, non cessando mai di scambiare le sue due facce, il cristallo è anche «limite sfuggente tra il passato immediato che non è già più e l'avvenire immediato che non è ancora […], specchio mobile che riflette senza posa la percezione in ricordo»[186], differenziazione che continuamente si ripete. «Quel che si vede nel cristallo è sempre lo zampillio della vita, del tempo, nel proprio sdoppiamento o nella propria differenziazione»[187].

3. L'immagine-cristallo rivela dunque un'immagine-tempo diretta, che può assumere due caratterizzazioni possibili: una fondata sul passato, l'altra sul presente, ciascuna delle quali è complessa e vale per l'insieme del tempo. Abbiamo detto che quella fondata sul passato

[184] L'indiscernibilità è in realtà un'illusione oggettiva, in quanto non si sopprime qui la distinzione tra le due facce, ma la si rende inassegnabile, poiché ogni faccia assume costantemente il ruolo dell'altra in una relazione di presupposizione reciproca o reversibilità, così come il dritto è sempre rovescio per il rovescio in quanto dritto. Cfr. ivi, p. 83 e sgg.
[185] Ivi, p. 85.
[186] Ivi, p. 96. Qui Deleuze fa riferimento a H. Bergson, *L'Énergie spirituelle*, in *Œuvres*, cit.
[187] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 106.

risponde allo schema del cono rovesciato bergsoniano[188], per cui il presente esiste solo come lo stato più contratto del passato[189], che si manifesta come coesistenza di cerchi più o meno dilatati o contratti. Non si tratta di una successione di presenti, ma di livelli coesistenti interni a questo cono i cui limiti sono il presente come passato maggiormente contratto e il passato in quanto forma generale.

Ma è possibile fondare un immagine-tempo sul presente? Sì, è possibile, sostiene Deleuze, ma solo se arriviamo a liberarlo dalla propria attualità che lo caratterizza come *presenza* di qualcosa in distinzione da un futuro e da un passato. Come per recuperare un ricordo era necessario saltare direttamente nel passato, per concepire un'immagine-tempo basata sul presente è necessario installarsi direttamente nel presente dell'evento[190], in quel punto dove esso si prepara, accade e cancella, con una visione puramente ottico-sensoriale per cui l'evento non si confonde più con lo spazio che gli serve da luogo, né con il presente attuale che passa: «tutto l'evento è per così dire, nel tempo in cui non avviene nulla»[191]. Dunque, secondo questo punto di vista, non esistono più un passato, un presente e un futuro successivi, ma, come nella formula di Sant'Agostino, «esiste un presente del futuro, un presente del presente, un presente del passato», tutti implicati nell'evento dunque simultanei, inesplicabili. Possiamo così considerare la natura di questo tipo di immagine-tempo come la simultaneità di diverse *punte di presente*.

4. Il regime cristallino dell'immagine fin qui descritto si contrappone in ogni suo aspetto al regime organico dell'immagine-movimento. Per prima cosa, per quanto riguarda le descrizioni: mentre la descrizione organica presuppone un'indipendenza dal proprio oggetto, la descrizione cristallina «vale per» il proprio oggetto, lo sostituisce, lo crea e lo cancella facendo posto continuamente ad altre descrizioni che possono contraddire o spostare le precedenti e che nel loro complesso costituiscono un oggetto scomposto, moltiplicato[192]. In secondo luogo, ciò che muta è il rapporto tra reale e immaginario. Mentre nell'immagine che definisce situazioni senso-motorie si va sempre verso un reale ristabilito anche attraverso scomposizioni, interruzioni, tagli e raccordi, dove l'immaginario,

---

[188] Tale schema si trova in H. Bergson, *Materia e memoria*, cit.

[189] Cfr. prima parte.

[190] Nella traduzione italiana di *L'immagine-tempo* si usa a questo proposito il termine «avvenimento». Mi sembra invece più corretta la dizione «evento», in quanto a questo proposito qui si rispecchia la trattazione specificamente filosofica che ne fa Deleuze.

[191] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 115, traduzione leggermente modificata.

[192] Per la teoria dei differenti tipi di descrizione Deleuze fa riferimento ad Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963 (trad. it. di L. De Maria e M. Militello, *Il noveau roman*, Milano, Sugar, 1965). Cfr. in particolare il capitolo *Tempo e descrizione nel racconto odierno*.

il sogno e l'irreale vengono presentati come un polo opposto per discontinuità e contrapposizioni, nel regime cristallino, in cui l'attuale è tagliato dai propri concatenamenti motori, il virtuale comincia a valere di per se stesso, e i due modi di esistenza si ricongiungono in un circuito nel quale si scambiano costantemente di ruolo diventando indiscernibili.

Un altro livello di distinzione fondamentale riguarda la narrazione. Abbiamo detto che nel regime organico si tende sempre al vero, anche nelle situazioni di finzione. La narrazione rispecchia questo andamento: grazie alle azioni e reazioni dei personaggi si tenderà sempre al disvelamento di una situazione. Ciò non significa che la narrazione che ne risulta sia per forza semplice e lineare: anzi, molto spesso per giungere alla verità si passa attraverso notevoli complessità, con rotture, ellissi, intervento di ricordi e sogni. Lo spazio che tale schema senso motorio dispiega corrisponde, astrattamente, a uno spazio euclideo, dove le tensioni si risolvono secondo le leggi e il principio di economia, per cui si prende la via più semplice per ottenere il massimo di effetto. Ogni anomalia serve per tornare a un punto di equilibrio. E anche il tempo, per quanto interrotto, sovrapposto, riportato all'indietro o all'avanti, è sempre un tempo cronologico. La narrazione cristallina, invece, implica un crollo degli schemi motori, quindi non ci sono più personaggi che agiscono o reagiscono, ma solo personaggi che «vedono» la situazione. Le anomalie di movimento, anziché essere accidentali e tendere comunque alla normalizzazione, diventano essenziali. Gli spazi non sono più organizzati e sottoposti a leggi rigide, ma riemanniani, topologici, vuoti, implicanti insomma relazioni non localizzabili: si tratta di presentazioni dirette del tempo. Anche il montaggio cambia di senso: invece di comporre immagini-movimento per dare un'impressione indiretta del tempo, scompone i rapporti in un'immagine-tempo diretta che lascia emergere tutti i movimenti possibili.

Dopodiché, continua Deleuze, anche per quanto riguarda il rapporto con la verità le cose cambiano. Se la narrazione smette di tendere al vero e diviene falsificante, si crea un insieme di situazioni pensabili delle quali non si può stabilire se e quali siano vere. Non si tratta di una questione di relativismo (a ciascuno la sua verità), ma di alternative indecidibili tra il vero e il falso, che comportano una simultaneità di presenti leibnizianamente incompossibili e la coesistenza di passati non necessariamente veri. Non ci sono più modelli esterni di verità, ma si impone anzi la *potenza del falso* con la sua spinta artistica e

creatrice. «Elevando alla potenza il falso, la vita si scioglieva delle apparenze così come dalla verità: né vero né falso, alternativa indecidibile, ma potenza del falso, volontà decisoria»[193].

Il personaggio-simbolo di questo nuovo statuto è «il falsario»: non il mentitore, ma colui che rende indecifrabile la differenza tra vero e falso. Venendo a cadere tale differenza, poi, entra in crisi anche quel sistema del giudizio che invece caratterizzava la narrazione organica e veridica, dove esistono sempre elementi in base ai quali interpretare e giudicare i fatti. Nella narrazione falsificante, la potenza del falso investe qualsiasi personaggio rendendolo mutevole e non identificabile in una soggettività unitaria: *Io è un altro*. Ne discende una catena di falsari che passano incessabilmente l'uno nell'altro, attraverso un processo di metamorfosi veicolato da questa potenza: dall'«uomo verace» all'artista, ogni falsario è in quanto tale una molteplicità, un'ubiquità, abitante di un tempo non storico né cronologico.

Una volta crollato l'ideale di verità e il conseguente sistema di giudizio, ciò che resta, l'abbiamo visto in Artaud, sono i corpi, che a loro volta sono forze che si rapportano ad altre forze, secondo la propria potenza di influire od essere influenzati. È questo che presentano le immagini-tempo: corpi che esercitano o subiscono forze; forze che variano nella proliferazione dei centri e nella moltiplicazione dei vettori, entrando in un rapporto che non è quantitativo ma che dipende necessariamente da certe qualità. Sospendere il sistema del giudizio non significa rinunciare alla distinzione tra buoni e cattivi, ma soltanto valutarla secondo criteri diversi:

> non si tratta [più] di giudicare la vita in nome di un'istanza superiore, che sarebbe il bene, il vero, si tratta al contrario di valutare ogni essere, ogni azione e passione, ogni valore stesso, in rapporto alla vita che essi implicano. L'affetto come valutazione immanente, al posto del giudizio come valore trascendente. [… Se il divenire è la potenza del falso, il buono, il generoso, il nobile è quel che eleva il falso all'ennesima potenza o la volontà di potenza fino al divenire artista[194].

Si inserisce qui una valenza etica per cui il buono è colui che «del divenire fa un Essere», non colui che impone un'istanza superiore alla propria vita per giudicarla e in questo modo «sfinirla».

In questo sistema, non c'è una forza che interviene a partire da un centro dal quale deriva il movimento (e in base al quale il movimento stesso è giudicabile secondo l'effetto di verità), ma tutte le forze divengono inseparabili e senza centro, causando continue aberrazioni che

[193] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 162.
[194] Ivi, pp. 159-160.

acquistano indipendenza divenendo *falso movimento*[195]. In questa situazione non è più possibile distinguere tra verità e apparenza perché l'artista creatore porta la potenza del falso a un grado che non si effettua più nella forma, bensì nella trasformazione, pertanto sono eliminate le forme fisse e i punti di vista esterni su di esse. I punti di vista divengono interni alla cosa, appartenenti ad essa, e ne seguono le trasformazioni. Per questo l'artista è creatore di verità: non c'è una verità che deve essere raggiunta, trovata o riprodotta, ma solo creata attraverso la creazione del Nuovo.

C'è un ultimo livello di differenza che Deleuze individua, ed è quello del racconto, che convenzionalmente, sostiene il filosofo, può essere indicato come il rapporto che intercorre tra soggetto e oggetto e lo sviluppo dello stesso. Ma mentre questa modalità soggetto-oggetto può essere ancora accettabile per quanto riguarda una narrazione veridica, che comunque si risolve in un'identità del tipo Io = Io (il personaggio visto e che vede; il regista-cinepresa che vede il personaggio e ciò che vede), tale distinzione è messa in crisi da una modalità di racconto che eleva il falso e la simulazione a livello di potenza attiva. Qui, infatti, non è più questione di cogliere l'individualità di un personaggio (che sia reale o fittizio), in quanto, come abbiamo detto, il personaggio si trova preso in una catena di divenire stimolati dall'invenzione e dalla falsificazione. E per questo motivo non è nemmeno possibile isolare un'identità tra le altre, perché nel personaggio va tenuta in considerazione tutta la catena, dal prima al dopo, e anche in ciò che avviene tra un passaggio e l'altro. Lo stesso vale per il regista, che prende continuamente degli intercessori divenendo altro, ed affida alle loro affabulazioni le proprie visioni, costituendo una «messa in leggenda»[196] delle stesse. L'intero cinema diviene così un discorso libero indiretto, che agisce nella realtà spostando sempre identità e visione in un divenire inarrestabile.

Si delinea in questo modo un terzo tipo di immagine-tempo diretta: mentre le prime riguardavano l'*ordine* del tempo (coesistenza di rapporti o simultaneità di elementi interni al tempo), la terza concerne le *serie* del tempo, ricongiunge il prima e il dopo in un divenire, introducendo un intervallo che dura nel tempo stesso. Tempo che anche in questo caso

[195] Si tratta, esemplifica Deleuze, della stessa questione che interviene nella pittura del XVII secolo: come sostiene Michel Serres, questo non fu un secolo basato sull'ideale classico del vero in quanto centro unitario. Anzi, si tratta proprio del secolo in cui le certezze legate a tutti i centri iniziano ad andare in crisi: gravità, equilibrio, forze vengono rimesse in discussione. Anche nella pittura, il centro cambia natura, e da punto di vista esterno sulle cose diviene interno, dentro alle cose, che si presentavano secondo la *geometria proiettiva* contribuendo ad affermare una nuova *architettura della visione*. Cfr. ivi, p. 161 e sgg.

[196] Ivi, p. 171

non si risolve più in un andamento cronologico, ma è costituito da una serie di mutazioni ed intervalli tra esse (durate).

Il cinema del pensiero

Non a caso poco sopra abbiamo introdotto il legame tra una certa visione del cinema e un discorso etico. Non dimentichiamo che le più significative espressioni artistiche rispecchiano comunque una certa modalità di stare al mondo, una visione dello stesso e un'attribuzione di valori che ne stanno alla base. Accostare il pensiero di Deleuze al cinema, che lo faccia lui stesso o che si approfondisca, come qui, una condizione più larga che collega il pensiero alla creazione, è anche sottolineare i punti di partenza comuni dei due casi.

Com'è, allora, che le immagini cinematografiche possono essere il risultato di un pensiero, proprio come la filosofia? Lo stesso Deleuze riconosce come idea fondante del «primo» cinema la concezione del movimento proprio dell'immagine, interno ad essa, automatico ed in grado di produrre uno choc sul pensiero, toccando direttamente il sistema nervoso centrale. È una caratteristica che anche altri tipi di immagine possiedono (pensiamo a quanto abbiamo visto in relazione alla pittura di Bacon), e in generale Deleuze è piuttosto interessato a ciò che è in grado di veicolare le forze in questo modo, dove lo choc non si confonde con la violenza figurativa del rappresentato o con la crudezza dello spettacolo, ma arriva piuttosto al profondo attraverso una sorta di vibrazione. La ricerca che lo interessa, in fondo, è quella relativa al sublime: l'andare verso quel punto, insomma, dove qualcosa di troppo grande trascina il pensiero al proprio limite, verso l'impensabile, quel punto dove solo a partire dal quale è possibile cominciare a pensare.

Tornando al primo tipo di cinema, quello dell'immagine-movimento, Deleuze mostra come già Ejzenštejn, ad esempio, avesse molto chiaro il tipo di percorso che pensiero doveva intraprendere per arrivare a una simile creazione, in un tentativo di riproposizione, comune ad altri cineasti della stessa epoca, dei meccanismi inconsci del pensiero all'interno della produzione cinematografica. In un primo momento, è a partire da un'immagine (percetto) che si arriva al pensiero (concetto): lo choc produce un effetto sulla mente, la forza a pensare il Tutto come totalità organica. Oppure, in un secondo momento, si può vedere un movimento dal concetto all'affetto, ossia, come dal pensiero si torna all'immagine. In realtà non si può dire quale di questi due movimenti venga prima dell'altro, essi sono piuttosto coinvolti in una «spirale dialettica» che li rende inseparabili: «il tutto come effetto dinamico è anche il presupposto della propria causa, la spirale. […] L'organico ha come correlato il

patetico. Il grado più elevato della coscienza nell'opera d'arte ha come correlato il grado più profondo del subconscio, secondo un "doppio processo" o due momenti coesistenti»[197]. Ciò che si costituisce in questo circuito che comprende l'autore, il film e lo spettatore, è una sorta di «automa dialettico» che consiste nella coincidenza tra il livello più alto di coscienza con il grado più profondo dell'inconscio. Da qui, poi, può essere assunto un altro livello, coesistente con gli altri due, che prevede l'identità di concetto e immagine: è il drammatico, il pragmatico, o il «pensiero-azione», designante il tipo di rapporto tra uomo e mondo che in questo tipo di cinema si viene a creare. Si tratta di quell'unità senso-motoria che si specifica nei rapporti di percezione, azione e reazione che vanno a costituire le differenti varietà di immagine-movimento.

La produzione di cinema come arte di massa divenuta industriale, delle grandi quantità è ciò che, secondo Deleuze, mette in scacco le potenzialità dell'immagine-movimento, la quale, preda allo stesso tempo della propaganda e della manipolazione di Stato, perde la capacità di violentare e diviene semplicemente una rappresentazione della violenza, in una sorta di diffuso fascismo-apparato[198]. È questo lo stesso motivo per cui Artaud smette, ad un certo punto della sua carriera, di credere nel cinema[199].

Ma il caso di Artaud, ancora una volta, è proprio ciò a Deleuze lo spunto per sottolineare il passaggio tra la vecchia e la nuova concezione del cinema. Artaud infatti per un breve periodo sostiene l'efficacia dell'immagine cinematografica nel provocare quello choc, quell'onda nervosa in grado di far scaturire il pensiero. In Artaud, come per Deleuze, la difficoltà di pensare è un tema centrale e qui già più volte affrontato, ed è anche quel *quid* che costituisce lo scatto di differenziazione rispetto alle teorie di Ejzenštejn, divenendo il vero e proprio *soggetto-oggetto* del cinema. Il cinema svela insomma per Artaud l'impotenza a pensare del pensiero stesso, ed anche se egli permane in questa convinzione per un lasso piuttosto breve di tempo[200], è proprio il fatto di confrontarsi direttamente con la questione del pensiero che lo differenzia da, ad esempio, simbolismo ed espressionismo, che nel rapporto col pensiero si rivolgevano piuttosto al rimosso, all'inconscio o al sogno. La differenza sta dunque nel fatto che, mentre per Ejzenštejn lo choc fa nascere un pensiero in grado di pensare, per Artaud l'unica cosa che esso può pensare è la sua impotenza.

---

[197] Ivi, 178.
[198] Ivi, p. 184.
[199] Per i rapporti tra Artaud e il cinema cfr. la raccolta a cura di G. Fofi, A. Artaud, *Del meraviglioso. Scritti di cinema e sul cinema*, trad. it. degli scritti di Artaud di E. Fumagalli, M. Bertolini, Roma, Minimum fax, 2001.
[200] Artaud smette di credere nel cinema quando subentra la convinzione che esso si limiti a sfiorare le cose, e che possa creare così solo l'astratto, il figurativo o il sogno.

Artaud può essere considerato dunque un precursore del cinema moderno, in quanto invoca «vere e proprie situazioni psichiche nelle quali il pensiero si incunea e cerca una sottile via d'uscita», «delle situazioni puramente visive e il cui dramma deriverebbe da un urto costitutivo per gli occhi, attinto, se così si può dire, nella sostanza stessa dello sguardo»[201]. Dopo di lui il cinema si chiederà frequentemente come poter affrontare un pensiero che risponde alla caratteristica di non essere ancora, e lo farà come sappiamo attraverso l'affermazione della potenza del falso.

Il cinema dei corpi

Abbiamo già visto come nel cinema moderno la rottura del legame senso-motorio con le situazioni e col mondo renda l'uomo un veggente colpito da qualcosa di intollerabile che lo rende in qualche modo «impotente». Questo intollerabile non consiste, nella modernità, in una grande ingiustizia o in grande disastro, ma in uno stato di banalità quotidiana e permanente in cui l'uomo si sente incastrato e incapace di reagire. L'unica via d'uscita, riconosce Deleuze, è quella di iniziare a credere al mondo: non *un altro* mondo, esterno e migliore, ma proprio quello in cui viviamo, e cioè nell'affrontare gli avvenimenti che ci accadono (l'amore, la morte…) non come qualcosa che non ci riguarda, o che ci riguarda solo a metà, ma come qualcosa che ci appartiene profondamente, così come il mondo stesso. Nello stato di impotenza, infatti, il mondo appare all'uomo solo come un brutto film di cui non vorrebbe far parte, dove egli si trova come in una situazione ottica e sonora pura. Credere a questo mondo significa, secondo Deleuze, ridare la potenza al corpo, restituirgli il discorso, «raggiungere il corpo prima dei discorsi, prima delle parole, prima che le cose siano nominate»[202], prima cioè che delle etichette lo blocchino in una situazione di estraneità alla vita. Artaud non chiedeva qualcosa di molto diverso, in effetti.

La presa in carico del corpo richiede anche una trasformazione del ruolo dell'attore, oltre che del pensiero stesso: esso entra in una condizione tra il sonno e la veglia, «vigilambulo»[203] autentico, una sorta di automa purificato che le immagini trascinano nel «pensiero del fuori»[204]. Ciò non ha nulla a che vedere con lo straniamento, perché l'automa è sì rescisso dal mondo esterno, ma collegato a un fuori più profondo, un Tutto che lo anima attraendolo e respingendolo. Il Tutto come fuori è ciò che interviene *tra* le immagini,

---

[201] A. Artaud, *À propos du cinéma. Scritti di cinema*, Firenze, Liberoscambio, 1981, p. 40 e 20. Cit. in G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 189.
[202] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 193.
[203] Cfr. G. Deleuze, *L'épuisé*, Paris, Éditions de Minuit, 1992 (Trad. it. di G. Bompiani, *L'esausto*, Napoli, Cronopio, 1999).
[204] Cfr. G. Deleuze, *Foucault*, cit.

interstizio, spaziatura che mette in opera il meccanismo di differenziazione, che crei una differenza di potenziale tra due immagini in grado di produrre il nuovo. Non avendo più un intreccio o un soggetto da rispettare, quello che conta non è dunque l'associazione delle immagini, ma l'intervallo che si forma tra di esse, un'interruzione che non appartiene più a un'immagine o alla successiva, ma che acquisisce valore di per se stessa.
Una questione di *ritmo*:

> È il metodo del TRA, «tra due immagini», che scongiura ogni cinema dell'Uno. È il metodo dell'E, «questo e poi quello», che scongiura tutto il cinema dell'Essere = è. Tra due azioni, tra due affezioni, tra due percezioni, tra due immagini visive, tra due immagini sonore, tra sonoro e visivo: far vedere l'indiscernibile, cioè la frontiera […]. Il tutto subisce una mutazione, perché ha smesso di essere l'Uno-Essere per divenire l'«e» costitutivo delle cose, il tra-due costitutivo delle immagini[205].

Nella modernità, dunque, il corpo non è più ciò che separa il pensiero da se stesso, ciò che il pensiero deve superare per arrivare a pensare, ma al contrario è ciò che in cui si deve affondare per raggiungere l'impensato: la vita. Pensare, afferma Deleuze, diviene allora apprendere «ciò che può un corpo» non-pensante, ma significa farlo attraverso i suoi atteggiamenti, le sue posture, che sono le categorie della vita: dare corpo. Il cinema risponde a questa esigenza con il corpo-cinepresa, corpo quotidiano su cui è montata la macchina da presa e che contiene in sé il prima e il dopo, la stanchezza, l'attesa, la disperazione. Sono questi gli atteggiamenti di un corpo mai al presente. O, in un altro senso, montare la cinepresa sul corpo può significare investire il corpo in una cerimonia che lo immetta in una sorta di scatola di vetro al cui interno gli si imponga un trattamento che va dal grottesco al glorioso, fino a giungere alla scomparsa del corpo visibile[206]: si tratta in questo caso di *dare* un corpo, cioè di farlo, di farlo sorgere e scomparire all'interno di un'operazione liturgica.
Ma non importa tanto quale di questi trattamenti si utilizza, perché ciò che è più significativo è in realtà il passaggio dall'uno all'altro. Per descrivere tale passaggio Deleuze fa ricorso ad un termine brechtiano: il *gestus*, ossia quel legame o nodo che rapporta gli atteggiamenti tra loro, ma non in dipendenza di una storia o di un racconto preliminare, né di un'immagine-azione. Brecht faceva di questa nozione l'essenza del teatro[207], che risultava in questo modo irriducibile a un intreccio o a un soggetto. Allo stesso modo il cinema,

---

[205] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 201.
[206] Deleuze cita come esempio di questo trattamento del corpo Carmelo Bene (in quanto cineasta). Per ora teniamo in sospeso, approfondiremo in seguito tale rapporto.
[207] Cfr. B. Brecht, *La musica gestuale*, in *Scritti sul teatro*, vol. I, Torino, Einaudi, 1975.

attraverso questo sviluppo dell'atteggiamento, opera una teatralizzazione dei corpi, nel senso che riduce il personaggio alla somma delle su posture, somma il cui risultato è, appunto, il *gestus* in quanto tipo di drammatizzazione universalmente valida.

Il trattamento teatrale dei corpi deve affrontare anche il problema della presenza, quella che solitamente si dice essere appannaggio del teatro. Ma mentre teorici come Bazin hanno tentato di individuare una modalità di presenza del tutto diversa e tipicamente cinematografica, Deleuze preferisce spostare il problema: se il cinema non restituisce la presenza del corpo – e non può farlo – è perché in fondo il suo obiettivo è un altro: quello di colpire lo sguardo attraverso i mezzi che gli sono propri, per generare un corpo diverso, ancora sconosciuto, l'equivalente dell'impensato nel pensiero. Il cinema

> Stende su di noi una «notte sperimentale» o uno spazio bianco, opera con dei «granelli danzanti» e una «polvere luminosa», colpisce il visibile con un disturbo fondamentale e il mondo con un suspense che contraddicono ogni percezione naturale. Produce in tal modo la genesi di un «corpo sconosciuto» che abbiamo dietro la testa, come l'impensato nel pensiero, nascita del visibile che ancora si sottrae alla vista[208].

Il problema del cinema non è dunque relativo alla presenza dei corpi, ma a una *credenza* in grado di restituire corpi e mondi a partire dalla loro assenza e da ciò che essa significa, e ogni autore, col suo stile, userà la cinepresa per generare questa credenza.

Il cinema del cervello

In realtà i corpi non costituiscono l'unica figura del cinema moderno. Accanto ad essi e ad un «cinema fisico» troviamo anche un «cinema intellettuale», o cinema del cervello. Ciò non significa distinguere un cinema concreto da uno astratto, ma piuttosto di modi diversi di raggruppare le potenze:

> Vi è altrettanto pensiero nel corpo che choc e violenza nel cervello. Vi è altrettanto sentimento nell'uno e nell'altro. Il cervello domina il corpo che è solo una sua escrescenza, ma anche il corpo domina il cervello che è solo una sua parte: nei due casi, non si avranno i medesimi atteggiamenti corporei né il medesimo gestus cerebrale[209].

Cervelli sono da intendersi anche quelli elettronici o chimici, cervelli artificiali che moltiplicano le potenze del mondo e dello spazio-tempo.

---

[208] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 223.
[209] Ivi, p. 227.

Per quanto riguarda i rapporti con l'immagine-tempo, mentre il cinema dei corpi rinvia soprattutto a una temporalità delle serie secondo il prima e il dopo, il cinema del cervello sviluppa l'aspetto del tempo legato alla coesistenza dei propri rapporti, in un mondo che rispecchia il «processo cerebrale» di cui è oggetto e motore. Questa concezione di un cervello-mondo ricorda ancora una volta le teorie di Ejzenštejn, per cui il cinema intellettuale era la ricongiunzione di pathos e organico. In mezzo però, riconosce Deleuze, è avvenuto qualcosa che ha cambiato totalmente il punto di vista sulla questione: si tratta delle nuove conoscenze scientifiche riguardanti il cervello, che mentre prima era pensato principalmente come una totalità armoniosa interiore è inteso ora come «sistema acentrato» di sinapsi, la cui scoperta permette di confutare l'idea di un reticolo cerebrale continuo perfettamente separato dall'esterno a favore di una situazione in cui interruzioni, deviazioni e discontinuità sono all'ordine del giorno, e le distinzioni dentro-fuori passano per ambienti relativi[210]. Ecco dunque che, mentre per Ejzenštejn il montaggio funziona da concatenamento e subordina a tale concatenamento ogni interruzione, l'immagine del cinema-cervello risulta sconcatenata, e l'interruzione acquista valore di per se stessa. È la determinazione di questo nuovo tipo di ritmo, lo ripetiamo ancora una volta, la vera differenza tra due tipi di cinema che si ispirano entrambi ad una forma intellettuale: «invece di un'immagine dopo l'altra, vi è un'immagine *più* un'altra e ogni piano è disinquadrato in rapporto all'inquadratura seguente»[211]; un ritmo che mette il pensiero in relazione con l'impensato, l'inevocabile, l'inesplicabile, l'incommensurabile.

> Il film registra quindi il processo filmico non senza proiettare un processo cerebrale. […] Tutto può servire da schermo, il corpo di un protagonista o anche i corpi degli spettatori; tutto può sostituire la pellicola, in un film virtuale che passa solo nella testa, dietro le palpebre, con sorgenti sonore prese all'occorrenza in sala. Morte cerebrale agitata, oppure nuovo cervello che sarebbe contemporaneamente schermo, pellicola e cinepresa, membrana ogni volta del fuori e del dentro?[212].

---

[210] Deleuze cita in merito gli studi di Simondon (in partic. *L'individu et sa genèse physico-biologique*, cit.) e del neurobiologo Jean-Pierre Changeux (*L'homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983 ; trad. it. di C. Sughi, *L'uomo neuronale*, Milano, Feltrinelli, 1983), ma ritengo interessanti in merito anche i più recenti risultati delle neuroscienze, che, con la scoperta dei neuroni specchio, contribuiscono a rafforzare la convinzione deleuziana per cui la distinzione tra interiorità ed esteriorità sia sempre più relativa e come fuori e dentro facciano in realtà parte di uno spazio topologico di contatto: «Non crediamo più a un tutto come interiorità del pensiero, anche aperto, crediamo a una forza del fuori che ci scava, ci afferra e attira il dentro. Non crediamo più a un'associazione di immagini, che supera anche dei vuoti, crediamo a interruzioni che acquistano un valore assoluto e si subordinano ogni associazione. […] Il cervello taglia o mette in fuga tutte le associazioni interiori, chiama un fuori aldilà di ogni mondo esterno». G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 234-235.

[211] Ivi, p. 237.

[212] Ivi, p. 238. Qui Deleuze lascia volutamente aperta l'analisi, riservandosi di rimandare ad alcuni riferimenti bibliografici che non occorre riportare.

Le componenti sonore dell'immagine

1. Fin qui abbiamo parlato dell'immagine facendo riferimento in particolare alle sue componenti visive. Passiamo ora a considerarne l'aspetto sonoro, nei suoi caratteri di musica, rumore e parlato.

Deleuze, nel sottolineare la particolarità del sonoro cinematografico, conduce un paragone col teatro dove, a suo avviso, in primo luogo il suono è puramente *ascoltato*. Nel cinema, invece, la percezione del suono è strettamente collegata all'immagine, tanto che esso viene captato prima di tutto come una componente aggiuntiva dell'immagine visiva, una sua dimensione. Il cinema crea per immagini, ma siccome, come nota Béla Balázs[213], il suono non ha immagine, esso trova comunque un modo per restituirlo (modo che non procede attraverso la rappresentazione). Finita l'epoca del muto, dove la parola era leggibile e quindi a sua volta un'immagine, seppure di tipo differente, quando la parola inizia a farsi udire essa comincia allo stesso tempo a far vedere qualcosa di nuovo (l'atto di parola stesso), e l'immagine visibile diventa a sua volta leggibile, proprio in quanto visibile o visiva. Ciò le conferisce un nuovo livello di equivocità che non era possibile nel muto: quel che l'atto di parola fa vedere può sempre essere mal interpretato, mal *letto*. Anche per questo, secondo Deleuze, il parlato cinematografico non ha nulla a che vedere con quello teatrale:

> Quel che il cinema inventava erano la conversazione sonora, sfuggita fino a quel momento sia al teatro sia al romanzo, e le interazioni visive o leggibili che corrispondevano alla conversazione. […] Il parlato cinematografico, nel modo in cui fin dall'inizio la commedia americana ne realizza la potenza, si definisce per il modo in cui gli atti di parola riempiono lo spazio, in condizioni sempre più numerose e delicate che costituiscono ogni volta la «buona forma», coniugando la velocità sonora con lo spazio mostrato. Tutti parlano contemporaneamente, o meglio la parola dell'uno riempie a tal punto lo spazio che riduce l'altro a vani tentativi, balbettii, sforzi di interruzione[214].

L'atto di parola è dunque, in un certo senso, visto, anche in quanto udito[215], come se tracciasse un percorso all'interno dell'immagine. Ma bisogna ricordare che nel cinema la

---

[213] Cfr. B. Balázs, *L'esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1967.

[214] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 255. Deleuze sostiene qui che il teatro (come il romanzo) era stato incapace fino a quel momento di cogliere la conversazione in quanto tale, anche se poi si sente di escludere da tale incapacità Bob Wilson, che cataloga però come «direttamente influenzato dal cinema». Sappiamo che Deleuze non era un espertissimo conoscitore della realtà teatrale, ma comunque riteniamo che qui faccia riferimento principalmente a un teatro di tipo classico e di rappresentazione.

[215] L'atto di parola come componente dell'immagine visiva permette di vedere qualcosa in tale immagine, ma allo stesso tempo succede che esso stesso veda: come ricorda Deleuze è stato il compositore e regista Michel Chion ad aver analizzato i casi delle «voci che vedono». Cfr. M. Chion, *La voix au cinéma*, Paris, l'Étoile, 1981 (trad. it. di M. Fontanelli, *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche, 1990).

banda sonora non è composta unicamente da parole: la voce non è separabile da suoni e rumori che possono renderla talvolta inudibile, e questo, per Deleuze, è un altro punto di discontinuità forte col teatro. L'insieme dei suoni forma un continuum che costituisce una «quarta dimensione» dell'immagine visiva, ma che allo stesso tempo non smette di differenziarsi secondo due linee divergenti che descrivono il rapporto con essa. Torna qui in gioco la nozione di fuori campo: il sonoro, infatti, popola il non visivo di una presenza specifica, andando oltre la semplice ridondanza con ciò che si vede, ed è, sempre per Deleuze, la terza grande differenza col teatro. Ma, dicevamo, il fuori campo può prendere due direzioni o aspetti: da una parte costituire il prolungamento dello spazio visto nell'immagine, ponendosi al contempo come insieme inglobante della stessa natura, dall'altra può rappresentare una potenza di altra natura, un Tutto che va oltre gli insiemi in cui si esprime. Nel primo caso, il suono fuori campo prefigurerà qualcosa in arrivo o che potrebbe presto arrivare, mentre nel secondo sarà portatore di una riflessione, di un commento, o di un accompagnamento nel caso si tratti di musiche. La differenziazione in questi due aspetti rimane comunque all'interno di un continuum che non smette di circolare passando da una modalità all'altra, rispecchiando il rapporto dell'immagine visiva con ciò che la supera e di cui essa non può fare a meno.

Riconosciamo in questa descrizione tutti gli elementi tipici dell'immagine-movimento: il tipo di rapporto col fuori, l'espressione di un tutto che cambia, espresso attraverso il visivo e il sonoro come due diverse modalità di cui però è rintracciabile l'origine comune (Ejzenštejn). Ma anche potendo pensare (come fanno alcuni musicisti, in particolare Pierre Jansen) che il cambiamento si esprima nella musica in maniera diretta (mentre nelle immagini esso è rappresentato in maniera indiretta), in quanto essa introduce elementi non visibili (e dunque il cambiamento non coincide con alcun movimento[216]), pur ottenendo insomma un'immagine-tempo diretta, essa rimane pur sempre legata a un'immagine visiva di cui non può fare a meno, anche se in un rapporto di contrapposizione.

[216] Questo, riporta Deleuze, è il centro della critica che Hanns Eisler (musicista che fu anche collaboratore di Brecht) conduce nei confronti di Ejzenštejn: non c'è, tra il visivo e il sonoro, alcun movimento comune, proprio perché è solo nella musica che il movimento si esprime direttamente, in contrasto o in disparità con il movimento espresso dalle immagini. Cfr. T.W. Adorno, H. Eisler, *Komposition für den film*, ora in H. Eisler, *Gesammelte Werke*, Leipzig, VEB Deutsches verlag für Musik, 1977 (il testo di Adorno ed Eisler fu pubblicato per la prima volta in inglese nel 1949, sebbene ne esistesse una versione precedente inedita in tedesco che qui viene recuperata). Trad. it. di O.P. Bertini, *La musica per film*, Roma, Newton Compton, 1975.

2. Al contrario, quando è l'immagine cinematografica visiva a presentare a sua volta un'immagine diretta del tempo, anche il rapporto con la musica e col sonoro si modifica. L'atto di parola comincia ad emanciparsi dal visivo acquisendo un'autonomia che Deleuze definisce «non teatrale»[217], e che introduce quello stile «libero indiretto» che abbiamo già incontrato precedentemente[218].

Implicando il crollo del concatenamento senso-motorio e dello schema azione-reazione, l'immagine cinematografica moderna non può più rivelare uno schema di interazioni attraverso l'atto di parola, pertanto esso si configura come un'immagine sonora indipendente, completa, creatrice di un evento. A sua volta, l'immagine puramente visiva libera gli spazi qualsiasi, vuoti e sconnessi dei quali fa emergere le fondamenta, spazi che s-concatena attraverso falsi raccordi, interruzioni, disaccordi, divenendo un'immagine archeologica, stratigrafica, tettonica[219], dove ciò che è unito viene disgiunto e due aspetti si danno a vedere contemporaneamente, in una coalescenza del ricordato col percepito, dell'immaginato col saputo. Ancora una volta, è l'eterno scambio tra l'attuale e il virtuale, ed è proprio in quanto la parola smette di mostrare ed essere vista, in quanto diviene indipendente dall'immagine visiva che l'immagine visiva stessa acquisisce una sua stratigrafia, una leggibilità, cioè, che la riguarda interamente e che non dipende da altro che sé. «L'atto di parola crea l'evento, ma sempre disposto di traverso su strati visivi tettonici: due traiettorie che si attraversano. Crea l'evento, ma sempre in uno spazio vuoto di evento»[220]. A questo stadio, non serve più confrontare l'udito e il visto come due aspetti che contribuiscono alla creazione della stessa immagine, ma essi vanno intesi come due immagini differenti, «eautonome», tra le quali si pone una frattura irrazionale a sua volta significativa. Ecco che allora, insiste Deleuze, si può superare l'affermazione di Balázs: nel cinema moderno anche il suono *ha immagine*, un'immagine sonora che nasce dalla rottura con l'immagine visiva:

> Un'inquadratura sonora si definirà per conto proprio attraverso l'invenzione di un puro atto di parola, di musica o anche di silenzio, che deve trarsi fuori dal continuum udibile dato nei rumori, nei suoni, nelle parole e nelle musiche.

---

[217] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 266. Deleuze riporta questa affermazione senza però chiarire il termine di paragone.

[218] Un'altra occasione per porre una differenza col teatro viene a Deleuze dalla descrizione di questo stile tramite l'esempio dei film di Bresson. In essi il dialogo è trattato «come se venisse riferito da qualcun altro: di qui la famosa voce bressoniana, la voce del "modello" in opposizione alla voce dell'attore di teatro, dove il personaggio parla come se ascoltasse le sue parole riferite da un altro, per raggiungere una *letteralità* della voce, tagliarla da ogni risonanza diretta e farle produrre un discorso libero indiretto». G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 267. Cfr. anche M. Chion, *La voce nel cinema*, cit.

[219] Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 269.

[220] Ivi, p. 273.

> Non c'è dunque più fuori campo, non più di quanto ci siano suoni fuori campo per popolarlo, poiché le due forme di fuori campo, e le distribuzioni sonore corrispondenti, erano ancora appartenenze dell'immagine visiva. Ma ora l'immagine visiva ha rinunciato alla propria esteriorità, si è separata dal mondo e ha conquistato il proprio contrario, si è resa libera da quel che da lei dipendeva. Parallelamente, l'immagine sonora ha scrollato la propria dipendenza, è diventata autonoma, ha conquistato la propria inquadratura. All'esteriorità dell'immagine visiva in quanto unica inquadrata (fuori campo), si è sostituito *l'interstizio tra due inquadrature, la visiva e la sonora*, l'interruzione irrazionale tra due immagini, la visiva e la sonora[221].

La disgiunzione che avviene tra i due tipi di immagine è lo stesso rapporto irrazionale che le lega (rapporto libero indiretto): il limite di una la rapporta all'altra, garantendo la presenza di entrambe all'interno di una nuova immagine audiovisiva, di cui costituiscono le due facce asimmetriche che si toccano solo nel limite che le tiene separate.

Al di là del cinema

L'avere riportato la concettualizzazione deleuziana basata sul cinema, come precedentemente quella relativa alla pittura di Bacon, non ha semplicemente un valore documentario. Né si può limitare all'ambito esemplificato. Innanzitutto perché, ed è lo stesso Deleuze ad accreditare questa tesi, una teoria del cinema non è veramente una teoria «sul» cinema (e allo stesso modo una teoria della pittura non è «sulla» pittura), ma piuttosto sui concetti che esso suscita, sui ragionamenti che esso ispira ponendo dei problemi. In altre parole, i concetti che Deleuze crea sono pratiche effettive e valide quanto il cinema stesso, il risultato di un'attività di pensiero che in entrambi i casi sfocia nella creazione di un qualcosa (di concetti in uno, di immagini nell'altro), che non rimane chiuso in un ambito specifico, ma che entra continuamente in rapporto con altri concetti (o con altri prodotti) ispirati da altre pratiche. Dal momento che la scienza dei concetti (la filosofia) non riconosce alcun privilegio di un oggetto rispetto ad altri, è portata ad assumere come materia di riflessione qualsiasi ambito in cui individua problemi, domande, questioni che le permettono di crescere. Ma lo scambio è reciproco: pur diffidando ufficialmente della filosofia, anche gli artisti (e gli scienziati) si servono abitualmente di concetti da essa sviluppati per tentare di risolvere i loro problemi in ordine di percetti, affetti (è il caso dell'arte), funtivi (è il caso della scienza) e prospetti (è il caso della logica)[222].

Resta ora da vedere in quale modo e con quali risultati i concetti sviluppati da Deleuze siano entrati a far parte delle pratiche sceniche contemporanee, e, nell'altro senso, come in

[221] Ivi, pp. 277-278.
[222] Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit.

alcuni casi (o meglio, con alcuni *geni*) esse abbiano presentato dei problemi che hanno contribuito alla progressione dei suoi concetti (lo abbiamo già visto con Artaud, lo vedremo con Carmelo Bene).

Per ora, mi limiterei a riportare un'immagine di heideggeriana memoria[223], quella del ponte:

> esso non collega solo due rive esistenti, le rive emergono come rive solo quando il ponte attraversa il fiume. Il ponte le oppone intenzionalmente l'una all'altra, un fianco si contrappone all'altro in virtù del fiume come indifferenti strisce delimitatrici della terraferma. Proprio con le rive il ponte porta al fiume e l'una e l'altra distesa del paesaggio che giace di là di esse. Esso porta fiume, rive e terra ad una vicinanza reciproca. Il ponte raduna la terra come paesaggio intorno al fiume.
> […]
> Il luogo non esiste già prima del ponte. Certo, anche prima che il ponte ci sia esistono lungo il fiume numerosi spazi che possono essere occupati da qualche cosa. Uno di essi diventa ad un certo punto un luogo, e ciò in virtù del ponte. Sicché il ponte non viene a porsi in un luogo che c'è già, ma il luogo si origina solo a partire dal ponte[224].

Possiamo allora pensare la connessione tra teatro e filosofia come quel ponte che appare al momento più opportuno di un viaggio, che aiuta a passare da un limite all'altro, a raggiungere zone che sono portate all'esistenza e risultano esplorabili solo grazie ad esso?

---

[223] Cfr. M. Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*, in *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Neske, 1954 (Trad. it. a cura di G. Vattimo, *Costruire Abitare Pensare*, in *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1991). Il suggerimento mi viene da D. Watt, *Performing, Strolling, Thinking: From Minor Literature to Theatre of the Future*, in L. Cull (a cura di), *Deleuze and performance*, cit., pp. 91-102.
[224] M. Heidegger, *Costruire Abitare Pensare*, cit.

PARTE SECONDA

***

CREAZIONE E PENSIERO

1. IL «TEATRO DEL FUTURO» DELEUZIANO

Nel dileguare dello spettacolo come forma sublime del linguaggio
o per introiezione dello spettacolo in una teatralità al di là dei linguaggi,
mi sembra di intravedere le due possibilità del teatro oggi e domani.
M. Grande

Così, quando incontriamo *L'anti-Edipo* di Deleuze e Guattari,
sentiamo che quello che viene detto è per un mondo che sembra lambire il teatro
pur rimanendo a una distanza sconfinata
e senza invito alla rappresentazione.
L. Bazzocchi

Per cominciare, abbiamo un piano. Nessuna forma, nessun soggetto, nessuna struttura. Solo rapporti di movimento, velocità e lentezza, tra elementi non formati. Nessuna soggettivazione, ma solo costituzione di ecceità secondo composizione di potenze o affetti che formano concatenamenti collettivi. È il piano di consistenza, o piano di composizione.

Potremmo cominciare nuovamente così il discorso sul «teatro del futuro» che emerge dalla filosofia di Deleuze. Con un piano e col virtuale, dove tutto è già reale ma non ancora attualizzato. Dove i corpi sono caratterizzati da potenza e movimento, anche nella più piccola velocità. In mezzo, l'evento.

Probabilmente tutto questo è parso sin qui molto astratto, ma se ci accingiamo a considerare la scena nel suo complesso seguendo le linee finora tracciate, vedremo come se ne possano ottenere indicazioni profondamente concrete. Materiali.

Affronteremo dunque alcuni campi comuni, di cui cioè la scena contemporanea si interessa: a partire dalla questione più generale del senso e del ruolo dell'evento teatrale, entreremo poi nelle questioni che abbiamo evidenziato nelle parti precedenti: la composizione di materiali, con particolare riferimento allo spazio e al tempo, il passaggio dalla forma alla figura, la qualità anti-narrativa delle immagini e dei loro concatenamenti. Durante la trattazione proporremo brevi esempi concreti, che non vogliamo proporre come analisi approfondite di alcune occorrenze spettacolari, ma soltanto come sottolineature di elementi particolari, dettagli che fungono da riscontri effettivi della linea teorica seguita. Rimarranno dunque piccoli tratti sospesi, non indispensabili ma comunque indicativi di una direzione che non è soltanto ipotizzata ma riscontrata.

- *Il senso e l'evento*

La prima domanda che qui ci dobbiamo porre è relativa all'evento, e, di pari passo, al posizionamento del senso, in un teatro che nella contemporaneità vede ridefinite una ad una le sue componenti, configurando quello che Hans-Thies Lehmann chiama, con un termine diventato ormai di uso comune, il *Teatro Postdrammatico*[1].

In un simile panorama teatrale, dove a dominare secondo Lehmann sono «un'avversione alla compiutezza, un'inclinazione all'eccesso, alla deformazione, al disorientamento (fino al paradosso), l'attivazione di strategie di simultaneità, musicalizzazione, drammaturgia visuale, capaci di mettere in gioco inedite espressioni della corporeità, l'irruzione del reale sullo sfondo della relazione evento/situazione»[2], il senso è, come ci suggerisce la lettura di Deleuze, da ricercarsi nell'evento che si effettua sulla superficie dei corpi, piuttosto che in una entità precedente e sovrastante dalla quale discenda una possibile narrazione. In tale direzione, già Maurizio Grande era consapevole della necessità di una nuova prospettiva teorica per poter guardare alla scena della contemporaneità, una prospettiva che dovrebbe

---

[1] Cfr. H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999 (trad. ingl. di K. Jurs-Munby, *Postdramatic theatre*, New York/London, Routledge, 2006). L'uso e l'abuso del termine «postdrammatico» ha generato parecchi fraintendimenti rispetto alla questione individuata dall'autore. Molte volte, infatti, tale termine è stato usato per significare un teatro che va al di là dei testi, drammatici e non, un teatro *dopo* il testo o *senza* il testo. Ciò non corrisponde affatto a ciò che intendeva l'«inventore» della formula, tanto più che il teatro postdrammatico è in realtà ricco di testi. Solo che questi sono di un tipo diverso, che non ha nulla a che vedere col dramma tradizionale, come individuato da Peter Szondi in *Teoria del dramma moderno (1880-1950)* (trad. it. di G. L., Torino, Einaudi, 1962). Secondo Lehmann, il teatro drammatico è quello che riflette la realtà sociopolitica del mondo ad esso contemporaneo e le sue tensioni, i suoi conflitti; pertanto, a fronte di un mondo come quello attuale, in cui la percezione e l'identificazione dei conflitti si è modificata, in cui è emersa quella che Guy Debord ha chiamato *la società dello spettacolo* (Cfr. G.E. Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1967, trad. it. di P. Salvatori, *La società dello spettacolo*, Firenze, Vallecchi, 1979), il dramma ha perso la sua funzione originaria. Questo comporta, tra i vari effetti, quello di scalzare dalla posizione dominante il ruolo del testo letterario (per cui il teatro – in un periodo che possiamo identificare come quello che va dal Rinascimento all'Ottocento, ma anche qui si potrebbero e dovrebbero fare dei distinguo, perché come dimostra Lehmann il teatro postdrammatico e predrammatico è in qualche modo sempre esistito – è stato innanzitutto *declamazione* di parole) per portare in primo piano l'aspetto della *relazione*, del *face-to-face*, che è, appunto, l'evento. Teatro postdrammatico non è dunque un teatro che toglie il testo, ma un teatro che mette in primo piano le realtà corporee sull'asse puramente teatrale della relazione performer/spettatore, studiando nuovi linguaggi, nuove modalità di interazione e comunicazione che coinvolgono di pari passo tutti gli elementi della scena, e che fanno dell'*apertura* la caratteristica essenziale del testo spettacolare. Cfr. anche H.T. Lehmann, *Cosa significa Teatro Postdrammatico*, relazione tenuta nell'ambito del progetto *Scritture per la Scena* (Bologna, Laboratori DAMS, 2009), trad. it. di S. Antinori in *Dramma vs Postdrammatico: polarità a confronto – Prove di Drammaturgia* n. 1, anno XVI, giugno 2010, a cura di G. Guccini, Corazzano (Pisa), Titivillus, pp. 4-7. Per scelta non approfondiremo qui ulteriormente la questione del teatro postdrammatico in relazione alla questione del post-dramma (o delle drammaturgie del dopo-dramma), per la quale rimando invece a P. Di Matteo, *Oltre il pregiudizio del testo. Prospettive teorico-metodologiche ed elaborazioni del* codice verbale *nel teatro postnovecentesco*, tesi di dottorato in Studi Teatrali e Cinematografici presso il dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università Alma Mater Studiorum di Bologna, discussa il 3 luglio 2009.

[2] P. Di Matteo, *Il post(o) del dramma*, in *Dramma vs Postdrammatico: polarità a confronto – Prove di Drammaturgia…*, cit., pp. 22-26 (cit. p. 22). Da questa citazione si individuano già quelli che saranno gli aspetti approfonditi in seguito: la composizione aperta all'apporto del virtuale («avversione alla compiutezza»); il corpo con le sue espressioni e deformazioni; la materializzazione degli elementi scenici e il conseguente trattamento di spazio e tempo; il primato delle situazioni visive (integranti altri sensi).

tenere conto delle mutate condizioni dell'attuale, coinvolto in una molteplicità di linguaggi che ne complicano la comprensione e l'attribuzione di senso:

> Il dopo-avanguardia deve provvedere a una teoria adeguata della impensabilità del presente e dell'esperienza in quanto rinuncia al senso o sua impossibilità; così come deve provvedere a una teoria adeguata del senso del teatro, a partire dalle condizioni nelle quali possa lasciarsi cogliere: non per marginalità bensì per assenza, non per abbondanza ma per eccedenza. È nel dopo-avanguardia che il senso si dà a vedere come evento che si sottrae ai codici dell'esperienza ma anche ai codici della sensibilità pellicolare dell'informazione e della comunicazione che alimentano la spettacolarità come super-pratica dell'esistenza[3].

L'interesse per la filosofia di Deleuze da parte di teorici e artisti della scena contemporanea nasce dunque in primo luogo da una comune constatazione dell'importanza dell'evento e delle sue componenti: in entrambi i casi, infatti, «l'essere del senso si costituisce nella misura in cui è agito», e non in relazione a una trascendenza (ricordiamo ancora una volta come quella di Deleuze sia la filosofia dell'immanenza assoluta). All'interno degli avvenimenti della scena, il senso è la sua assenza, o meglio la sua eccedenza: esso è l'*o-sceno*, ossia letteralmente ciò che sta fuori dalla scena, e che si genera, deleuzianamente, sì in relazione ai corpi che agiscono in uno spazio-tempo misurato e cronologico, ma che in ogni caso non si dà come contenuto della scena, quanto piuttosto come evento della superficie. Un evento che dunque, come spiega correttamente anche Lehmann, non dipende più soltanto da ciò che avviene all'interno di una scena strutturata, ma è legato piuttosto alla sensazione, ossia – e qui torniamo a Deleuze – a quel composto di affetti e percetti che si libera in corrispondenza ad esso. Un evento che si dispiega dunque in quella distanza minima che separa il performer da chi osserva[4], o meglio sente, distanza che si fa

---

[3] M. Grande, *La necessità del teatro*, in *Scena, evento, scrittura*, a cura di F. Deriu, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 261-268, cit. p. 264. In queste parole è inoltre compresa un'altra questione che abbiamo notato essere molto cara a Deleuze, quella della difficoltà di pensiero, o dell'impossibilità di pensare il presente, così come dell'inefficacia dell'attribuzione di un senso a prescindere dall'evento. Per approfondire la questione del senso in relazione all'evento cfr. ancora *supra*; rimando inoltre in particolare a G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., ma anche a *Differenza e ripetizione*, cit.

[4] In realtà, la convinzione che una delle componenti (o *la* componente) fondamentali del teatro sia la relazione, ciò che avviene *tra* la scena e lo spettatore, è già pienamente diffusa ai primi del Novecento presso la gran parte degli sperimentatori e pionieri del rinnovamento del teatro. Basti pensare – uno per tutti – al Teatro della Crudeltà di Artaud, di cui abbiamo già parlato, e che altro non era che lo studio di una modalità *efficace* di trattare questo rapporto. Inoltre, a partire dagli anni '60-'70, la semiotica del teatro si specializzerà sempre di più come studio delle modalità di comunicazione e ricezione dello spettacolo (cfr. M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982; *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher, 1988 – nuova ed. Roma, Bulzoni, 1999), sottolineando in particolare il doppio livello di «manipolazione» dello spettatore da parte dello spettacolo e di partecipazione dello spettatore che diviene a tutti gli effetti un

superficie di contatto, in un'ottica di sinestesia sempre più arricchita: come vedremo, e come già abbiamo anticipato con Deleuze, la sensazione coinvolge infatti una pluralità di sensi, creando un'integrazione multilivellare in relazione alla distanza e al tipo di spazio che in essa si crea (spazio visivo/tattile/aptico).

- *Divenire minore*

Ancora, sulla scorta della nuova ottica maturata, il teatro si ripensa, nelle sue zone più prolifiche, come un'«arte minore», rivoluzionaria, che non ha pretese di maggiorità, ma anzi la rifugge, libera dalle costrizioni e dai legami con un insieme di regole rigide e imposte secondo l'ordinario canone della rappresentazione[5]. «Essere nella propria lingua come uno straniero»[6]: e, in quanto tale, il teatro non può che porsi in una «dimensione autoriflessiva e concettuale, parodica, decostruzionista delle pratiche stesse, per cui produrre uno spettacolo significa riflettere sulla natura dello spettacolo che si sta componendo»[7]: ripensarsi pensando, inventandosi continuamente un nuovo linguaggio, parlando in una sorta di «lingua straniera», cercando una nuova modalità di abitare la scena, ma anche creando, attraverso i propri materiali classici (tempo, spazio, corpi) o prendendo in prestito materiali e procedimenti da altre arti, pittura, cinema, nuovi media, che affrontano o hanno affrontato in altri tempi analoghi problemi (in primis la perdita del primato della rappresentazione, l'abbandono della figurazione, la sconnessione dei rapporti causa-effetto, la ridefinizione dei rapporti spazio-temporali). Per questo oggi si cercano risposte per il teatro anche attraverso concetti filosofici: essi vengono utilizzati come materiale aggiuntivo che si stratifica nel pensiero, un pensiero che, deleuzianamente, si deterritorializza per riterritorializzarsi sempre in nuovi ambiti, instabile, multiforme, mai bloccato su un'autocelebrazione che rischia di riportarlo nella maggiorità, ma sempre in fuga. E allora è in questo modo che, a partire dagli anni Novanta, anche quei concetti che abitano il pensiero filosofico di Deleuze e che qui abbiamo messo in campo fanno il loro ingresso sulla scena teatrale, costringendo tutti (o quasi) gli artisti di ricerca a confrontarsi con essi, anche solo per dichiararne il rifiuto.

«co-creatore» dello spettacolo, essendone il vero ed ultimo creatore di senso. (Cfr. M. De Marinis, *Capire il teatro*, cit., p. 25 e sgg.).

[5] Sul concetto di minorità cfr. soprattutto G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka – Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975 (Trad. it. di A. Serra, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1996), in partic. cap. 3, *Che cos'è una letteratura minore?*, pp. 29-49.

[6] Ivi, p. 47.

[7] V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. XI.

Certamente, vedere e capire il teatro contemporaneo non può limitarsi a una lettura tramite la filosofia di Deleuze. Ci sono innumerevoli aspetti che andrebbero colti con l'ausilio di altri pensieri, o semplicemente ripetendo in forma di pensiero le creazioni che la scena stessa produce. Ma il nostro compito qui è di indagarne i riverberi deleuziani più o meno consci, pertanto ci limiteremo a segnalare quei temi, o quegli aspetti di alcuni temi, che più sono riconducibili a tale percorso, senza la pretesa di fondare un pensiero universale del teatro. Pertanto, anche dove si tenderà proporzionatamente di generalizzare, lo si farà con la consapevolezza che si sta utilizzando un'ottica parziale e mai sufficiente ad avvolgere il Tutto.

Non c'è nemmeno la pretesa di indagare ogni ambito della produzione scenica contemporanea, ma solo di indicare percorsi, suggerire paragoni, e descrivere alcune esperienze che hanno lavorato su problematiche molto vicine a (se non direttamente ispirate da) quelle deleuziane.

Il piano di composizione

> La subordinazione della forma alla velocità, alla variazione di velocità,
> la subordinazione del soggetto all'intensità o all'affetto,
> alla variazione intensiva degli affetti,
> ci sembrano essere due scopi essenziali da ottenere nelle arti.
> *G. Deleuze*

Abbiamo detto che il primo ordine di innovazione che la lettura di Deleuze può donare al teatro è legato al suo livello di *pensiero*. Pensare il teatro, nel suo farsi e nel suo darsi, significa prenderlo in considerazione nel suo *piano di composizione*. Tale piano, per Deleuze, è il corrispondente di ciò che egli individua come il piano di immanenza per la filosofia, e anzi, spesso il filosofo usa i due termini come sinonimi. Abbiamo visto, durante tutta la trattazione, come il piano sia quell'elemento imprescindibile per il cominciamento di qualsiasi cosa, sebbene esso non si dia *a priori*, ma si formi contemporaneamente alla produzione di ciò che in esso insiste.

Costruire un piano, sia che riguardi la filosofia che l'arte o la scienza, significa immergersi nel caos, nell'indifferenziato, e provare a riportarne qualcosa. In particolare, abbiamo già anticipato come l'artista affronta il caos riportandone delle «varietà» estetiche che non

costituiscono una riproduzione del sensibile, ma «formano un essere del sensibile, un essere della sensazione su un piano di composizione anorganico capace di restituire l'infinito»[8].

> Composizione. Questa è per Deleuze la sola definizione dell'arte. Non composizione tecnica o lavorazione di un materiale, che può anche essere relativa alla scienza, ma composizione *estetica*, o lavorazione della sensazione: «solo quest'ultima merita pienamente il nome di composizione e mai un'opera d'arte è fatta con la tecnica o per la tecnica»[9].

Prendere in considerazione tale piano di composizione significa vedere ed esperire il processo di pensiero e creazione (compresa la fase di ricezione o percezione: «l'essere della sensazione, il blocco del percetto e dell'affetto apparirà come l'unità o la reversibilità del senziente e del sentito, il loro intimo intreccio, come le mani che si stringono»[10]) non più da un'ottica legata al giudizio dell'esistente o dalla sua descrizione formale, ma basato sulla relazione estetica che si instaura in intensità tra i diversi materiali così come entrano in gioco nella composizione stessa, verificando le risonanze da essi prodotte: non esiste dunque (e lo abbiamo già ripetuto in diversi modi) alcuna opinione *originaria* e fondativa, ma soltanto l'essere della sensazione nell'evento.

Il teatro così inteso non è più quel gioco di ruoli eternamente ripetuti contro cui Deleuze e Guattari si scagliavano ne *L'anti-Edipo*, ma diviene una «macchina astratta d'espressione» che raduna i materiali e li utilizza intensivamente, una macchina che non si basa più sulla capacità di dar forma ad un contenuto già disponibile, ma che dev'essere al contrario capace di disorganizzare le forme per liberare dei contenuti puri che si confonderanno con le espressioni in un'unica materia intensa[11]. In una simile macchina, le componenti di espressione (i materiali) comunicano continuamente tra loro ed hanno la caratteristica di essere continuamente interrotte da altre componenti, ciascuna a suo modo, e di passare incessantemente l'una nell'altra «con movimenti che sono tutti abortiti e tutti comunicanti»[12]: un rizoma, delle linee di fuga che si intrecciano. Rendere consistente questo materiale significa, come abbiamo precedentemente visto, rendere visibili ed udibili forze che in sé non lo sarebbero, ed è in questo senso che alla coppia materia-forma si sostituisce il binomio materiale-forze.

---

[8] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., pp. 204-205.
[9] Lo abbiamo detto poc'anzi: cfr. *supra*. La citazione (lo ricordiamo) è da G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., pp. 193-194.
[10] Ivi, p. 178.
[11] Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka…*, cit., p. 51 e sgg.
[12] Ivi, p. 73.

In sé, la formula della macchina artistica («produzione di quantità intensive nel corpo sociale, proliferazione e precipitazione di serie, connessioni polivalenti e collettive indotte dall'agente scapolo»[13]), per come la descrivono Deleuze e Guattari, non ha nulla a che vedere con impressioni estetiche[14], ma si basa esclusivamente sul piano tecnico, dei materiali. Ma materiali, lo abbiamo visto, sono a loro volta anche dei «rivelatori», in quanto il rapporto che tra essi si crea attraverso le forze che intervengono per modificare la situazione è latore della sensazione. Piano estetico e piano tecnico non possono dunque che essere strettamente legati, nella composizione.

Vediamo ora nel dettaglio in quali direzioni si dispiega – nella scena contemporanea – l'essere della sensazione, in cosa consiste la sua composizione tecnica e quella estetica.

- *Dalla materia al materiale*

Partiamo dal piano tecnico: i materiali. Abbiamo detto che essi si distinguono dalla materia come una molteplicità si differenzia da una massa unitaria. Molecolare contro molare. Per il teatro, essi sono, in varia misura, i corpi (umani e non) in movimento più tutti quegli elementi visivi e sonori che possono venire impiegati sulla scena a fini estetici e che per la loro eterogeneità rimangono di difficile catalogazione. In realtà, grazie alla digitalizzazione dell'informazione, ormai tutto può essere ridotto a materiale, anche il suono e la parola, e, in quanto materiali, anche questi elementi tradizionalmente volatili e difficilmente scomponibili in unità consistenti possono essere tracciati, modificati, gestiti, manipolati. Tale scomposizione e riduzione a materia elaborabile non è fine a se stessa, ma funzionale in primo luogo alla conoscenza in profondità di ogni elemento, a conferirgli una consistenza, e in seguito per la sua ricomposizione manipolata secondo fini estetici.

Per quanto riguarda le possibilità compositive a livello tecnico in grado di permettere l'emersione della sensazione, esse sono ovviamente innumerevoli, ed arricchite ancorpiù dall'introduzione sulla scena di mezzi che sfruttano le tecnologie digitali: traducendo l'analogico in digitale, infatti, qualsiasi informazione si ritrova in uno stato manipolabile, sezionabile e componibile. Il digitale, rispetto all'argomentazione deleuziana, è già entrato in campo per distinzione dalla pittura, che Deleuze definisce «arte analogica per eccellenza».

---

[13] Ivi, p. 125. O, come abbiamo enunciato precedentemente, «le macchine astratte sono degli operatori che, sul piano di consistenza o caos, assemblano le particelle che si muovono a velocità variabile in diagrammi astratti, che sono detti tali non in quanto fittizi, ma in quanto *virtuali* e in via di attualizzazione, dove l'attualizzazione è sempre un processo creativo, espressivo». Cfr. *Supra*.

[14] Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka…*, cit., p. 123.

In quella sede[15], il filosofo mostrava come la pittura, operando una sintesi di colori e linee, costituisca un linguaggio analogico dalla presenza immediata, mentre il digitale, essendo costruito su un codice (un sistema di regole), ha bisogno di una mediazione per essere utilizzato. Mentre un sistema analogico collega elementi eterogenei attraverso la modulazione, ossia tramite il loro accostamento attraverso un canale comune (concatenamento), un sistema digitale porta attraverso la codificazione tutti gli elementi di interesse in uno stesso stato/territorio (il digitale, appunto), il ché permette (semplificando) di trattarli tutti come uno stesso unico materiale integrato da deterritorializzare a seconda della necessità. Introdurre il digitale sulla scena ha dunque come primissimo effetto l'ampliare e complicare le possibilità di relazione tra elementi, facendo scaturire nuovi livelli di trasformazione che investono maggiormente e sempre più profondamente in primo luogo i corpi, l'ambiente, gli elementi e le loro potenzialità creative.

Inoltre, in tal modo le materie espressive possono essere isolate acquisendo una nuova autonomia reciproca (il suono e la voce non dipendono più dai corpi, lo spazio non dipende più dal movimento, il tempo non dipende più dallo spazio, e così via), trasformandosi da *variabili* in *varianti* coinvolte in un processo di variazione continua, che le valorizza arricchendole di nuove sfaccettature virtuali[16].

> Si assiste a una trasformazione delle sostanze e a una dissoluzione delle forme, a un passaggio al limite o fuga dei contorni, a vantaggio delle forze fluide, dei flussi, dell'aria, della luce, della materia, che fanno in modo che un corpo o una parola non si arrestino in alcun punto preciso. Potenza incorporea di questa materia intensa, potenza materiale di questa lingua. Una materia più immediata, più fluida e aderente dei corpi e delle parole. […] le differenze, divenute «infinitamente piccole», si produrranno in una sola, medesima materia che servirà da espressione in quanto potenza incorporea, ma anche da contenuto come corporeità senza limiti[17].

Il materiale che abbiamo come punto di partenza possiede dunque tre caratteri principali: è materia molecolarizzata (e in quanto tale suscettibile agli scambi e alle ricombinazioni); è in

[15] Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon…*, in partic. il cap. XIII, *L'analogia*, pp. 179-187. Si veda inoltre in già citato esempio dei sintetizzatori in originale, p. 183.

[16] Valorizzare il materiale arricchendolo non significa però utilizzare tutto ciò che capita a disposizione, eccedendo con accozzaglie linee e suoni. Altrimenti si ottiene soltanto una macchina di riproduzione: riproduzione di scarabocchi e rumori (come sostiene Klee: se si moltiplicano le linee e si prende tutto l'oggetto non si ottiene nulla se non una massa ingarbugliata, dei rumori visivi), la quale è incapace di aprire ad alcun evento. Un materiale troppo ricco resta troppo territorializzato, mentre il materiale che si usa deve essere sufficientemente deterritorializzato per potersi aprire al cosmico, gli elementi disparati che lo costituiscono devono essere discernibili, e non un ammasso indistinto. Per ottenere una simile condizione è necessaria una certa semplicità nel materiale non uniforme: «è la sobrietà dei concatenamenti a rendere possibile la ricchezza degli effetti della macchina» G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 501.

[17] Ivi, pp. 174-175.

rapporto con forze da captare; e si definisce in base alle operazioni di consistenza che si effettuano su di esso. Il problema della consistenza, come ricordiamo da Deleuze e Guattari[18], riguarda il modo in cui le componenti di un concatenamento (elemento) sono legate insieme, ma anche il modo in cui diversi concatenamenti si legano tra loro (legame tra elementi). In un sistema rizomatico come quello del materiale, non si ha una forma o struttura ideale che regola tali legami, ma essi derivano direttamente dall'articolazione interna, dai movimenti delle molecole e dalle relazioni che tali movimenti provocano. In questo caso, dunque, la consistenza è l'atto che produce il materiale consolidato: come sappiamo, infatti, il problema dell'arte contemporanea è quello di «rendere visibili forze non visibili», rendere la sensazione, quindi è necessario raggiungere un certo grado di consolidamento o consistenza degli elementi perché essi possano captarle. Come abbiamo visto precedentemente,

> Non si tratta più di imporre una forma a una materia, ma di elaborare un materiale sempre più ricco, sempre più consistente, atto perciò a captare forze sempre più intense. Ciò che rende un materiale sempre più ricco è ciò che lega insieme elementi eterogenei, senza che smettano di essere eterogenei[19].

L'esempio più diretto di tale «molecolarizzazione» delle materie espressive lo abbiamo già incontrato, ed è quello relativo al suono: per capire cosa significa passare dalla materia al materiale, basta infatti pensare all'esempio musicale che propongono Deleuze e Guattari citando la macchina di Varèse[20], «macchina cosmica», in grado di «rendere sonoro». Essa, progettata per trattare la materia sonora molecolarizzandola e atomizzandola, attraverso oscillatori, generatori e trasformatori riesce a creare nuovi concatenamenti sintetici, rendendo udibile il processo sonoro stesso e la sua produzione.

Trasformare la musica in materiale sonoro, rendere consistente una gamma più ampia di suoni, non significa però produrre un'accozzaglia di rumori indistinti capaci di costituire solo un disturbo che cancella tutti i suoni. Per essere in grado di captare veramente le forze, il materiale deve essere sì ricco e variato, ma la prima caratteristica che rende possibile tale presa di consistenza è allo stesso tempo molto la sua semplicità di composizione: molecolarità, appunto. Come sosteneva lo stesso Varèse,

---

[18] Cfr. ivi, p. 480 e sgg.

[19] Ivi, p. 482.

[20] Ivi, p. 500. Sull'opera di Varèse cfr. O. Vivier, *Varèse*, Paris, Seuil, 1973; gli scritti principali di Varèse sono raccolti in *Écrits. Textes réunis et présentés par Louise Hirbour*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1983 (trad. it. Di U. Fiori e L. Mennuti Morello, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, con prefazione di G. Manzoni, Milano, Ed. Ricordi/Unicopli, 1985).

> è necessaria una figura semplice in movimento e un piano anch'esso mobile, affinché dalla proiezione risulti una forma altamente complessa, cioè una distribuzione cosmica, altrimenti non sono che rumori. Sobrietà, sobrietà: è la condizione comune per la deterritorializzazione delle materie, la molecolarizzazione del materiale, la cosmicizzazione delle forme[21].

Il processo di digitalizzazione che molecolarizza il materiale rende poi possibile un passaggio ulteriore, che riguarda il secondo livello della consistenza: ossia, il concatenamento tra elementi, ed anche tra quegli elementi che nel loro stato «naturale» sarebbero qualitativamente differenti, e non facilmente connettibili. Così, ad esempio, il movimento trasformato in una sequenza algoritmica può generare una musica, un'immagine, e viceversa.

Ma, specificano Deleuze e Guattari, perché si possa dare una simile deterritorializzazione-riterritorializzazione, perché la sintesi di tali elementi disparati sia veramente *forte*, essa deve essere operata con un gesto sobrio, atto di consistenza, di cattura o estrazione che lavorerà su un materiale non sommario, ma prodigiosamente semplificato, creativamente limitato, selezionato.

Esempio#1_L'intonazione naturale del corpo secondo Masque[22]

---

[21] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 502.

[22] La compagnia *Masque Teatro*, fondata nel 1992 da Lorenzo Bazzocchi e Catia Gatelli, costituirà qui un esempio privilegiato in quanto da alcuni anni dedita esplicitamente ad una ricerca che prende come punto di riferimento il pensiero di Deleuze. Da sempre orientato verso lo studio sotto molteplici aspetti dell'interazione tra il performer e la struttura architettonica o spaziale nella quale si trova immerso, il gruppo di Forlì decide fin dalle sue origini di connettere la propria riflessione su corpo e tecnologie a particolari concetti filosofici che ritiene di fondamentale importanza per la propria creazione. «L'educazione filosofica, la passione per le matematiche e la suggestione tecnologica si uniscono ai loro interessi per le arti visive nello spingerli alla ricerca di un'immagine pura che gli fa preferire le installazioni allo spettacolo; e la loro successiva evoluzione li conduce comunque a Duchamp o più tardi a inseguire la speculazione di Deleuze, costruendo labirinti da visitare singolarmente con attenzione agli effetti sorpresa, o complesse macchine popolate da automi o da autori manichini che ripetono gli stessi gesti o misurano le loro voci con effetti deformanti e la realtà con interferenze virtuali» (R. Molinari, C. Ventrucci (a cura di), *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Milano, Ubulibri, 2000, p. 11). L'interesse per Deleuze viene una prima volta esplicitato con *Nur Mut: la passeggiata dello schizo* (1996), lavoro dichiaratamente ispirato a *L'anti-Edipo*, e prosegue sotterraneamente nel corso della produzione per poi riemergere con gli ultimi *Head VI* (2008), *La macchina di Kafka* (2009), *Just intonation* (2011). Nonostante il chiaro riferimento a singoli concetti o ad intere opere del filosofo, non si tratta, semplicemente, della *rappresentazione* delle stesse, ossia di una traduzione dello scritto in elementi scenici corrispondenti. Il modo in cui il pensiero di Deleuze agisce sulla creazione del gruppo è piuttosto nella direzione del suo incontro con altre modalità di pensiero (scienza, musica, arti figurative) sulle quali agisce come agente di deterritorializzazione, trascinando la loro potenza creativa verso particolari direzioni e soluzioni. La domanda che si pone Masque è perciò molto simile alla nostra: come è possibile *pensare* il pensiero di Deleuze in relazione a problemi della scena? Non dunque un lavoro didascalico, di commento, ma una continua di sperimentazione sulla materia compiuta seguendo quelle linee di fuga che Deleuze contribuisce a delineare.

Kafka, sostiene Deleuze, non è certo interessato alla forma musicale, né alla musica composta, od organizzata. Ciò che interessa Kafka è la *pura materia sonora intensa*[23]. Partendo da questa affermazione, Masque si accinge ad affrontare l'universo musicale e corporeo kafkiano attraverso le sue macchine, i suoi animali e i suoi suoni molecolarizzati e resi tangibili, consistenti. Un confronto che al momento è composto da due tappe, *La macchina di Kafka* (2009) e *Just intonation* (2011), pensate in rapporto l'una all'altra secondo un processo di spoliazione progressiva della scena e verso un approfondimento dei diversi piani. «È attraverso la voce, il suono, uno stile che si diventa animali, e di sicuro a forza di sobrietà»[24]. E allora, ecco la costruzione di una macchina capace di intrecciare la materia del corpo vivente con la materia sonora per rivelare il legame tra il suono e il corpo animale, legame che non consiste semplicemente in una relazione di significazione reciproca, ma che è destinato a coinvolgere altri piani, primo fra tutti quello delle intensità. Divenuto sostanza «il suono non appare qui come una forma d'espressione bensì come una *materia non formata d'espressione*»[25]; allo stesso modo, il corpo, che ha perso ogni identificazione divenendo pura sostanza deformabile, si lascia trasportare dal flusso di espressione sonora che esso stesso genera. Si tratta a questo punto di lavorare le masse sonore in combinazione con quelle corporee.

Just intonation, ultima produzione del gruppo, richiama fin dal nome un'occorrenza musicale: si riferisce infatti all'intonazione naturale, un sistema empirico di accordatura basato sulla successione naturale dei suoni armonici secondo una divisione in toni e semitoni scelta in base alla capacità percettiva dell'orecchio umano[26]. Tale sistema si basa su sequenze semplici, derivate dall'incontro tra materie e dalla conseguente liberazione di valori armonici[27]. Per Masque, l'intonazione naturale diviene la trasposizione delle onde prodotte dalla vibrazione e dal movimento di un corpo in suono su un altro corpo: intonazione corporea.

Sulla scena vengono lasciati solo il corpo e lo strumento (un disklavier piano Yamaha, in grado di essere pilotato in remoto via MIDI – cfr. fig. 1 e fig. 2,

[23] Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka…*, cit., p. 11 e sgg.
[24] Ivi, p. 15.
[25] Ivi, p. 13.
[26] Cfr. A. Di Benedetto, *Analisi musicale. Introduzione alle funzioni dell'armonia*, Milano, Carisch, 1994. Cfr. in particolare il cap. 13, *Intonazione naturale*.
[27] «Alla base dei primi tentativi tendenti a individuare un sistema d'accordatura naturale, vi è la concezione olistica del suono; il suono, pertanto, come generatore di interrelazioni globali in cui numero, mistero della creazione, rapporto fra spirito e materia, simmetria dell'universo, armonia delle Sfere e simbolismo del numero formano un'unica grande saggezza o filosofia della conoscenza». Ivi.

appendice) già presenti in *La macchina di Kafka*, che risultano così isolati (fig. 3). Attraverso un sistema di *video-tracking*, il corpo e lo spazio che lo circonda sono suddivisi in regioni, ad ognuna delle quali viene assegnato un valore che fungerà da parametro per la generazione del suono: al volto sono connesse le frequenze, alle spalle le intensità, alle gambe la durata delle note (fig. 4). Specifici algoritmi sviluppati per il controllo a distanza dello strumento comandano i tasti del disklavier, alternando silenzi a movimenti sonori calcolati sulla base del movimento del performer.

Così, pur conservando i valori di tonalità del suono, lo stesso – digitalizzato – si combina con gli effetti del movimento, in una deterritorializzazione/riterritorializzaizone reciproca che apre la strada ad assemblaggi e congiunzioni sonore non più dipendenti da una soggettività preordinante (il compositore), non più limitate dalla melodia e dall'armonia, ma autogenerantesi in modo non intenzionale sotto l'influsso del movimento del corpo: ciò che si presenta in scena è dunque l'esperienza del suono in sé, la sua nascita, la sua vita, la sua morte in sola dipendenza dalle forze che si dispiegano a partire dal movimento, una sonorità deterritorializzata che in quanto tale esce dai confini dello strumento. La forma dell'opera è dunque un risultato dell'interazione tra suono e movimento, corpo sonoro che è un *divenire suono* fatto di intensità e frequenze, affetti e velocità, e «comporre diviene un processo di consolidazione, di produzione di un'architettura complessa, in termini di coesistenza (piano verticale) e di successione (piano orizzontale)»[28].

- *Materiale e sensazione*

La molecolarità di corpi ed elementi materiali permette loro di captare le forze e di entrare in una relazione di reciproco divenire, la quale produce diversi tipi di immagini, che a loro volta suggeriscono altre immagini, in una complessa concatenazione attuale-virtuale che coinvolge performer e spettatore: è il piano estetico della sensazione. Dunque, se a un primo livello tecnico si creeranno composizioni di materiali, bisognerà poi verificare come esse possano entrare in relazione con il livello estetico. Come sottolineano Deleuze e Guattari, esistono due modi principali di attuare questo rapporto: nel primo, «*la sensazione si*

[28] E. Quinz, *Strategie della Vibrazione. Sull'estetica musicale di Deleuze e Guattari*, in AA. VV., *Millesuoni*, cit., p. 32.

realizza nel materiale e non esiste al di fuori di questa realizzazione»[29], ossia, la sensazione si genera sul piano tecnico (corpi, elementi sonori ed elementi visivi) che viene successivamente ricoperto ed avvolto dal piano estetico (dall'alto verso il basso). Nel secondo caso, invece «non è più la sensazione che si realizza nel materiale, *è piuttosto il materiale che passa nella sensazione*»[30], ossia, il materiale si eleva esso stesso ad un piano di composizione estetico (dal basso verso l'alto): la sensazione non è più applicata, ma raggiunta da un rimescolamento, un'emersione del materiale verso la superficie. Questo secondo caso è, secondo Deleuze e Guattari, il caso più comune nella pittura moderna, e, si potrebbe qui dire, anche della scena contemporanea, dove i materiali abbandonano la loro connotazione di pesantezza e profondità per assurgere a una levità e ad una artisticità intrinseca.

In entrambi i casi, comunque, ciò che si genera è un insieme di affetti e percetti che non sono altro che, nel primo caso, le trasformazioni, i divenire, che coinvolgono i corpi e le loro relazioni: non sentimenti, ma bensì dinamiche di relazione che eccedono le singolarità che li attraversano. Nel secondo caso (i percetti), si tratta invece non di percezioni, ma di una serie di durate che si costituiscono come paesaggi (che Deleuze distingue in paesaggi visivi e paesaggi sonori) che investono ed avvolgono la persona pur rimanendo indipendenti anch'essi da qualsiasi singolarità o referenza oggettuale.

Seguendo questa partizione, possiamo affermare che la sensazione legata alla scena teatrale consiste nel fare apparire un insieme di paesaggi virtuali e rendere percepibili una serie di relazioni grazie a mezzi tecnici che sono in grado di conferire a tale sensazione una durata. Ancora una volta «rendere visibile», secondo la formula di Klee. Oppure, in altre parole, si tratta di *temporalizzare* la sensazione, farne emergere il carattere fondamentalmente temporale al di là della durata intrinseca dei materiali. Su questo torneremo in seguito.

Attuale / virtuale

Il virtuale è un prolungamento della vita,
un'interfaccia con la vita.
Il virtuale è dell'ordine della realtà,
non, come si dice, dell'irrealtà, dell'immaterialità.
W. Forsythe

[29] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 195.
[30] *Ibid.*

Abbiamo già richiamato più volte il concetto di «virtuale», anche in relazione alla scena contemporanea. Si rende a questo punto necessario approfondire tale questione, che, per come l'affronta e definisce Deleuze, è estremamente importante per il teatro, a sua volta senza dubbio uno degli ambiti privilegiati per riuscirne a comprendere la complessità teorica.

Prima di affrontare l'argomento, è necessario ribadire ancora una volta cosa *non* è il virtuale. Questo perché ancora oggi una gran parte degli studi che indagano il rapporto tra scena e virtualità considerano quest'ultima sotto l'accezione comune e piuttosto limitativa di «incorporeo», «non reale», rifacendosi a quell'idea di «realtà virtuale» che identifica una sorta di doppio ipertecnologico e fantasmagorico del reale, pensabile anche se non sempre realizzabile, in cui tutto è possibile. Secondo il senso comune, il virtuale non sarebbe altro che una protesi dell'attuale, una realtà ideale ed immaginaria che raddoppia quella attuale rispecchiandola, creata artificialmente per annullare i limiti di potenza delle cose.

Come abbiamo visto, invece, per Deleuze (sulla scia di Bergson) il virtuale non si oppone affatto al reale, ma anzi ne fa parte a pieno titolo con l'attuale, di cui non è affatto un prolungamento ma il «non ancora», rispetto ad ogni «qui ed ora» attuale. Il virtuale è la durata che accompagna l'evento dettandone il senso, mentre l'attuale è costituito da tutte quelle durate in esso comprese, le quali si determinano grazie a dinamismi spazio-temporali in un meccanismo di drammatizzazione[31]. Tra i due piani sussiste una differenza di natura, pertanto l'attuale non assomiglia mai al virtuale (anche perché l'attualizzazione del virtuale avviene sempre per differenza, divergenza o differenziazione). Abbiamo già ricordato come Deleuze dimostri la fallacia di pensare il reale come attuale e il virtuale come possibile, qui aggiungiamo, dopo aver messo in campo le riflessioni legate al cinema, come il legame tra attuale e virtuale nel reale sia talmente stretto da renderli inscindibili, ed eternamente circolanti secondo una doppia direzione che va dal virtuale all'attuale e viceversa.

Da un primo punto di vista (dal virtuale all'attuale), ciò che entra in gioco sono – ed è quanto abbiamo appena descritto – le determinazioni spazio-temporali particolari che circoscrivono il «teatro speciale»[32] della situazione attuale. Nel secondo senso (dall'attuale al virtuale), invece, ogni oggetto attuale appare come una particella in un sistema: circondato da una serie di immagini virtuali che si distribuiscono rizomaticamente attorno ad essa, sta al centro di una serie di cerchi, o di una «nebbia» cangiante che viene di volta in volta

[31] Cfr. *supra*.
[32] Cfr. G. Deleuze, *Il metodo della drammatizzazione*, in *L'isola deserta e altri scritti*, cit., p. 116.

emessa ed assorbita[33]. In questo senso, i virtuali sono così detti «in quanto la loro emissione e il loro assorbimento, la loro creazione e la loro distruzione avvengono in un tempo più piccolo del minimo tempo contenuto pensabile e questa brevità li mantiene quindi sotto un principio di incertezza o di indeterminazione»[34]. Anche in questo caso non bisogna però pensare che l'immagine virtuale (o la serie di immagini virtuali) siano il prolungamento dell'oggetto attuale e della sua percezione: si tratta piuttosto di quelle che Deleuze chiama per semplificare immagini-ricordo, le quali creano un mondo (*immagine-mondo*) attorno a un oggetto attuale[35]. E ogni virtuale consiste allo stesso modo in una durata che va a sua volta a riassorbire l'oggetto attuale riportandolo nel virtuale. Si costituiscono così dei cerchi in avvicinamento all'attuale, dal quale il virtuale si distingue sempre meno. Lo stato più contratto di questo andamento circolare è, lo abbiamo visto, il cristallo, dove «una particella attuale ha il suo doppio virtuale che si allontana pochissimo da lei; la percezione attuale ha il suo ricordo come una specie di doppio immediato, consecutivo o anche simultaneo»[36]. Dunque, il ricordo in quanto immagine virtuale è, come mostrava già Bergson, coesistente con la percezione attuale dell'oggetto, la sua «immagine allo specchio»[37]. E lo scambio tra le due immagini, attuale e virtuale, è continuo, per questo si può dire che attuale e virtuale coesistono sul piano di immanenza sul quale formano i cristalli: «l'attualizzazione del virtuale è la singolarità, mentre l'attuale è di per sé l'individualità costituita»[38].

Deleuze costruisce questa concettualizzazione a partire dal cinema e dallo studio su Bergson, ma, come abbiamo detto, pensare lo stesso tipo di rapporto attuale-virtuale in termini scenici è assolutamente lecito e ineccepibile: innanzitutto, slegando il virtuale da quella sua concezione legata a uno stato di de-materializzazione della realtà e sua riproduzione in immagine su supporto digitale, che comporta il riconoscerne la necessaria

---

[33] Cfr. G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, cit., p. 163 e sgg.

[34] Ivi, p. 163.

[35] Deleuze parla di ricordo per semplificare, perché come sappiamo egli assimila il sistema mnemonico ad una struttura arborescente, composta da una linea orizzontale di presenti successivi che rappresenta il corso del tempo ed un reticolato sottostante costituito dalle verticali indicanti il loro ordine di relazione con il presente attuale col quale vanno a sovrapporsi (cfr. S. Borghi, *La casa e il cosmo…*, cit., pp. 89-90). In *Mille piani* (p. 425 e sgg.), Deleuze e Guattari oppongono al sistema-punto della memoria il sistema-linea (o blocco) del divenire, dove ai legami localizzabili tra un punto e l'altro si sostituiscono dei blocchi, dei divenire (ricordo d'infanzia *versus* blocco d'infanzia, o divenire-bambino) che non sono in un altro tempo, ma «*coesistono* con noi su una linea di deterritorializzazione che ci trasporta entrambi» (p. 427). Così, «ogni volta che abbiamo usato la parola "ricordo", nelle pagine precedenti, era dunque a torto, volevamo dire "divenire", dicevamo divenire"» (*ibid.*).

[36] G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, cit., p. 165.

[37] «L'immagine virtuale diviene continuamente attuale, come in uno specchio che si impossessa del personaggio, lo inghiotte, e gli lascia soltanto una virtualità, alla maniera de *La dama di Shanghai*. L'immagine virtuale assorbe ogni attualità del personaggio, nel momento in cui il personaggio attuale non è altro che una virtualità». *Ibid.*

[38] Ivi, p. 164.

coesistenza con l'attuale all'interno della situazione scenica *tout court*. In altre parole, il virtuale non deve essere pensato come una prerogativa di un certo tipo di teatro tecnologico e digitale, ma come una risorsa imprescindibile della presenza scenica, intesa come complessità del rapporto che si instaura tra il performer e la scena-ambiente in cui è inserito in relazione alla percezione sua e dello spettatore. Ecco perché, considerando qui il virtuale in quanto parte del reale non lo si legherà soltanto alle nuove tecnologie digitali (che hanno comunque il merito di metterne in risalto l'effettiva realtà), ma si vedrà più largamente come tale concetto possa percorrere il piano di composizione del teatro e della danza, in particolare per quanto riguarda gli aspetti del corpo e dello spazio scenico. Dunque non si troverà qui un'indagine relativa alle innumerevoli possibilità di ridefinizione della scena e della sua visione che tali tecnologie permettono[39], che non verranno approfondite se non per accenni piuttosto generali, ricordando comunque che la tecnologia non inserisce nulla di nuovo rispetto al virtuale, ma è solo un approfondire ed esplorare potenze che sono già reali.

Corpo virtuale / attuale

> Il corpo è un'«assemblea» di sistemi eterogenei
> che si organizzano tramite la fabbricazione di un'immagine del gesto
> e di una categorizzazione percettiva che costituiscono
> una dinamica soggettiva.
> *H. Godard*

Relativamente alla dimensione del corpo, la questione del virtuale investe un processo di divenire che va dalla sua attualità fisica fino alla costituzione di un corpo *nuovo*, potente, dove nuovo non significa distrutto e ricreato da zero per raggiungere funzioni e capacità che non gli sono proprie[40], ma pituttosto passare attraverso molteplici dis-organizzazioni e

[39] Indagine per la quale rimandiamo invece a E. Pitozzi, *Corpo, anatomia, percezione. Scena performativa e dispositivi tecnologici*, Roma, Bulzoni, (in corso di pubblicazione – 2011), in cui il concetto di virtuale e le sue occorrenze corporee sono esaminate in riferimento alla scena tecnologica e alle sue applicazioni.

[40] In questo senso, possiamo sostenere che quelle esperienze che a partire dagli anni '60-'70 vengono identificate con il nome di *Body-art* e si immettono nella più vasta gamma della *performance* sono in realtà un fraintendimento del concetto di virtuale legato al corpo o anche dell'idea di corpo senza organi. Come ci insegna Deleuze (e come vedremo meglio in seguito), infatti, la ricerca del virtuale va nella direzione di una continua messa in mutazione delle funzioni, di un'apertura della percezione e del movimento verso una comprensione più adeguata e completa della propria potenza, dei propri limiti. Inoltre, il mutamento auspicato non è quello della forma del corpo verso un'altra forma (direzione in cui si muovono invece ad esempio Orlan e Stelarc), ma la proiezione in uno stato di variazione permanente dove non ci sono più forme fisse ma soltanto intensità, in un continuo divenire-altro che non deve portare

ri-organizzazioni delle proprie funzioni in vista dell'esplorazione del proprio potenziale creativo. Non facciamo dunque qui riferimento a un corpo che tenta di raggiungere capacità sovrumane, ma a un corpo che, sottoposto a determinate forze e a incontri con particolari elementi che lo affettano provocandone il cambiamento, la mutazione nell'intensità, riesce a raggiungere il massimo della sua potenza. Non bisogna infatti dimenticare che il fine della ricerca legata al corpo è sempre stato, fin dai tempi dei pionieri del Novecento (Mejerchol'd, Laban, Decroux, solo per citarne alcuni), quello di renderne esplorabile la potenza reale (ossia rispondere alla domanda spinoziana: *cosa può un corpo?*), la gamma delle possibilità espressive sbloccandone il potenziale principalmente nei due sensi di percezione e movimento.

- *Percezione*

In primo luogo, il doppio passaggio tra virtuale e attuale si incontra relativamente al corpo esplorandone le modalità di percezione del reale[41], dove, come abbiamo visto, secondo Deleuze non ci si limita al riconoscimento secondo il senso comune e alla formazione di un'immagine rispecchiante o rappresentativa della realtà, né alla reminescenza, che è un riconoscimento mascherato[42]. Piuttosto, come sosteneva Bergson, «la cosa e la percezione della cosa sono una sola e stessa cosa, una sola e stessa immagine, ma rapportata all'uno o all'altro dei due sistemi di riferimento»[43], l'attuale e il virtuale.

Nella percezione si agisce dunque per differenziazione, per formazione di immagini differenti (le quali comprendono solo ciò che interessa, a seconda dell'*inquadratura*) in

---

all'assomigliare ad altro o all'ibridazione con la macchina, né alla manipolazione genetica, né alla manipolazione violenta, ma alla captazione di forze che restituiscono la potenza della sensazione. Il corpo è sì materiale, è sì deformabile, ma ciò non significa condurne una decostruzione verso una sua ricostruzione irreale, quanto piuttosto una degerarchizzazione, un isolamento degli organi al fine di conoscerne la potenza e capacità di espressione reale, al di là degli automatismi. I corpi post-organici della performance (cfr. T. Macrì, *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Genova, Costa & Nolan, 1996) corrispondono insomma a quei corpi senza organi «fascisti» e deviati che per Deleuze corrispondono al fallimento della ricerca intrapresa tramite un teatro della crudeltà.

[41] Non potendo qui dilungarci nell'esposizione delle teorie sulla percezione, ci limitiamo a segnalare nel merito i fondamentali contributi della fenomenologia con Merleau-Ponty (in partic. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945; trad. it. a cura di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 1965), che sono generalmente i più ripresi e seguiti nella riflessione sulla dimensione scenica (cfr. in particolare M. Bernard, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre National de la Danse, 2001[…]). Ma, come sosteneva Foucault nel suo *Theatrum Philosophicum* (cit.), «*Logica del senso* si può leggere come il libro più lontano dalla *Fenomenologia della percezione*» (ivi, p. 57), accusata dallo stesso Deleuze di rimanere collegata, nel cogliere la percezione, a una rete di significati originari e preesistenti, mancando, in questo modo, l'evento, e tornando ad affidarsi al senso comune, come anche avviene nel caso di Husserl (cfr. in merito al confronto Deleuze-fenomenologia, K. Rossi, *L'estetica di Gilles Deleuze*…, cit., in partic. cap. I, *Genealogia del senso*, pp. 39-124).

[42] Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., in partic. cap. 3, *L'immagine del pensiero*, pp. 169-217.

[43] G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 82.

relazione a «un'immagine particolare che le inquadra»[44]. Ciò significa che ognuna di queste immagini seziona il reale cogliendone solo ciò che ci è utile, non solo per «registrarlo» nella memoria, ma in primo luogo per elaborarne uno schema motorio di azione-reazione[45]. L'insieme virtuale delle immagini che si formano attorno a qualsiasi realtà attuale ci consente dunque di agire in relazione a quella realtà, ma anche di modificarla: è il lato dell'azione, ossia della reazione mediata da un intervallo che trasforma la realtà in qualcosa di nuovo, facendo appello a quella costellazione di potenzialità che è implicata in ogni livello del reale.

Questo livello non è direttamente riscontrabile ed esemplificabile nell'occorrenza scenica, ma è anche vero che qualsiasi processo di creazione comincia proprio attraverso un modo particolare di vedere e percepire la realtà in quanto mondo generale o spazio speciale della messa in scena. Così Michel Bernard:

> il mondo o la spazio che lo circonda, agli occhi del coreografo, si sdoppia, produce un'alterità o il suo simulacro e si anima, si temporalizza in un indefinito processo ritmico di disequilibrio e di equilibrio, di tensione e di rilassamento, di estensione e di flessione. In breve, lo sguardo del coreografo è già in un certo modo un movimento virtuale di danza[46].

Il livello percettivo è dunque un elemento che va ad arricchire la *corporeità* del performer sulla scena, secondo quattro possibili specificazioni o «incroci sensoriali» che lo stesso Bernard così identifica[47]:

- *Intra-sensoriale*, che rinvia alla doppia simultanea dimensione attiva e passiva del sentire;
- *Inter-sensoriale*, che designa la corrispondenza incrociata e la combinazione tra i cinque sensi;
- *Para-sensoriale*, che riguarda l'articolazione del sentire con un'enunciazione (quindi con un linguaggio);

---

[44] *Ibid.* Rimandiamo inoltre alla parte precedente in cui abbiamo illustrato la teoria deleuziana sulle immagini cinematografiche, cfr. *supra*.

[45] Si veda a proposito lo schema delineato seguendo l'analisi delle immagini filmiche. Cfr. *supra*.

[46] M. Bernard, *Danza e immagine*, trad. it. di E. Quinz in A. Menicacci, E. Quinz (a cura di), *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 287-306, cit. p. 302. E prosegue: «In questo senso, mi sembra legittimo estrapolare qui una bella formula che Félix Guattari applica opportunamente al solo "enunciato significante", e dire che questo sguardo è (o funziona come) "una danza muta delle intensità"» (cit. tratta da F. Guattari, *L'incoscent machinique*, Paris, Recherches, 1979, p. 31).

[47] Cfr. M. Bernard, *Sens et fiction*, in *Nouvelles de danse*, 17, aprile 1993. La tassonomia è ripresa da Id., *Danza e immagine*, cit., p. 300 e sgg.

- *Inter-corporale*, relativo alle possibili interferenze tra una corporeità e le altre che possono entrare in relazione con essa.

Seguendo queste quattro modalità di incrocio, la percezione diventa «la cassa di risonanza , il veicolo e il vettore dello strano gioco di queste forze incrociate ed eterogenee che definiscono il modo individuale e anche idiosincratico di gestione di una corporeità»[48].

- *Movimento*

In secondo luogo, la funzione del virtuale si ritrova nell'esplorazione del potenziale gestuale del corpo: «virtualizzare se stessi», come sostiene Hubert Godard[49], consiste nel «separare» la parte attuale del proprio corpo da una sua proiezione virtuale, la quale «si muove in uno spazio al quale assegno un senso, un valore, nel quale proietto un'immagine del gesto, costruisco un'azione virtuale»[50]. Per costruire il movimento, dunque, un corpo si serve di immagini virtuali che lo proiettano nello spazio, uno spazio che viene in questo modo vettorializzato (ossia sezionato in spazi prospettici, distanze, e ricomposto secondo linee che seguono l'andamento proposto) seguendo orientamenti e prospettive particolari.

Come si può intuire si tratta a questo livello di un'esplorazione delle potenzialità del proprio corpo nello spazio che non comporta alcun supporto tecnologico, in quanto si gioca interamente sulle proprie capacità percettive e sulla propria abilità nell'attuare scambi con l'ambiente circostante, costruendo una sorta di *simulazione* dell'azione attraverso l'*immaginazione*. In altre parole, una scomposizione in immagini virtuali che vanno a costituire il *mondo circostante* dell'oggetto attuale, ma che allo stesso tempo lo trascinano in un continuo scambio dentro-fuori in rapporto ad esse: il movimento è al contempo cosa e immagine, attuale e virtuale, e in quanto tale si rapporta a tutte le altre immagini che possono combinarvisi[51].

---

[48] Ivi, p. 301.

[49] Cfr. H. Godard in A. Menicacci, E. Quinz, *Conversazione con Hubert Godard*, trad. it. di E. Quinz, A. Menicacci, S. Zurletti, in A. Menicacci, E. Quinz (a cura di), *La scena digitale…*, cit., pp. 371-381.

[50] Ivi, p. 372.

[51] Questa visione bergsoniana che considera tutto come immagine non è condivisa ad esempio da Bernard, che la taccia di «paniconismo» sostenendo che non sia possibile trattare allo stesso modo i differenti livelli di immagine: «in che misura si possono, per esempio, confondere sotto lo stesso termine generico d'"immagine": la cosa mobile o immobile, il suo riflesso retinico, la sua traccia neuronale o il suo engramma encefalico, il cervello stesso che la contiene, la fiction che sorge nella mia coscienza, il suo correlato neuronale, e le sue proiezioni nei diversi simulacri eterogenei (disegni, pitture, fotografie, film, immagini di sintesi ecc.)?». Cfr. M. Bernard, *Danza e immagine*, cit., p. 292. Come già detto non vogliamo qui scendere nel dettaglio delle teorie ottiche e psicologiche della percezione, e nemmeno in quelle neurali della sua elaborazione, essendo il nostro obiettivo presente soltanto quello di verificare i

In questo modo, vediamo chiaramente come il virtuale sia già parte del reale del corpo nel suo rapporto con lo spazio, e come esso si dispieghi a contatto con l'attualità del movimento. Occorre però ricordare che, come nel caso della percezione, la dinamica del movimento nel suo complesso è in realtà qualcosa di molto più articolato rispetto a un meccanismo di proiezione nel futuro del proprio corpo e di selezione delle occorrenze: nel processo subentrano anche le immagini-ricordo della propria esperienza, che si combinano con le proiezioni verso la produzione del nuovo. Dunque, abbiamo qui un virtuale a livello ideativo, anticipatorio, che si combina con uno di livello «estrattivo», di ritenzione dal ricordo, fino a costituire il momento esecutivo, che definisce la parte attuale del movimento[52].

Tale dinamica è chiaramente individuabile nella creazione coreografica, dove l'articolazione di attuale e virtuale, il loro continuo scambio contribuisce alla modulazione del gesto e al tracciamento di una cartografia all'interno dello spazio scenico. La danza si è da sempre interessata all'esplorazione delle potenzialità del movimento, e, tentando di esaltare o variare i valori del corpo, è uscita molto presto da una concezione organica dello stesso per giungere a una ridefinizione che ne tenesse in considerazione non solo le caratteristiche fisiologiche interne (comunque di fondamentale importanza), ossia il corpo che si ha, ma anche il suo rapporto con l'esterno e con i suoi divenire, ossia il corpo che si *è* (è in questo senso che Michel Bernard parla di *corporeità*[53]) – in una prospettiva più articolata che chiama in causa filosofia, psicologia, antropologia, sociologia. Si tratta dunque di una concezione allargata del corpo, non limitata solo al suo contorno fisico, ma estesa anche al suo sistema di relazioni intrattenute con l'esterno attraverso gesti, movimento, posture. Un corpo che deleuzianamente si apre verso il *territorio*, e che in esso diviene *nomade*, producendo «un movimento che invade lo spazio coinvolgendone tutti i punti senza però incasellarlo in forme rigide»[54]. Continuiamo a ripetere, con Deleuze, che non si tratta più di studiare una forma organizzatrice per la materia e di trovare una materia preparata per la forma, dove la forma viene identificata con l'espressione e la materia col contenuto. Anche qui, più che di materia e forma, si deve parlare piuttosto di *materiale* e di *forze* che agiscono su di esso, delle forze che tale materiale reso consistente deve essere in grado di restituire. La danza è trans-formazione, ossia, assenza di una forma stabilita.

---

punti di contatto tra filosofia di Deleuze e teatro. Lasciamo dunque volontariamente aperto questo passaggio per eventuali approfondimenti futuri.

[52] È in questo senso che possiamo affermare il virtuale come una durata che si dispiega contemporaneamente nei due sensi di passato e futuro.

[53] Cfr. M. Bernard, *Le corps*, Paris, PUF, 1972 (seconda edizione ampliata Paris, J.P. Delarge, 1976).

[54] Cfr. *supra*.

> Quando danzo, penso contemporaneamente a stirare il tessuto e a danzare. Questo non produce una vera forma. La mia danza non è quella del disegno, del tratto grafico. È come se tirassi i muscoli, gli strati sottili che li contengono, ed è questo che mi rende mobile… il movimento si dispiega in questo stiramento muscolare, non mira alla forma stabilita, non cerca di precisare i contorni del corpo. Al contrario, non c'è più nessuna traccia di un posizionamento del corpo del danzatore, non c'è più posizione…[55].
>
> Penso che un danzatore dovrebbe curarsi più del «corpo che è», che del «corpo che ha», perché la danza è senza forma, è aldilà dei contorni del corpo, è lì, tesa come una linea tra due punti[56].

Chiaramente sia il livello della percezione che quello del movimento possono essere modificati (attraverso l'aumento o la limitazione delle possibilità operative) dall'utilizzo di apparecchiature tecnologiche, e non ci riferiamo soltanto ai nuovissimi macchinari della più recente contemporaneità: basti pensare all'apporto fondamentale fornito dalla fisiologia con le sue strumentazioni nello studio del movimento naturale, e, in particolare, alle elaborate macchine per fotografie progettate da Étienne-Jules Marey[57]. L'osservazione delle fotografie ravvicinate ottenute attraverso il suo noto *fucile* con scatti multipli e ridotti tempi di esposizione, permetteva di individuare dettagli non percepibili ad occhio nudo, nonché di tracciare il movimento in quanto «somma di istanti qualsiasi».

Oggi, con le innovazioni seguite all'avvento della digitalizzazione e della miniaturizzazione dei processori, è possibile portare direttamente sulla scena anche la tecnologia più complessa.

Ad esempio esistono strumenti che, grazie all'applicazione di sensori sul corpo, possono rendere più facilmente percepibili alcune delle informazioni relative al livello cinestesico, trasformandole in segnali visivi o sonori, che contribuiscono a creare un'ulteriore immagine del movimento:

> Io sento il mio corpo quando mi muovo, e, grazie a questi dispositivi posso confrontarmi, in sostanza, con un'altra percezione dello stesso movimento. Quindi c'è un gioco – c'è «gioco» – tra le due potenzialità percettive: la mia abituale maniera di sentire e quella mediata dal visivo, dal sonoro o dal tattile

---

[55] M. Gourfink, in *Niente saluti. Una conversazione con Myriam Gourfink*, a cura di L. Goumarre, in AA.VV., *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, a cura di S. Fanti/Xing, Milano, Ubulibri, 2003, pp. 138-148, cit. p. 139.

[56] M. Gourfink, *Da l'écarlate a Contraindre*, in AA.VV., *Corpo sottile…*, cit., pp. 119-124, cit. p. 123.

[57] Le teorie fisiologiche di Marey (1830-1904) erano volte a rappresentare il corpo come una «macchina animale», il cui movimento era riconducibile alle leggi universali della fisica comuni a tutti i corpi. Per documentare le proprie teorie Marey fece largo uso della fotografia in rapida successione, che permetteva di paragonare istanti e dettagli del movimento animale a quelli del movimento umano. Cfr. E.-J. Marey, *La machine animale, locomotion terrestre et aérienne*, Paris, Baillie, 1873; *Le mouvement*, Paris, Masson, 1894.

> […]. Grazie a questi dispositivi si può creare del nuovo: s'intuisce un meccanismo che permetta di rinnovare una certa dinamica dell'immaginazione, di rinnovare quindi l'anatomia soggettiva[58].

Gli interventi con applicazioni tecnologiche sulla percezione del proprio corpo e del movimento agiscono sulla conseguente capacità di utilizzare le immagini virtuali, permettendo così di sperimentare nuove modalità di attualizzazione ed evitare la riproposizione del medesimo gesto. Il corpo esplora più in profondità la propria potenza e si muove verso il nuovo e l'inconsueto.

Esempio#2_Scrittura di movimenti nella virtualità in Miriam Gourfink[59]

Le coreografie di Myriam Gourfink si basano in genere sull'esplorazione del movimento nello spazio costruita a partire dall'attualizzazione di processi cognitivi virtuali della realtà, grazie anche al programma di composizione sperimentale LOL da lei progettato insieme al compositore informatico e coreografo Frédéric Voisin[60]. Pensare il movimento ed attualizzarlo attraverso un programma informatico non è inteso come sviluppo di una tecnologia funzionale ad un oltrepassamento dei limiti del corpo, ma piuttosto ispirata dall'intenzione di aprirne il campo delle potenzialità, «dare nuovi orizzonti a livello di qualità, di tensione, di immaginazione dello spazio coreografico, a livello di tempo, del modo in cui affrontiamo il tempo…»[61]. Ciò che si ricerca, è l'abbandono totale della rappresentazione, dell'abitudine, «dove sappiamo ciò che stiamo per fare perché lo abbiamo già fatto mille volte, che lo stiamo per rifare e che tutto andrà bene, che non ci sono mai stati problemi»[62]. In questo modo è il pensiero a divenire il fulcro del processo coreografico, un pensiero della virtualità che proietta il proprio corpo nello spazio determinandone il movimento a seconda della situazione performativa.

---

[58] H. Godard, in A. Menicacci, E. Quinz, *Conversazione con Hubert Godard*, cit., pp. 374-375.

[59] Il presente esempio si riferisce ad alcuni lavori della coreografa francese Myriam Gourfink, in particolare, *L'écarlate* (2001), e *Contraindre* (2004). Le informazioni sono tratte dal sito www.myriam-gourfink.com.

[60] Il sistema LOL, basato su alcuni concetti e dimensioni notazionali tratti dal sistema Laban (appoggi, elevazione, flessione, distanza, contatti, orientamenti…), associa a tali elementi dei segmenti corporali definiti dal coreografo per definire le situazioni o i «momenti» che entrano a far parte di una determinata sequenza, o serie di momenti. La definizione grafica di tali associazioni consente una visualizzazione del singolo movimento nel tempo e una sua distensione nello spazio. Cfr. F. Voisin, *Il corpo, una rappresentazione della mente*, in AA.VV., *Corpo sottile…*, cit., pp. 130-131.

[61] M. Gourfink, in *Niente saluti…*, cit., p. 143.

[62] Ivi, p. 141.

In *L'écarlate* (2001), data una situazione di partenza ed una di arrivo («momenti»), i gesti sono perlopiù lasciati alla libera esecuzione dell'interprete. In questo modo, «la scrittura coreografica non è più relativa all'analisi funzionale dei movimenti del corpo – non si tratta più di scrivere quello che si deve fare – ma inquadra la danza come architettura di volumi all'interno di altri volumi di una certa elasticità attraversati da traiettorie»[63]. L'osservazione dell'ordine delle cose, l'ascolto della situazione, permettono al danzatore di muoversi nello spazio in modo inedito rispetto agli schemi tradizionali: così, «l'entità di movimento agisce come principio organizzatore e catalizzatore: trasforma la materia»[64].

Per *Contraindre* (2004), la procedura si complica: in primo luogo, viene creato un metalinguaggio coreografico in grado di tradurre le particolari visioni della coreografa ma anche di adattarsi alle necessità dell'ambiente coreografico. Tali visioni sono trasformate in immagine su uno schermo video. Inoltre, dei sensori posti sulla pelle delle danzatrici permettono di inviare al programma informatico che genera la partitura informazioni sullo stato del movimento in relazione al tempo. Quello che si ottiene, sono dei segmenti di partitura progettati dai coreografi i cui prolungamenti sono determinati tra molteplici varianti virtuali attraverso il movimento stesso della danzatrice, catturato continuamente dai sensori. Così, la coreografia, in parte pre-scritta, in parte inedita, si compone all'istante su degli schermi posti nello spazio, dai quali le interpreti possono leggere una partitura sempre in divenire.

Spazio virtuale / attuale

Prendiamo ora in considerazione lo spazio, ripensando per un istante a ciò che annota Deleuze riferendosi alla tela «bianca» che sta davanti al pittore. Essa non è mai realmente bianca, vuota, ma sempre piena di immagini virtuali ed elementi attuali. Poi, ci sono dei dati. I dati ai quali ci riferiamo sono quelli personali, ciò che si è già fatto, ciò che si vorrebbe fare, ciò che si sa fare, i nostri cliché. Oppure ci sono dati relativi al materiale che abbiamo. Materiale estremamente eterogeneo, che comprende a seconda dei casi (e non sempre necessariamente tutti) luci, colori, attori, oggetti, parole, musiche, idee. Com'è possibile creare davanti a uno spazio non neutro? Si tratta ancora una volta, direbbe

[63] M. Gourfink, *Da l'écarlate a Contraindre,* cit., p. 120.
[64] Ivi, p. 121.

Deleuze, di giungere a quel limite del pensiero, a quel depensamento che fa sì che l'evento scaturisca dall'incontro tra materiali.

«Incontro» è qui una la chiave di volta per comprendere la questione: già grazie alla fondamentale monografia di Fabrizio Cruciani[65], abbiamo appreso che quello del teatro è uno spazio complesso, che non si può ridurre solo alla scena o all'architettura. Dunque, senza addentrarci troppo nel merito di tutte le problematiche legate storicamente alla concezione dello spazio, specifichiamo che facciamo riferimento qui ad esso in due accezioni: in senso lato come a quello spazio che comprende tutti i corpi[66] che entrano a far parte dello stesso evento, e le distanze che tra loro si vengono a creare. È la definizione che corrisponde al punto di vista della scena e del performer, alla quale possiamo legare il concetto di territorio: la riunione di porzioni di ambienti differenti attratte da un accadimento (un elemento divenuto espressivo). Come nel caso del territorio, i suoi limiti sono piuttosto sottili e soggetti a continua ridefinizione (deterritorializzazione – riterritorializzazione).

In secondo luogo, restringendo il campo e adottando un'ottica più pittorica, possiamo dire che lo spazio corrisponde al «quadro della visione»[67], in un'accezione che prende a modello il punto di vista dello spettatore, e in quanto tale sembra privilegiare la componente ottica della scena. Ma, come vedremo, un po' alla volta non sarà più sufficiente parlare solo di «punto di vista» o di «punti di vista»: bisognerà fare piuttosto riferimento ai paradigmi di un'esperienza percettiva intensa, ad una relazione col visivo tale da abbinare il consueto livello ottico-sonoro (il quale viene a sua volta potenziato) a un nuovo livello tattile, creando uno spazio aptico, del tipo analizzato da Deleuze[68].

In entrambi i casi possiamo trovare aspetti che ci riportano alla logica virtuale/attuale, ma anche ulteriori elementi che possono essere letti attraverso le teorizzazioni deleuziane, e che qui tenteremo di delineare.

---

[65] F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

[66] Sempre seguendo Deleuze, intendiamo per corpo tutto ciò che si muove all'interno di un determinato ambiente e che entra a far parte di un territorio a causa degli incontri/scontri e con altri corpi. In questo caso, allargando, facciamo riferimento a tutto il materiale che entra a far parte di queste combinazioni: dal corpo di carne dell'attore e dello spettatore, alla materia sonora, agli elementi e oggetti scenici.

[67] La «messa in quadro» (*mise en cadre*) è una determinazione pittorico-cinematografica del visivo, analizzata sia per quanto riguarda la pittoricità del quadro, sia per quanto riguarda il suo *coté* cinematografico. La trattatistica relativa ai rapporti tra teatro e pittura è piuttosto ampia. Un punto di vista fondamentale rimane quello fornito da Pierre Francastel (in italiano cfr. la raccolta di saggi *Guardare il teatro*, Bologna, il Mulino, 1987, ora Milano, Mimesis, 2005); recentemente, interessante in particolare per quanto riguarda la lettura della scena come quadro cfr. E. Tamburini, *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 2004. Sul quadro scenico come immagine cinematografica cfr. tra gli altri P. Brook, *I fili del tempo*, Milano, Feltrinelli, 2001.

[68] Cfr. parte precedente.

- *Spazio come territorio*

La questione del territorio è importante perché nella sua connotazione di mondo, di zona delimitata da confini e costruita intorno a un centro, oltre a riportare alla mente la metafora barbiana delle «isole galleggianti», subito la ridimensiona, perché come sappiamo ogni territorio è sempre percorso da linee di deterritorializzazione che ne ridefiniscono i confini ampliandoli o riducendoli, ma soprattutto rendendoli permeabili all'incontro con nuove forze, pensieri, relazioni. L'abitare il territorio come modalità dello stare in scena ha senso se non si riduce a una chiusura nel proprio mondo e alle proprie convenzioni ma solo in quanto apertura al nuovo, al diverso, all'altro.

Inoltre, pensare lo spazio-territorio come ciò che si costituisce intorno a un corpo-evento permette anche di considerare le possibilità che quest'ultimo ha di disegnarlo, modificarlo, materializzarlo attorno a sé prima e durante la propria performance. Incontrare lo spazio è, in questo senso, esplorare le sue potenzialità, farsene un'immagine virtuale da associare con quella del proprio movimento, per poi giungere a una composizione multilivellare.

Il potenziamento tecnologico dello spazio in quanto ambienti e territorio è l'ambiente interattivo:

> Un AI rileva e analizza il movimento, la voce, i suoni prodotti da una o più persone e utilizza tali informazioni per controllare in tempo reale dispositivi per la sintesi e il controllo di suono, musica, live electronics, di visual media (per esempio animazioni grafiche), di luci, e per agire fisicamente sull'ambiente (per esempio attraverso scenografie e robot mobili)[69].

Nell'ambiente interattivo il performer può, attraverso il proprio movimento e con la propria presenza, plasmare lo spazio che lo circonda, fungendo da operatore di attualizzazione delle virtualità insite nella programmazione di tale ambiente. L'esempio più frequente è la costruzione di scenografie digitali ottenute con immagini proiettate su schermi o ologrammi derivati dalla presa e scomposizione del movimento. Il procedimento principale è quello della *motion capture*[70], che in sé potrebbe essere considerata come un'evoluzione del «fucile» di Marey, ossia, un sistema per captare il movimento in modo da poterlo convertire in formule matematiche utilizzate poi per creare gli algoritmi che stanno

---

[69] A. Camurri, *Il progetto EyesWeb per musica, danza e teatro*, in A. Menicacci, E. Quinz (a cura di), *La scena digitale…*, cit., pp. 67-78, cit. p. 67.

[70] «Per Motion Capture si intende un tipo di hardware e di software per computer che rende possibile la rappresentazione 3D di corpi in movimento. Una sessione di ripresa di motion capture si svolge collocando in posizioni strategiche sul corpo del danzatore o della persona di cui si vuole catturare il movimento, dei marcatori o sensori, che forniscono le informazioni al software». S. Delahunta, *Coreografie in bit e byte: motion capture, animazione e software per la danza*, trad. it. di L. Lirussi in A. Menicacci, E. Quinz (a cura di), *La scena digitale…*, cit., pp. 83-100, cit. p. 83.

alla base dei programmi di animazione e simulazione del movimento. Attraverso i dati raccolti si costruiscono animazioni che «doppiano» il corpo del performer evidenziandone la struttura del movimento o trasformandoli in vettori luminosi/cromatici in movimento.
Un'altra possibilità è la generazione di suoni a partire da gesti e movimenti di un attore/danzatore, attraverso la medesima captazione di traiettorie, velocità, accelerazioni all'interno di uno spazio e la loro trasformazione in vibrazioni sonore. Oppure, l'amplificazione dell'attività del pubblico, che viene chiamato ad agire la propria esperienza attivandone le componenti virtuali.
Qualunque sia la tecnologia utilizzata (e non è questo il luogo per esplorarle nei dettagli), ciò che preme qui sottolineare è come all'interno di questo spazio tecnologico che si viene a creare la relazione del performer attuale col virtuale (in senso deleuziano) sia perfettamente dispiegata, e amplificata.

Esempio#3_Spazi enattivi

Una particolare occorrenza di spazio interattivo è quella creata nella performance *Spazi enattivi*, sviluppata da Master Digital Exhibit and Set Design 2010 (sotto la direzione di Paolo Atzori) e Ariella Vidach-AiEP/Avventure in Elicottero Prodotti, in collaborazione con il Conservatorio della Svizzera Italiana di Lugano e TEC ART ECO.
«Enattivo» è il termine utilizzato per tradurre l'inglese *enactive*, che qualifica l'approccio cognitivo sviluppato dai neurobiologi cileni Humberto Marturana e in particolare dal suo allievo Francisco Varela[71]. Semplificando, la teoria della conoscenza come «enazione» si costruisce sull'assunto della dipendenza della cognizione dal corpo e dai suoi schemi senso-motori, inquadrati a loro volta in un più ampio contesto biologico e culturale[72]:

> l'interesse principale dell'approccio enattivo alla percezione non è determinare come qualche mondo indipendente dal percettore venga recuperato, ma piuttosto, determinare quali principi comuni o connessioni legittime tra il sistema sensoriale e quello motorio siano in grado di

[71] Cfr. in particolare F. Varela, *Connaître: Les Sciences cognitives*, Paris, Seuil, 1989; F. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1991 (trad. it. di I. Blum, *La via di mezzo della conoscenza*, Milano, Feltrinelli, 1992).
[72] Cfr. anche F. Varela, *Il reincanto del concreto*, in P. Capucci (a cura di), *Il corpo tecnologico. L'influenza delle tecnologie sul corpo e sulle sue facoltà*, Bologna, Baskerville, 1994, pp. 143-159.

> giustificare come l'azione può essere *percettivamente* guidata in un mondo *dipendente dal percettore*[73].

Il mondo in cui è inserito il percettore, insomma, è considerato non come una realtà indipendente data e dal percettore ricostruita realisticamente, ma come un ambiente dipendente dal percettore stesso, che sceglie gli stimoli a cui essere sensibile[74]. Il mondo non è dunque un'entità esterna che agisce ed influisce su un individuo passivo che lo conosce (riconosce) a posteriori, ma, essendo mondo ed individuo coimplicati in un sistema di reciproca determinazione, esso viene piuttosto *ricreato virtualmente* nella percezione. Secondo Varela, l'individuo crea attorno a sé un insieme di micromondi alternativi (Leibnitz direbbe *incompossibili*) che costituiscono la base della conoscenza così come della possibilità di agire.

Sulla scorta di questa teoria, che come si può intuire è piuttosto vicina ai temi deleuziani degli ambienti e delle molteplicità, la performance *Spazi enattivi* si propone di rendere macroscopicamente evidenti i meccanismi che Varela individua nella vita naturale, indagando la gestualità sulla scena nella sua doppia occorrenza di modalità espressiva e di atto di conoscenza, e ponendo un focus particolare sulle potenzialità di un corpo in movimento di plasmare la realtà. Grazie all'apposizione di particolari accelerometri su polsi e caviglie, in circa trenta minuti di coreografia immersa in uno scenario digitale, la danzatrice Ariella Vidach gioca con lo spazio circostante modificandone gli aspetti visivi e sonori attraverso il proprio movimento, disegnando attorno a sé un ambiente denso, tangibile. Attraverso le informazioni inviate dai sensori ed elaborate dal programma MaxMSP, ogni suo gesto ritaglia paesaggi visivi e sonori alternando e mescolando percezione e creazione del nuovo, dell'inaspettato, che trasforma continuamente l'immagine. L'ambiente onirico e sospeso nel tempo che ne emerge confonde l'esplorazione della realtà attuale (la performer non sa esattamente cosa deriverà da ogni suo movimento, e questo complica doppiamente la realtà) con la produzione di illusioni ottiche e allucinazioni, per cui la performer pare poter complicare e moltiplicare lo spazio intorno a sé ripiegandone i lembi, ed entrando contemporaneamente in tali pieghe. Il contatto fisico ripetuto con il suolo (Touch Designer) e con gli schermi delle pareti (VVVV) non possono che sottolineare tale relazione di reciprocità

[73] Ivi, p. 151.

[74] Qui Varela è molto vicino a quelli che sono i primi lavori di Merleau-Ponty (cfr. M. Merleau-Ponty, *La stucture du comportément*, Paris, PUF, 1942; trad. it. di M. Ghilardi, M. Taddio, *La struttura del comportamento*, Milano, Mimesis, 2009).

imprescindibile, ma, allo stesso momento, anche quando la performer danza e si sposta nello spazio, la tangibilità che ne è propria pare solidificare l'aria circostante, creando una tale aderenza tra il corpo e l'ambiente che la danzatrice appare trasformata in una sorta di marionetta collegata tramite fili invisibili all'ambiente, che si modifica insieme al suo corpo.

Ciò che si dà sugli schermi non è dunque un mondo a parte, un'inserzione che si oppone all'ambiente e all'«animale» che lo abita, ma un suo prolungamento, un'estensione del mondo che rende indiscernibili i confini tra corpo, cervello, spazio.

- *Il quadro della visione*

Questo esempio ci porta direttamente nella seconda accezione di spazio, quello che abbiamo definito come «quadro della visione»:

> La scena, il quadro, il piano, il rettangolo ritagliato, ecco la condizione che permette di pensare il teatro, la pittura, il cinema, la letteratura, cioè tutte le arti diverse dalla musica che si potrebbero chiamare: arti diottriche […][75].

Partiamo da una riflessione piuttosto generale su quell'orizzonte visivo della scena che abbiamo precedentemente individuato come «paesaggio visivo». Prendiamo in considerazione la seguente definizione:

> Con l'espressione «visione scenica» intendo fare riferimento sia alla percezione simultanea di una scena-quadro (la composizione dei diversi elementi che strutturano l'ambiente in quanto «habitat dell'azione» e in quanto «figurazione spaziale» della situazione drammatica) sia alla coordinazione dei punti di vista virtuali o reali («inscenati» o suggeriti) dai quali si può «derivare» il senso circostanziale dell'evento. In tal modo, la visione scenica corrisponde al modo di *prospettare* la situazione e lo spazio dell'azione da parte della «messa in scena» (focalizzazione dei diversi piani dello spazio e organicità dell'insieme-quadro). La «visione scenica» risulta da una sorta di «somma prospettica» dei diversi punti di aggancio dell'azione situata in spazi differenziati. Come tale è simultanea, sintetica, «cubica», e costituisce una sorta di «enunciazione zero» di punti dinamizzabili della prospettiva e dei tracciati «montabili» dello sguardo (articolazione della visione e del tempo-spazio della scena). Si può dire, in questo senso, che la visione a teatro è *telescopica*, risultante di una serie concentrica (e in profondità) di *scansioni dello sguardo*[76].

---

[75] R. Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982 (trad. it. di C. Benincasa, G. Bottirolo, G.P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einuadi, 1985), cit. p. 90.

[76] M. Grande, *Il tempo-spazio della scena*, in *Scena Evento Scrittura*, cit., pp. 123-148, cit. nota 7 p. 127.

Riconoscere la presenza sulla scena di diversi piani della visione prospetta un passaggio dal monofocale della visione frontale costruita secondo la determinazione delle traiettorie dello sguardo in dipendenza da un unico punto di vista (quello della platea) dal quale si costruisce anche la relazione prospettica tra gli elementi, alla «plurifocalità» dei punti di vista virtuali resi praticabili dal *dispositivo di visione* che ogni creazione mette in scena. Ma lascia anche presupporre una delle caratteristiche peculiari della scena contemporanea: la percezione della scena, molto spesso ravvicinata, diviene tridimensionale, *cubica*, in grado di *prendere* tutto lo spazio avvolgendolo nello sguardo.

Senza voler qui ripercorrere le diverse possibilità prospettiche che tale mutamento permette, ci limitiamo a rilevarne tale caratteristica relazionale, che crea una nova dimensione inglobante dello spazio scenico. Parlare di dispositivo di visione, infatti, significa spostare l'attenzione dal performer sulla scena allo spazio percettivo che sta tra la scena e lo spettatore. Sempre più comunemente si tratta di spazi ridotti, dove la prossimità arriva in alcuni casi alla disposizione sullo stesso piano con interazione diretta. In generale, ciò che viene a scomparire o a subire una mutazione è il posizionamento univocamente frontale e distanziato, a favore di un'immersione dello spettatore nello spazio scenico che lavora su diversi piani del posizionamento.

> Il dispositivo visuale ha prodotto una drammaturgia antinarrativa, non organizzata per successioni di quadri concatenati, nella quale il tempo è il presente e l'obiettivo è suscitare visioni ed emozioni, un cominciamento, un'apparizione, far succedere qualcosa tra opera e spettatore, un predisporsi, tramite i sensi risvegliati, alla scoperta[77].

Si tratta di uno spazio che viene a configurarsi come immersivo, nel quale cioè attore e spettatore sono coinvolti e complicati allo stesso modo. Come abbiamo già visto il focus si sposta sulla relazione, e sulla produzione di immagini che avviene anche a questo livello.

Esempio#4_Le stanze di Motus[78]

---

[77] V. Valentini, *Mondi, corpi, materie…*, cit., p. 43.

[78] La compagnia riminese Motus, fondata nel 1991 da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò, basa il proprio lavoro sulla commistione dei linguaggi e dei segni, dalle arti visive, alla cibernetica, al cinema, alla letteratura. Il gruppo «utilizza» in maniera esplicita alcuni concetti di Deleuze e Guattari per la prima volta con *O.F. ovvero Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus* (1998): le riflessioni sulla macchina da guerra, sui divenire-donna e divenire-animale, si rincorrono in una struttura scenica in continuo movimento, in «uno spettacolo fumettisticamente barocco dove il manierismo si coniuga con il pop» (S. Chinzari, P. Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000, p. 147). In realtà la filosofia deleuziana è una costante nella loro produzione, ed è spesso citata anche se mediata con i più vari riferimenti.

«Una stanza è un contenitore che non ha né passato né futuro, luogo momentaneo e transitorio dentro il quale può accadere di tutto»[79].

Nel progetto *Rooms*, ispirato al tema della stanza d'albergo e percorso attraverso diversi romanzi, Motus costruisce delle strutture sceniche che, occupando tutto lo spazio disponibile, si danno come dispositivi della visione o macchine per lo sguardo, trasformando così la scena in un'immagine puramente visiva, quasi filmica. Tale immagine, moltiplicata ed avvolgente[80], espone dei corpi sorpresi in un ambiente privato, mediati da filtri vetrificanti atti a creare un effetto di distanziamento, raffreddamento, restituendo allo sguardo dello spettatore «un'immagine-frammento patinata della claustrofobica-abbagliante verità»[81].

Rendere lo spazio uno spazio della visione, in questo caso, non significa soltanto innestare all'interno della composizione alcune procedure tipicamente cinematografiche, ma anche aprire degli spazi solitamente chiusi, privati (delle stanze d'albergo, appunto) alla visione. Sezione anatomica di un ambiente interore, quasi imbarazzante nella sua possibile vicinanza allo spettatore.

> Stanza come micro-mondo, dunque, dove la tensione tra fuori e dentro sarà acutizzata anche da un dettagliato lavoro sonoro sulle pareti, che esaspereranno ancor più la loro stessa funzione di schermo tra la realtà interna e quella esterna... pareti che in quest'epoca stanno sempre più svolgendo una funzione omeostatica[82].

Stanza come schermo televisivo dove va in scena un desolante reality show, nel quale non si sa dove collocare la linea che separa realtà e finzione, *real cinema* e teatro, vero e falso. Con la stanza, le stanze, siamo sottoposti alla visione di uno spazio multiplo, non euclideo, simultaneo, esposto. «Un taglio, una sezione di stanza: tutto il nostro teatro sta lì, su quella soglia fra interno/scena/vita?»[83].

L'aspetto della relazione osservato-osservatore è stato recentemente ristudiato anche in luce dei notevoli risultati ottenuti dalle ricerche sulle sinapsi neurali. In laboratorio, diverse equipe di neuroscienziati hanno tentato di stabilire a livello neurobiologico ciò che

---

[79] Cfr. D. Nicolò, in *In un contemporaneo che divora – conversazione con Enrico Casagrande, Daniela Nicolò (Motus – Rimini)*, in T. Fratus (a cura di), *Lo spazio aperto. Il teatro ad uso delle giovani generazioni*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2002, pp. 161-172.

[80] Cfr. M. Marino, *Sguardi. Notte infera su un pratone di periferia*, in E. Casagrande, D. Nicolò (Motus), *Io vivo nelle cose. Appunti di viaggio da «Rooms» a Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2006, cit. p. 126.

[81] R. Van Wassenhove, in E. Casagrande, D. Nicolò (Motus), *Io vivo nelle cose…*, cit., p. 34.

[82] E. Casagrande, D. Nicolò, dal testo di presentazione del progetto (www.motusonline.com).

[83] *Ibid.*

notoriamente avviene quando uno spettatore entra in contatto visivo con un'azione (o movimento) altrui: ossia, durante la condivisione di un'esperienza. Tali studi dimostrano che la visione di un gesto prodotto da un attore (e in scena ciò è doppiamente valido se la distanza è ravvicinata) consente allo spettatore di cogliere e ripetere sotto una diversa intensità ciò che percepisce, producendo scariche neurali e immagini di reazione. Le neuroscienze mettono così in luce come esista biologicamente a livello cerebrale un meccanismo di condivisione che si interfaccia tra l'azione di un corpo e la sua percezione-comprensione da parte di un altro.

In particolare, un gruppo di ricerca dell'Università di Parma ha dimostrato come la visione di un corpo in movimento provochi una simultanea sintonizzazione mentale dell'osservatore, attraverso l'attivazione di un particolare tipo di neuroni che vengono chiamati «specchio»[84], e che consentono un'associazione diretta tra la descrizione sensoriale (visiva ed uditiva) di un atto motorio e la sua esecuzione[85]. E se nel cervello dell'osservatore si attivano gli stessi meccanismi neurali che si attiverebbero se fosse lui l'attore, ciò significa che mentre cogliamo il movimento altrui tramite la vista, lo possediamo anche esperienzialmente, lo sperimentiamo.

Inoltre, la connessione diretta tra atto motorio e sua percezione-reazione attraverso il sistema dei neuroni specchio (SNS) si esplica anche nella produzione di una mappatura a più livelli dell'azione percepita, mappatura che corrisponde a una «simulazione incarnata».

A partire dai risultati di questi studi sul cervello, si può arrivare ad ipotizzare che anche nella mente dello spettatore avvenga una proliferazione di diverse serie di immagini, che, così come aiutano l'attore a orientarsi nel movimento, sono utili allo spettatore stesso per permettergli di formulare ipotesi in merito (ma gli studi dell'equipe di Gallese e Rizzolatti dimostrano che una reazione simile avviene anche nel caso della percezione di emozioni, sensazioni e linguaggio[86]), e per tentare di prevederne l'andamento facilitandosi la

---

[84] «All'inizio degli anni Novanta venne scoperta una nuova classe di neuroni motori in un settore della corteccia premotoria ventrale del macaco, conosciuto come area F5. questi neuroni scaricano non soltanto quando la scimmia esegue movimenti manuali finalizzati a uno scopo, come afferrare oggetti, ma anche quando osserva altri individui (scimmie o esseri umani) che eseguono azioni simili. Questi neuroni sono stati chiamati, per l'appunto, neuroni specchio». V. Gallese, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in *Teatro e Neuroscienze – Culture Teatrali* n. 16, primavera 2007, Bologna, Carattere, pp. 13-37 (cit. p. 16). L'esistenza di tali neuroni è stata in seguito dimostrata anche per quanto riguarda il cervello umano. I primi studi sui neuroni specchio sono V. Gallese, L. Fadiga, L. Fogassi, G. Rizzolatti, *Action recognition in the premotor cortex*, in *Brain*, n. 119, 1996, pp. 593-609; G. Rizzolatti, L. Fadiga, V. Gallese, L. Fogassi, *Premotor cortex and the recognition of motor actions*, in *Cognitive Brain Research*, n. 3, 1996, pp. 131-141.

[85] Cfr. V. Gallese, *Il corpo teatrale…*, cit.

[86] Cfr. ivi, p. 22 e sgg.

comprensione[87]. Attraverso tale simulazione, nella mente dello spettatore si produce dunque una sorta di cartografia del movimento altrui nello spazio, che porta alla sua conoscenza e previsione ma soprattutto, per quanto ci interessa qui, alla produzione di una serie di immagini virtuali di tale movimento, del tutto indipendenti dalla volontarietà[88]. Anche attraverso l'osservazione, così, si produce una dilatazione, un'espansione di quelle che sono le proprie capacità percettive. Chiaramente, l'esperienza che vive lo spettatore è tutta mentale, dunque di un'altra qualità rispetto a quella del performer, ma di intensità del tutto paragonabile.

L'immagine che colpisce lo spettatore, il movimento che essa contiene (ma anche il movimento che il montaggio istituisce *tra* le diverse immagini sulla scena) sono dunque portatori di ulteriori immagini anche all'interno della mente dello spettatore. Anche se spesso inconsapevolmente, la fruizione è dunque sempre attiva, e ciò non può che confermare le intuizioni e le teorizzazioni sui processi cognitivi ed emotivi dello spettatore formulate dalla semiologia[89], consistendo inoltre in un primo e fondamentale passo da cui iniziare una ricerca su un'arte che colpisca direttamente il sistema nervoso (Bacon; Artaud), allo scopo di raggiungere la fusione del percepente e del percepito in un unico evento di condivisione.

- *Dall'orizzonte visivo alla dimensione aptica*

Un altro risultato delle neuroscienze è consistito nel provare come la percezione visiva sia in sé sufficiente per attivare il canale sensoriale della tattilità: vedere è sempre anche, in qualche modo, toccare[90]. Questo aggancio ci permette così di tornare alle analisi deleuziane relative alla distinzione tra funzione visiva e tattile della vista, verso la definizione – valida

---

[87] Allora, sarebbe proprio in relazione a tale previsione che nello spettatore si genererebbero stupore e sorpresa nel caso di movimenti o azioni devianti dalle aspettative. Cfr. M.G. Guiducci, *Teatro e Neuroscienze: elementi per una neurobiologia della scena*, in *Teatro e Neuroscienze – Culture Teatrali* n. 16, cit., pp. 39-71, in partic. p. 61 e sgg.

[88] Per questo, sostiene Gallese, bisogna parlare di simulazione, e non di immaginazione del movimento altrui: i meccanismi neurali vengono attivati spontaneamente e senza alcuna decisione cosciente dall'osservatore. Cfr. V. Gallese, *Il corpo teatrale…*, cit, pp. 21-22.

[89] Cfr. M. De Marinis, *Capire il Teatro…*, cit.

[90] Un recente studio (C. Keysers, B. Wickers, V. Gazzola, J.-L. Anton, L. Fogassi, V. Gallese, *A Touching Sight: SII/PV Activation during the Observation and Experience of Touch*, in *Neuron*, n. 42, Aprile 2004) dimostra come «l'esperienza soggettiva di essere toccati in una parte del proprio corpo determina l'attivazione dello stesso circuito neurale attivato dall'osservazione del corpo di qualcun altro che viene toccato in una parte corporea equivalente». V. Gallese, *Il corpo teatrale…*, cit., p. 25. In un secondo momento, nell'esperimento alla visione del contatto tra corpi umani è stata sostituita la visione del contatto tra corpi inanimati, e si è verificato come anche in questo caso si producesse una significativa attivazione della zona corrispondente; ciò dimostra come qualsiasi «urtarsi di superfici» attivi nel cervello di chi guarda una modalità percettiva di tipo «tattile».

anche per la scena teatrale – del paradigma dell'aptico che abbiamo analizzato precedentemente con particolare riferimento alla pittura di Francis Bacon[91].

Abbiamo già visto in un esempio precedente che lo spazio vettoriale che si configura nell'esperienza teatrale contemporanea, uno spazio percorso da linee di movimento che descrivono spirali, vortici che lo invadono mappandolo senza incasellarlo in forme rigide, si dà alla percezione come uno spazio di contatto, dove i valori diventano tangibili, prensibili attraverso una modalità tattile dello sguardo.

È quella che Deleuze individua come funzione aptica del vedere, che si esercita grazie alla vicinanza, alle specifiche capacità neurali messe in atto dalla percezione, ma soprattutto grazie alla qualità dello spazio percepito, che sfugge a uno schema classificatorio e organizzativo rigido composto di forme d'espressione fissate e stabili, ma è percorso da tratti di espressione catturati dalla materialità degli elementi. La componente materiale che rendere tangibile lo spazio scenico è rafforzata nella sua sensazione di consistenza anche (come in Bacon) dai rapporti tra colori e dall'uso delle luci. Una luce ed un colore che materializzano gli oggetti, rendendone espliciti o dissolvendone forme e contorni attraverso puntamenti precisi che li staccano dalle campiture del fondo[92]. In questo modo, «lo spazio scenico si carica di proprietà temporali e tattili, rendendo densa e palpabile l'esperienza percettiva, mediante sovrimpressioni e simultaneità di azioni»[93].

Un simile spazio permette di sperimentare nuovi modi di guardare, che non si limitano a vedere le figure, ma tentano secondo diversi gradi di intensità di incontrarle dentro al quadro. Questo ci riporta alla funzione di *testimone* individuata in Bacon: lo spettatore non è più tale, non è più entità esterna, ma entra a far parte del quadro, intessendo con esso una relazione sensoriale intensa. È come se la visione divenisse parte di ciò che vede, non assorbendone l'immagine, ma percorrendo la superficie della materia, nelle sue asperità e frammentazioni particolari[94]. È un vedere passando per la superficie delle cose, come se le si toccasse.

Parlare di uno spazio aptico ha il merito di mostrare come nella realtà lo spazio ottico e quello manuale non siano incompatibili, ma che anzi «hanno in comune se non altro il fatto

---

[91] Sulla scena tattile cfr. anche E. Pitozzi, *Logica della prossimità: verso un'estetica del tatto*, in R*appresentazione/Theatrum Philosophicum – Culture Teatrali* n. 18, primavera 2008, Porretta (BO), I Quaderni del Battello Ebbro, pp. 143-155.

[92] Sui rapporti tra luce e colore sulla scena cfr. F. Crisafulli, *Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2007, che offre anche una discreta panoramica storica delle massime sperimentazioni relative a questo campo nel Novecento teatrale.

[93] V. Valentini, *Mondi, corpi, materie…*, cit., p. 42.

[94] Cfr. E. Pitozzi, *Logica della prossimità…*, cit., in partic. p. 148.

di disgregare lo spazio tattile-ottico della rappresentazione cosiddetta classica e possono entrare per questo in combinazioni e correlazioni nuove e complesse»[95]. Quali siano per i due sensi queste nuove modalità di rapportarsi reciprocamente in relazione allo spazio lo abbiamo già precisato attraverso la *Logica della sensazione*: Deleuze le suddivide in «il digitale, il tattile, il propriamente manuale e l'aptico»[96], in un ordine di progressivo smarcamento della mano dall'occhio. Oltre alla prossimità, i passaggi attraverso tali differenti modalità sono attuati grazie all'uso particolare di colori e luci, che lavorano sulle forme creandole e dissolvendole per contrasti e spezzature, sbriciolandone la materia in una moltitudine di particelle molecolari dinamiche che riempiono lo spazio conferendo un altro livello di densità alla scena, e rendendo l'esperienza percettiva densa e palpabile. Altrimenti, il gioco di luci e colori può rendere tangibili i corpi istituendo rapporti sempre cangianti tra la campitura di fondo e le figure che abitano la scena: isolare la figura, proiettarla in avanti, o riassorbirla, attraendola verso un fondo indifferenziato, sono solo due delle modalità di trattamento che vedremo in seguito.

I tempi della scena: dal tempo misurato al tempo allo stato puro

Come per quanto riguarda lo spazio, anche ripensare il concetto di tempo relativamente alla scena significa far riferimento a diversi livelli di indagine. Per cominciare, ad un primo livello (che chiameremo durata oggettiva o tempo dell'esecuzione) si prende in considerazione la durata della rappresentazione, che varia evidentemente, a seconda delle scelte artistiche, da pochi minuti fino a giornate intere o diversi giorni consecutivi: considerare questo livello risulta particolarmente utile nel caso in cui si vogliano analizzare le modalità di percezione e fruizione dello spettatore. Un secondo livello (durata o tempo del racconto) è quello in cui un tempo storico-cronologico è messo in rapporto con il tempo della sua narrazione: si tratta, con le parole di Gérard Genette, della relazione tra storia e racconto[97]. Negli studi teatrali che hanno affrontato la questione del tempo[98], l'ambito di indagine principale è spesso disceso proprio da quella relazione, ossia si è

---

[95] G. Deleuze, *Francis Bacon…*, cit., p. 197.
[96] Cfr. *supra*.
[97] Cfr. G. Génette, *Figures, III*, Paris, Seuil, 1972 (trad. it. di L. Zecchi, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986). L'opera di Génette *Figures*, pubblicata in cinque volumi dal 1966 al 2002, è considerata fondamentale per gli studi di narratologia. In essa, i rapporti di tempo tra la storia e la narrazione sono indagati in relazione alle categorie di ordine, durata e frequenza, ma sempre in riferimento a una cronologia storica che sta alla base.
[98] Per la verità, se escludiamo quelli improntati alla critica della letteratura drammatica, gli studi specifici non sono tantissimi. Ne citiamo due recenti: P. Vescovo, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007; e P.D. Giovanelli, (a cura di) *Il tempo a teatro. Attori, drammaturgie eventi dal Settecento all'età della regia*, Bologna, CLUEB, 2007.

concentrato sulla descrizione dei rapporti tra un racconto e la sua messa in scena: dal momento che solo raramente il tempo della narrazione combacia con quello dell'esecuzione (come enuncia la prescrizione aristotelica), si prendono in considerazione eventuali coincidenze, sommari, ellissi, pause, o, in caso di sovvertimenti della cronologia, le tecniche di prolessi (anticipazione) e analessi (retrospezione). In realtà, l'insistenza di queste figure, che è sempre considerata a partire da una porzione di tempo (durata) cronologica presa a modello, può far riferimento sia al tempo della storia/dell'avvenimento in sé, sia alla successione degli eventi così come è esposta in un dramma. Rispetto alla cronologia storica, infatti, si possono concepire due dislivelli, uno narrativo, relativo a come la storia viene raccontata (anche in un testo canonico come *Amleto*, fa notare Vescovo, ci possono essere deviazioni, ellissi, contrazioni); l'altro rappresentativo, e cioè relativo alle modalità in cui, a partire dalla cronologia storica e dalla sua resa narrativa, si genera una rappresentazione scenica, che può rispettare l'una, l'altra o anche nessuna delle due, proponendo il racconto in una successione, o attraverso figure ancora diverse.

Ma abbiamo visto più volte come Deleuze vada in cerca di tutte quelle occorrenze artistiche che si mettono in particolare contrasto con la narrazione ritenendola causa dell'insorgere di una ricaduta rappresentativa, e, allo stesso modo, abbiamo escluso dalla presente trattazione qualsiasi ambito che riporti a una possibile narrazione. Pertanto ci sentiamo di escludere con fermezza questo secondo livello di analisi passando decisamente a un terzo: il tempo *della* scena o *sulla* scena.

- *Tempo sulla scena: spazio-tempo e tempo-spazio*

Da sempre riconosciuto come una dimensione *altra* rispetto alla quotidianità, il tempo scenico è spesso stato descritto come un tempo necessariamente al presente anche quando riferito a avvenimenti passati: è il tempo immediato dell'evento, convenzionalmente ricostruito dallo spettatore come un tempo lineare seppure ritmato da pause e rapporti di velocità/lentezza che ne costituiscono le pulsazioni e le unità di misura in rapporto al movimento nello spazio.

Una teorizzazione innovativa che recupera e consente di rimettere in gioco alcuni elementi deleuziani tentando di spiegare l'originale rapporto tra spazio e tempo sulla scena è quella che Maurizio Grande propone in un intervento intitolato *Il tempo-spazio della scena*[99], presentato presso un convegno ad Urbino. Secondo Grande in generale nel teatro, rispetto

[99] Cfr. M. Grande, *Il tempo-spazio della scena*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, 1991, ora in *Scena evento scrittura*, cit. pp. 123-148.

alla letteratura e al cinema, si assiste a un'impraticabilità della narrazione, per assenza di una *voce narrante* (che lui chiama *portante*) che costituisca lo sfondo diegetico, attuando lo scarto temporale tra il fatto e la sua narrazione e costituendone l'architettura cronica. In altre parole, l'attore, nella sua presentazione diretta dell'azione, non è sorretto da alcuna voce portante (quella che nel romanzo è la voce narrante) o da un occhio testimoniale che enuncia la situazione (è il caso della cinepresa nel film) riportandone la scansione temporale. Pertanto, da questo punto di vista la logica della messa in scena drammatica subordina totalmente il tempo allo spazio (*spazializzazione del tempo scenico*), in quanto al suo interno l'azione viene «programmata secondo modalità di dislocazione e distribuzione topologica (i piani della scena-quadro), piuttosto che secondo modalità croniche di continuità/discontinuità dei personaggi nel flusso del tempo «retto» da una *voce* (la voce narrante)»[100]. Vediamo come in quali modi si palesa questo dispositivo.

Il tempo narrativo del teatro, abbiamo detto, appare in genere sdoppiato in due forme: il tempo *immediato* dell'evento, o «tempo reale» del gesto, dell'atto linguistico; e il tempo *mediato* o ricostruito logicamente secondo il quale l'azione si delinea agli occhi dello spettatore e si ricostruisce sinteticamente nella sua mente. Ben altra configurazione – sostiene Grande – ha il tempo della scena, se calcolato secondo quel ritmo logico-espressivo che si ottiene dalla proporzione fra durata degli eventi di scena e durata mentale del senso, in una sintesi di scansioni e articolazioni spazio-temporali[101]. In questo caso, sulla scena «i tempi dell'azione sono riassorbiti e sintetizzati nei diagrammi compositivi dello spazio, di modo che ogni atto è sempre al presente, in un tempo immediato che non si incamera ma non si somma»[102], e anche lo stesso montaggio-costruzione dello sguardo concatena i segmenti dell'azione «in diretta», servendosi dello spazio nel quale disloca questi atti sempre presenti[103].

Secondo Grande, il tempo scenico appare schiacciato nella sua rappresentazione spaziale che consiste in una composizione di atti (presenti) finiti e non in un montaggio di azioni narrate, di modo che la messa in scena si risolve in una composizione spaziale di tipo

---

[100] Ivi, p. 138.
[101] Ivi, pp. 136-137.
[102] «Al contrario, i tempi cinematografici si sommano e si stratificano nella mente dello spettatore come sintesi logica degli eventi audiovisivi, ma non si incamerano; cioè, non si spazializzano come punti-segmenti dell'azione» Ivi, p. 137.
[103] Uno statuto completamente diverso è quello dei racconti nel teatro, compiuti da un personaggio o da un attore nel mezzo della scena (o in quanto spettacolo in toto per quanto riguarda la moderna categoria del *narrattore*). Qui, sostiene Grande, i personaggi «escono di scena» per situarsi in un campo ideale della narrazione che non è drammatico ma *epico*. In questo caso entra in gioco una dimensione temporale *altra*, che duplica il tempo immediato del dramma con il tempo mediato del racconto. Ivi, pp. 137-138.

geometrico la quale articola nello spazio i diversi atti-tempi dell'azione drammatica. Tali tempi sono definiti da Grande *presenti acronici*, e il tempo totale (durata oggettiva) si dà come la congiunzione dei singoli tempi diretti (i tempi degli atti compiuti e i tempi degli episodi), da cui il dramma emerge come geometria degli innesti, degli incastri e dei motivi. Da qui discende la necessità del montaggio, una nozione che anche per il teatro deriva direttamente dalle formulazioni di Ejzenštejn[104]. Diversamente dal cinema dove il montaggio consiste in un'attività meccanica di taglio e cucitura di immagini fisicamente collocate su una pellicola o su supporto digitale, e pertanto direziona in modo univoco e decisivo l'occhio dello spettatore (*montaggio della visione*), nel teatro il montaggio si deve servire di espedienti indiretti e rispetto allo sguardo esso può solo orientarlo, sedurlo, affascinarlo, ma non assimilarlo al soggetto dell'enunciazione (per differenziarlo da quello cinematografico, Grande lo chiama *montaggio dello sguardo*)[105].

Il montaggio, così, è anche ciò che costruisce il senso mediante i raccordi che pone, secondo la determinazione di un ritmo che non ne fa un semplice collegamento, ma qualcosa di ulteriore rispetto alle due entità che collega: appunto il senso, o la determinazione di un'immagine dinamica di ciò che sta accadendo. Per questo motivo, secondo Grande, il montaggio dello sguardo è ciò che in teatro tenta di assolvere la funzione diegetica evitando lo schiacciamento del tempo sulla disposizione spaziale.

> La composizione, a teatro, è responsabile della *visione istantanea* della scena intesa come «quadro» nel quale si configura e si proietta l'azione; mentre il montaggio è responsabile – già a questo livello, e non solo a livello della messa in scena – del tracciato dello sguardo, che obbedisce alla dinamica di enunciazione ottica della *visione scenica*[106].

Ci troviamo dunque di fronte a una situazione in cui da una parte sta la visione istantanea della composizione scenica (dove il tempo della visione corrisponde a quello dell'azione drammatica), mentre dall'altra sta il montaggio in quanto azione sulla composizione scenica atta a influenzare le possibili traiettorie dello sguardo, ossia, come gli espedienti tramite cui quadri, scene o segmenti di azione (le *immagini* che risultano dalla composizione) vengono messi in relazione specifica, collegati, costruendo una particolare modalità di sguardo e di attribuzione di senso. Il montaggio dello sguardo ha l'obiettivo di ottenere una focalizzazione adeguata di zone particolari della scena, verso quella che Grande chiama,

[104] Cfr. la recente riedizione di S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, trad. it. di C. De Coro, F. Lamperini, Venezia, Marsilio, 2004.
[105] Cfr. M. Grande, *Il tempo-spazio della scena*, cit., p. 144 e sgg.
[106] Ivi, p. 127.

con Ejzenštejn, *mizankadr* scenica[107], attività che si configura per procedimenti assimilabili a uno «scorcio» (angolazione del piano dell'inquadratura) e a un «taglio» (incontro con i margini dell'inquadratura) virtuali[108], attualizzati mediante una serie di accorgimenti «grammaticali» che possono comprendere il posizionamento dei corpi su diversi piani scenici, tagli prossemici, usi particolari della luce, risonanze tonali, precisi tipi di recitazione, effetti acustici, determinazione del ritmo generale dell'azione, e qualsiasi cosa che possa contribuire ad attrarre e orientare la percezione dello spettatore.

Sottolineerei ancora lo scarto e il rapporto tra la composizione della scena (la distribuzione e il raccordo degli elementi *nel* quadro), di cui abbiamo detto essere responsabile della visione istantanea e diretta dell'azione (o percezione immediata dell'evento visivo) e montaggio dello sguardo. Quest'ultimo va pensato come la sintassi compositiva di elementi che porta alla definizione (o meglio, al suggerimento) di una traiettoria dello sguardo (*mizankadr*), la composizione del quadro implica piuttosto una visione simultanea, ossia una traiettoria della vista, trasformandola in visione. Possiamo dunque accostare una visione istantanea del quadro come composizione (messa in scena) a un montaggio di composizioni come sguardo (messa in inquadratura o *mizankadr*). In altre parole, come suggerisce ancora Grande, la composizione è un'immagine ottica istantanea, di carattere grafico, i cui elementi sono articolati nel tempo conferendo la possibilità di attuare il montaggio dello sguardo, di carattere dinamico.

Abbiamo detto che l'azione drammatica che accade nel presente acronico dell'enunciazione diretta definisce lo *spazio-tempo* della scena, dove il montaggio interviene per tracciare le linee dello sguardo. Ma non dimentichiamo che esiste anche un altro livello, quello del movimento, ossia tutto ciò che l'attore esegue, e che va a costituire il *tempo-spazio*: ad esempio, il ritmo degli spostamenti scenici, o la gestualità il dialogo. Entrambe queste serie contribuiscono al montaggio: la serie tempo-spazio configura la linea del senso, attraverso le materie espressive della scena, mentre la serie spazio-tempo configura le traiettorie dello sguardo dello spettatore, mediante il posizionamento dei corpi e la strutturazione dei piani.

> Si può dire che il tempo della scena è percepibile nella declinazione dei corpi e delle materie secondo la dinamizzazione propria al montaggio, inteso come procedura globale e complessa che trascende la «messa in scena» in quanto «trasposizione» del dramma dal testo al palco. A sua volta, lo spazio scenico risulta declinato secondo le «grammatiche» convenzionali (o innovative) della logica spaziale dell'azione e della composizione per piani. La composizione

[107] Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., vol. III.
[108] Le definizioni sono sempre da Ejzenštejn, ivi.

> dello spazio è funzionalmente orientata a fornire la visione d'insieme, il montaggio è orientato a fornire i tracciati dello sguardo[109].

Eppure, anche questa teoria, seppure risulti molto complessa e articolata su piani che riteniamo corretti, non ci basta per descrivere il presente. In particolare perché non sembra tenere conto di quella trasformazione fondamentale che Deleuze riconosce nel regime delle immagini cinematografiche e che possiamo individuare anche per le arti sceniche: il passaggio dall'immagine-azione all'immagine-cristallo.

- *«Un po' di tempo allo stato puro» (Proust)*

Come il cinema, anche il teatro nella contemporaneità tende a staccarsi dal meccanismo di azione-reazione, atto a significare una narrazione di qualsiasi tipo, pur anche slegata da qualsiasi occorrenza testuale. E quando ciò accade, interviene una diversa modalità di composizione non più orientata, come suggerisce Deleuze, allo sviluppo di situazioni senso-motorie in uno svolgimento basato su una cronologia di riferimento (dove insomma il movimento si dispiega in una precisa durata), ma a un «taglio irrazionale» che crea tra le immagini legami anti-narrativi, tramutandole in un fuori-linguaggio[110]. Inoltre, abbiamo già visto con Kant, Bergson e la teoria delle estasi temporali, come in realtà non sia possibile avere un presente che sia solo tale, ma che con ogni presente coesistono un passato e un futuro senza i quali esso non potrebbe essere. L'abbiamo visto anche in relazione alle immagini cinematografiche, e lo ricordiamo:

> mi sembra evidente che l'immagine non sia al presente. Ciò che è al presente è quello che l'immagine «rappresenta», ma non l'immagine in sé. L'immagine è un insieme di rapporti di tempo da cui il presente scaturisce, sia come comune multiplo sia come minimo divisore. I rapporti di tempo non sono mai visti nella percezione ordinaria, ma lo sono nell'immagine, non appena essa sia creatrice. L'immagine rende sensibili, visibili i rapporti di tempo irriducibili al presente[111].

Con questa dichiarazione Deleuze intende dire che in realtà l'immagine è pensata come al presente solo in quanto «presenta» – cioè mette al presente, riporta nel presente – una serie di durate coesistenti che però non possono essere limitate a quel presente. Esse, ancora una volta, sono le durate che confluiscono nel *virtuale*, ossia l'eterna suddivisione in passato-presente del tempo dell'evento. Ritorniamo all'argomento già accennato dei punti della

---

[109] M. Grande, *Il tempo-spazio della scena,* cit., pp. 147-148.
[110] Sull'immagine come fuori-linguaggio cfr. D. Tarizzo, *L'«immagine» di Deleuze,* in *Il pensiero libero…*, cit., pp. 27-37.
[111] G. Deleuze, *Il cervello è lo schermo,* in *Due regimi di folli…*, cit., p. 238.

memoria contro il flusso divenire: l'idea che basti riportare al presente degli istanti di passato riterritorializzandoli in esso non rende giustizia al vero problema dell'arte, quello della creazione in rapporto alla percezione. Una percezione che deve essere allargata il più possibile ed arrivare a cogliere elementi (in questo caso, il tempo) nella loro forma pura.

> Allargare la percezione vuol dire rendere sensibili, sonore (o visibili) delle forze solitamente impercettibili. […] Noi percepiamo facilmente e a volte dolorosamente ciò che è nel tempo, percepiamo anche la forma, le unità e i rapporti della cronometria, ma non il tempo come *forza*, il tempo in sé, «un po' di tempo allo stato puro»[112].

Lasciamo un attimo in sospeso la questione della percezione e torniamo per un attimo sulla questione più generale della concezione del tempo.

- «*Il tempo dell'attore-ballerino*»

Già in *Differenza e ripetizione* e poi in *Logica del senso* Deleuze affrontava la questione del tempo mettendola in relazione con la situazione dell'attore-ballerino o attore-mimo. In particolare, nella seconda opera, faceva riferimento al meccanismo di effettuazione e contro-effettuazione dell'evento e al suo tempo Aiôn in questo modo:

> Questo presente dell'Aiôn, che rappresenta l'istante, non è affatto come il presente vasto e profondo di Kronos: è il presente senza spessore, il presente dell'attore, del ballerino o del mimo, puro "momento" perverso. È il presente dell'operazione pura, e non dell'incorporazione. Non è il presente del sovvertimento né quello dell'effettuazione, bensì quello della contro-effettuazione, che impedisce al primo di capovolgere il secondo, che impedisce al secondo di confondersi con il primo e che interviene a duplicare il duplicato[113].

Dunque, un tempo che non è quello che registra gli spostamenti dei corpi che si muovono o le loro modificazioni (ricordiamo che invece nelle teorie classiche del tempo esso è solitamente inteso come la misura del mutamento di ciò che muta), ma il tempo dell'evento in sé, dove l'io dell'attore attraversa una scissione continua in *moi-je*, distribuzione *nomade* di singolarità che si distingue radicalmente dalle distribuzioni fisse e sedentarie incarnate nella persona-carattere[114].

Dire «il tempo dell'evento» è dunque intendere un tempo che non è quello di ciò che si svolge sulla scena né il tempo reale (durata oggettiva) di ciò che accade, un tempo che non

---

[112] G. Deleuze, *Occupare senza contare. Boulez, Proust e il tempo*, in *Due regimi di folli…*, cit, p. 246.
[113] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 150.
[114] Cfr. ivi, p. 96.

è spostato tutto sulla scena né tutto nella percezione, ma che si sviluppa nell'incontro tra le due dimensioni, sulla superficie che separa i corpi dai quali proviene l'attribuzione di senso. «L'evento non è ciò che accade (accadimento), è *in* ciò che accade»[115], e la sua contro-effettuazione è ciò che separa l'attore dal dio:

> L'attore non è come un dio, ma piuttosto come un contro-dio. Dio e l'attore si oppongono per la lettura del tempo. Ciò che gli uomini colgono come passato e futuro, il dio lo vive nel suo eterno presente. il dio è Kronos: il presente divino è il cerchio interno, mentre il passato e il futuro sono dimensioni relative a questo o a quel segmento che lascia il resto fuori di sé. Al contrario, il presente dell'attore è il più stretto, il più contratto, il più istantaneo, il più puntuale punto su una retta che non cessa di dividere la linea e di dividere se stesso in passato futuro. L'attore è dell'Aiôn: invece del più profondo, del più pieno presente, presente che fa macchina d'olio e che comprende il futuro e il passato, ecco sorgere un passato-futuro illimitato che si riflette in un presente vuoto che non ha più spessore di un vetro. L'attore rappresenta, ma ciò che egli rappresenta è sempre ancora futuro e già passato, mentre la sua rappresentazione è impassibile e si divide, si sdoppia senza rompersi, senza agire né patire. In questo senso vi è appunto un paradosso del commediante: egli rimane nell'istante per interpretare qualcosa che non cessa di anticipare e di ritardare, di sperare e di ricordare. Ciò che interpreta non è mai un personaggio: è un tema (il tema complesso o il senso) costituito dalle componenti dell'evento, singolarità comunicanti, effettivamente liberate dai limiti degli individui e delle persone. […] L'attore effettua dunque l'evento, ma in modo ben diverso da quello in cui l'evento si effettua nella profondità delle cose. O piuttosto egli raddoppia tale effettuazione cosmica con un'altra a modo suo singolarmente superficiale, tanto più netta, tagliente e pura per questo, che viene a delimitare la prima, ne libera una linea astratta e serba dell'evento soltanto il contorno o lo splendore: diventare il commediante dei propri eventi, *contro-effettuazione*[116].

L'attore mimo è dunque colui che riesce ad estrarre l'evento dalla circostanza, a contro-effettuarlo, a deterritorializzarlo dalla sua occorrenza spazio-temporale. Ecco perché il tempo in cui si muove è il tempo dell'evento puro, non più un tempo-misura di ciò che accade sulla scena, ma un tempo eterno dove circolano senso e non-senso. «Contro-effettuando ciascun evento, l'attore-ballerino estrae l'evento puro che comunica con tutti gli altri e ritorna su se stesso attraverso tutti gli altri, con tutti gli altri»[117].

Esso si trova dunque su quella retta illimitata che è il presente di Aiôn, pura forma vuota del tempo, istante senza spessore, mentre l'azione è in Kronos, il tempo della misurazione del movimento dei corpi, il tempo di ciò che accade nella sua successione.

---

[115] Ivi, p. 134, corsivo mio.
[116] Ivi, pp. 134-135.
[117] Ivi, p. 159.

Come abbiamo ripetuto, una delle tendenze che possiamo ravvisare nel teatro contemporaneo è quella di spostare l'attenzione proprio sull'Aiôn, sul tempo in sé, piuttosto che sulla successione cronologica degli avvenimenti. Detto ciò, si potrebbe pensare che l'unico modo di eliminare la dimensione cronologica sia quello di svuotare totalmente la scena, perché ogni qualvolta si presenti in essa un movimento, il tal fatto sarebbe sufficiente a scandire il tempo e a ingabbiarlo così in una misurazione inevitabile: questo succede prima, questo succede dopo... Ciò è in parte vero, ma è lo stesso errore che si compie quando si considera striato uno spazio percorso da linee vettoriali di direzione[118]. Invece, bisogna considerare che per passare da un tempo striato, cronologico, a un tempo liscio, quello, cioè, dell'evento, non è necessario abolire il movimento, ma inquadrarlo in un'ottica diversa: quella che ne fa un segmento di divenire, o una parte sottoposta ad aberrazione di una situazione che è in sé puramente ottica o sonora. In questo senso, abbiamo visto come nel cinema si raggiunga l'immagine-tempo diretta proprio attraverso la modificazione della natura del movimento. Dunque, se vogliamo rendere il tempo percepibile anche nell'istantaneità della scena teatrale, riportarne un'immagine diretta, come negli altri casi non sarà necessario annullare il movimento, quanto piuttosto cambiare le regole della composizione, e in questo senso ci sembra di poter verificare l'esistenza delle due possibilità appena indicate in relazione al movimento: modificarne la percezione o falsificarlo, renderlo aberrante, fino ad annullarlo.

- *Movimento aberrante ed effetti di tempo*

Sappiamo già che il cambiamento individuato da Deleuze in relazione al cinema del dopoguerra è relativo allo statuto dell'immagine in quanto portatrice di effetti di tempo: il cinema inizia a esplorare il tempo nella sua forma diretta attraverso la produzione di immagini ottico-sonore pure, immagini che non rispondono più a una situazione portatrice di azione (o a un'azione a cui fa seguito una situazione), ma che procedono per «bolle»[119] distribuite in uno spazio-tempo aperto. In esse il movimento non è soppresso o eliminato totalmente, ma è piuttosto il suo *status* a mutare: da un movimento «per la verità», in grado

[118] Come abbiamo già visto, infatti, non dobbiamo pensare che alla distinzione liscio-striato (o pulsato-non pulsato) corrispondano delle differenze di ripartizione interna degli elementi. Lo abbiamo accennato analizzando in relazione alla musica queste due nozioni: quando in un tempo striato si dà una ripartizione omogenea degli elementi non dobbiamo credere che esso sia liscio, e viceversa, quando in un tempo liscio la ripartizione è irregolare, non dobbiamo pensare che le linee tracciate dai vettori di direzione siano linee di striatura. Anzi, più il tempo è liscio, non pulsato, più esso sarà popolato da tali direzioni molteplici, che descrivono un andamento rizomatico al suo interno.
[119] Cfr. G. Deleuze, *Occupare senza contare…*, cit.

di condurre verso una spiegazione logico-razionale degli avvenimenti, a un movimento aberrante o falso movimento (da non confondere però col falso movimento della rappresentazione, che è movimento mediato e falso teatro). Falso, perché non può (non vuole) spiegare assolutamente nulla, e anzi, con la sua ripetitività, la sua inutilità, contribuisce a complicare i livelli conoscitivi della realtà. In altre parole, la distinzione è quella tra un movimento per l'azione e un movimento nella situazione, che è una linea spazio-temporale liscia, sulla cui superficie l'evento si crea e a partire dalla quale il senso si determina (anche se in essa non risiede).

Nell'effettività scenica, troviamo allora un movimento che tende a deviare dalle rotte consuete, dalla successione azione-reazione, per prendere direzioni del tutto inaspettate, degeneri, facendo così perdere qualsiasi punto di riferimento a partire dal quale misurarlo attraverso un sistema cronico. Un movimento che si dà come ripetizione a-direzionale, senza oggetto, sclerotizzato nella sua auto-referenza. Riprendiamo un brano da *L'immagine-tempo*:

> Il movimento aberrante rimette dunque in discussione lo statuto del tempo come rappresentazione diretta o numero del movimento, perché sfugge ai rapporti di numero. Ma il tempo stesso, lungi dall'esserne lacerato, vi trova piuttosto l'occasione per sorgere direttamente e scrollare la propria subordinazione rispetto al movimento, per rovesciare questa subordinazione. […]
> Il movimento aberrante rivela il tempo come tutto, come «apertura infinita», come anteriorità rispetto a ogni movimento normale definito dalla motricità: bisogna che il tempo sia anteriore allo svolgimento regolato di ogni azione, che vi sia «una nascita del mondo non perfettamente legata all'esperienza della nostra motricità» e che «il più lontano ricordo d'immagine sia separato da qualunque movimento dei corpi»[120]. Se il movimento normale subordina a sé il tempo di cui ci dà una rappresentazione indiretta, il movimento aberrante testimonia un'anteriorità del tempo che ci presenta direttamente, dal fondo della sproporzione delle scale, della dissipazione dei centri, del falso raccordo delle stesse immagini[121].

Torniamo dunque al tempo di Aiôn, tempo che non misura più il movimento, ma perché è il movimento che non si lascia misurare, e da questa impossibilità scaturisce direttamente nella sua potenza di variazione. Se dunque mettiamo il movimento in una situazione di continua auto falsificazione, seguendo una linea di variazione che non risponda a uno schema logico ma che piuttosto travalichi gli schemi senso-motori, se lo rendiamo

[120] J-L. Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1980 (nota del testo).
[121] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 49-51.

molecolare e consistente, esso sarà allora in grado di captare la forza pura del tempo ad esso preesistente:

> è in tal modo che si produce il capovolgimento: il movimento non è più soltanto aberrante, l'aberrazione anzi ora ha valore per se stessa e designa il tempo come propria causa diretta. «Il tempo esce dai suoi cardini»: esce dai cardini che gli assegnavano i comportamenti nel mondo, ma anche i movimenti di mondo. Non è più il tempo che dipende dal movimento, ma il movimento aberrante che dipende dal tempo[122].

Considerare il tempo come forza di variazione preesistente significa così subordinare a esso il movimento, legarlo al suo costante processo di creazione e divenire. E ciò che nel tempo si crea, ciò che dal tempo viene liberato è, ancora una volta, l'evento: un «supplemento di realtà» che si sottrae a qualunque giudizio in quanto libero da ogni referenza preordinata, libero dalla rappresentazione così come dai vincoli delle misure e delle limitazioni cronometriche.

Esempio#5_Il tempo della ripetizione infinita: <OTTO> *di Kinkaleri*[123]

> Dalle quinte del teatro spunta un uomo qualunque e senza compiere nemmeno un passo, frana a terra. <OTTO> inizia con un inciampo inspiegabile eppure chiarissimo, con una caduta inevitabile sotto una spinta invisibile. Comincia e finisce allo stesso modo, nell'iterazione di un atto senza azione, perché la caduta avviene senza causa precisa, senza psicologia e sociologia, senza simboli e artifici, ma accade irrimediabilmente. È solo un vuoto, grande come il mondo, a spingere a terra o forse solo un muscolo a cedere sotto la forza della gravità (del mondo), ma l'innesco è fatale perché a saltare continuamente è la «rappresentazione» spettacolare, è il teatro e lo spettacolo dal vivo, con tutte le sue leggi, con tutte le sue regole[124].

---

[122] Ivi, p. 54.

[123] Kinkaleri, gruppo nato a Firenze nel 1995, fin dal nome scelto (in albanese «chincaglieria) si presenta come una macchina per l'accumulo e l'assemblaggio irrazionale e a-logico di segni (cfr. M. Spångberg, *Kinkaleri in cinque capitoli*, in Kinkaleri, *2001-2008. La scena esausta*, Milano, Ubulibri, 2008, pp. 21-26). Del proprio lavoro dicono: «un linguaggio che impasta le lingue e le rende straniere a se stesse per poi ridefinirsi in un altro luogo» (cfr. Kinkaleri, *Biografia*, in AA.VV., *Corpo sottile…*, cit., p. 253). Una definizione che risulta sufficiente per individuare le eco deleuziane chiaramente presenti nella maggior parte delle loro produzioni, in alcuni casi anche a livello esplicito: *DOOM* (1996), ad esempio, lavora su Beckett attraverso Bacon e la sua analisi deleuziana, mentre *Super* (1997) è una rilettura di Masoch attraverso Deleuze (cfr. G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Paris, Éditions de Minuit, 1967; trad. it. di G. De Col, *Il freddo e il crudele*, Milano, SE, 1996/2007). Anche l'interesse per Artaud dimostrato con la trilogia «a posteriori» (composta da *My Love For You Will Never Die* (2001), <*OTTO*> (2003) e *I Cenci/Spettacolo* (2004) ha origine dalla lettura della *Logica del senso*, e nonostante la linea dell'opera si sposti in seguito su una serie di riflessioni sulla rappresentazione, il riferimento permane, *depensato*, ma necessario.

[124] R. Sacchettini, *Il limite dello sguardo – lo sguardo del limite*, in Kinkaleri, *2001-2008. La scena esausta*, cit., pp. 125-130, cit. p. 125.

Le perenni cadute di <*OTTO*>, che già nel nome richiama il simbolo dell'infinito, possono costituire un esempio di messa in variazione continua del movimento al fine di scollegarlo da qualsiasi scopo o significato rappresentativo: movimento che in quanto tale diviene in grado di cogliere la forza del tempo. Il tipo di variazione utilizzata da Kinkaleri, che per inciso rimanda a una lettura di Deleuze[125], nella sua applicazione «prevede e impone un duro e costante esercizio della ripetizione di porzioni compositive che si replicano nella stessa frase, costruendo un fraseggio di decessi senza fine»[126], che si collocano in questo modo in una bolla temporale sospesa, una sorta di scatola percorsa da variazioni di velocità e modificazioni ritmiche che ne mutano continuamente il grado di densità e rarefazione.

La scena, vuota di avvenimenti ma popolata da oggetti, si riduce così a una proliferazione di atti che vanno al di là delle circostanze dell'effettuazione, atti che non consistono in altrettanti eventi dotati ciascuno di un proprio senso, ma che sono, tutti insieme, *l'evento*. In effetti, la sovrapposizione e l'accumulazione di questi gesti senza fine (scopo) non ha alcuna altra funzione se non quella di dare consistenza al mutamento in una durata effettiva all'interno della quale non sussistono significati o simbolismi preordinati. Quello che abbiamo dinnanzi è solo una durata riempita dalla ripetizione della formula (o attivazione di un cliché): il morire in scena. Ma è un codice che viene continuamente scassinato e svuotato, perché non si deve permettere al territorio «scena del crimine» di fermare la variazione e la deterritorializzazione continua che rendono la scena sempre «altro»: vuoti, pause, sospensioni, moltiplicano la sensazione di attesa per qualcosa che non accadrà, perché già successo o sempre da venire, dove ogni atto non inizia e non finisce mai (anche la morte non può essere considerata una fine perché sempre ci si rialza per morire di nuovo). La caduta-morte si genera, in questo senso, in quanto ripetizione di un movimento che ricomprende sempre in sé il proprio passato e il proprio farsi: immagine-tempo che presenta in modo diretto il processo di differenziazione in esso contenuto.

Un elemento ci colpisce:

---

[125] Il riferimento è questa volta a *Critica e Clinica*, nel cui secondo capitolo (*Louis Wolfson o il procedimento*, pp. 21-36) è riportata l'esperienza di variazione di un giovane studente schizofrenico («*le jeune öme sqizofrène*», ossia lo stesso Wolfson) che apprende differenti lingue «col solo scopo di opporle alla lingua materna, l'inglese, che rifiuta sistematicamente e che sottopone a una variazione fonetico-bulimica continua, proprio a partire dagli idiomi stranieri appresi». Cfr. L. Amara, *pool (o Pu:l)*, in Kinkaleri, *2001-2008. La scena esausta*, cit., pp. 143-151, cit. p. 143.

[126] Ivi, p. 145.

> La scena ha una natura mutante, camaleontica, sempre in bilico […]. In un unico spazio, lungo un unico tempo, abitano così molti piani, spaziali e temporali. Il solo oggetto stabile e sempre presente in scena, fin dall'ingresso del pubblico, è un microfono fissato alla sua asta[127].

È il «fisso» o il testimone baconiano: l'«occhio che legge e che funge da "memoria"»[128], la qualità comune, il punto che si dà come ancora per fare affiorare la struttura e che permette di identificarne le variazioni nel ritmo generale del quadro. Il testimone è il garante della variazione che rende la scansione ritmica delle cadute e dei vuoti irriducibile a una organizzazione metrica finita del tempo, in quanto la stessa non conferisce al movimento alcun effetto comune e unificante: i diversi segmenti che continuamente si interrompono e sovrappongono a vicenda contribuiscono a creare un flusso di tempo non cadenzato che è un'eterogenea composizione ottico-musicale fatta di movimenti tonfi, brusii, echi di canzoni, spari, versi.

Nonostante la presenza di oggetti ed elementi che entrano ed escono dalla scena continuando a cadere, nello spazio vuoto non si sviluppa nulla, se non un disegno astratto eppure evidente: le tre figure si accasciano ripetutamente per terra, orizzontalmente, tracciando sul pavimento un reticolo di linee e lasciando una moltitudine di tracce – una sorta di scena del delitto – che non sono una zebratura dello spazio/tempo, ma una serie di indicatori delle traiettorie; non una protesi dei corpi, ma un'immagine della direzione delle forze che ne hanno provocato la caduta. Attraverso il movimento e la sua ripetizione, dunque, ogni forma si dissolve per non lasciare più vedere che tali tracce, ossia le variazioni di velocità e direzione tra i movimenti della composizione. Si tratta di una liberazione del tempo, dove nessun soggetto si forma, nessuna forma si sviluppa, ma «*gli affetti* si spostano, i divenire si catapultano e fanno blocco»[129], lungo una linea astratta che, infine, «serba dell'evento soltanto il contorno e lo splendore»[130].

- *Espandere la percezione per cogliere il tempo*

---

[127] A. Lissoni, *Destinati a ricominciare. <OTTO> fra reale, memorie, immaginario*, in Kinkaleri, *2001-2008. La scena esausta*, cit., pp. 69-73, cit. p. 71.
[128] G. Deleuze, *Occupare senza contare…*, cit., p. 245.
[129] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 394.
[130] G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 135.

Nella realtà quotidiana, affermano Deleuze e Guattari, la nostra percezione è una facoltà limitata, che permette di cogliere il movimento solo come traslazione di un mobile o sviluppo di una forma, mentre i rapporti di velocità e lentezza e i divenire rimangono solitamente al di sotto o al di sopra della nostra soglia di percezione[131]. Alcuni tentativi di cogliere questi aspetti invisibili sono stati praticati a partire dalla fotografia del movimento che, pur riducendolo a una sequenza di immagini ravvicinate in grado di illustrare la potenza di modificazione, allo stesso tempo lo riduceva però a una semplice sequenza di punti successivi mantenendo dunque il predominio dell'aspetto cronologico e perdendo la connotazione di flusso di un divenire che non si può limitare a un'evoluzione di stadi. Come dicevamo, e come suggeriscono ancora i due filosofi[132], l'unico modo di percepire tale aspetto del tempo consiste nel costruire una composizione che modifichi le regole della percezione. Rallentare il movimento, ripeterlo, sgranare l'immagine attraverso l'uso particolare di luci e colori, sono solo alcune delle possibilità che la scena contemporanea esplora.

L'effetto che si ottiene è quello di una durata consistente, densa, come un materiale pronto ad essere plasmato a seconda delle necessità, in flusso unico circoscritto solo da un inizio e da una fine che al suo interno non prevede alcuna limitazione, e che può pertanto essere dilatato o contratto a piacimento. Tempo non pulsato, o liscio, che proietta in un'atmosfera onirico-irreale, di grande impatto visivo ma assolutamente non illustrativo o figurativo.

Esempio#6_La macchina per il tempo di Bob Wilson[133]

Quando pensiamo a una scena che fa della tessitura del tempo uno dei suoi elementi di composizione principali, non possiamo che ricordare le infinite dilatazioni delle partiture wilsoniane, efficaci macchine per la produzione di un tempo da guardare ed esplorare nei suoi più minuti dettagli resi evidenti e tangibili...

[131] Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 410.
[132] Ivi, p. 410 e sgg.
[133] Il regista americano Robert Wilson costituisce, insieme a Carmelo Bene, il riferimento teatrale privilegiato (e unico, per quanto riguarda lo spettacolo dal vivo) di Deleuze. A differenza di Carmelo, però, di cui si conosce la reciproca frequentazione e sul quale la riflessione è fissata in saggi, riferimenti ed esempi approfonditi, il nome di Wilson nella produzione deleuziana non è mai seguito da una trattazione quanto meno indicativa del motivo che lo iscriverebbe nella ristretta cerchia dei teatranti degni di interesse. Rimane dunque giusto un nome, al quale non si può far corrispondere alcuna immagine effettiva, se non quella sonora di un sussurro che rimane sospeso nelle pagine di *Mille piani* (p. 160). In realtà, i motivi per cui Bob Wilson avrebbe potuto risultare interessante per Deleuze sono molteplici, e non staremo qui ad elencarli. Ci piace però pensare che nel suo interesse per le immagini-tempo dirette, Deleuze abbia apprezzato Wilson anche per la sua ricerca in questo senso.

Non proporremo qui un'occorrenza spettacolare precisa, ma solo alcuni tratti comuni alla sua ricerca, che ha come obiettivo tra gli altri proprio quello di *rendere visibile* il tempo nella sua forza e non nei suoi valori cronometrici. Anche nella scena di Bob Wilson, infatti, il movimento si mette a servizio del tempo: la sua estrema lentezza fa perdere il senso dell'azione e, tramutando ogni gesto in un atto di minuziosa e dettagliata precisione, trasporta la scena in un'atmosfera onirica, dove il tempo è dilatato, molecolarizzato. Ciò ne rende percettibile la grana, e in quanto tale esplorabile e modificabile. Il montaggio del tempo diviene così quello che Deleuze chiama con Lapoujade «mostraggio»[134]: composizione tutta visiva che determina un'ipertrofia dello sguardo. Così Frédéric Maurin a proposito:

> Pourtant, cette manipulation résulte d'une propriété du temps jamais démentie: sa matérialité, naguère articulée à sa visibilité et désormais à sa plasticité. Disponible, malléable, le temps s'offre non pas comme une donnée mais comme un espace à construire. L'être du temps, le temps d'être du temps, réside dans ce que le théâtre le fait devenir: il le ravit ou le retarde, l'allonge jusqu'à l'intemporel ou le propulse dans l'intempestif[135].

- *Esaurire lo spazio*

Se ricordiamo le teorizzazioni relative al tempo e alla durata costruite da Deleuze a partire da Bergson, non possiamo tralasciare la necessità di isolare il tempo dallo spazio per arrivare a concepirne la forma pura. Finora ci siamo occupati del movimento in relazione al tempo, ma oltre ad esso, ed è quanto deduciamo dalle notevoli pagine di Maurizio Grande, anche la frapposizione dello spazio – certamente elemento più evidente tra i due, anche perché l'esperienza vissuta, ricorda Bergson, è sempre un misto tra spazio e durata – può comportare una deviazione da questo scopo. In realtà, secondo il filosofo di *Materia e memoria*, è erroneo in un'analisi filosofica considerare i misti di spazio-tempo, perché si tratta, lo abbiamo visto, di due distinti tipi di molteplicità: quantitativa (lo spazio) e qualitativa (il tempo). In altre parole, lo spazio è un'altra unità valida per misurare il tempo, perché questo nella realtà attuale si presenta sempre come applicato ad uno spazio, mai allo stato puro.

L'unico modo di percepire il tempo allo stato puro è nell'arte: nella musica, nella pittura, ma ancor più nel cinema e, come stiamo tentando di dimostrare qui, anche nel teatro.

Ora, per quanto riguarda la scena teatrale pare alquanto discutibile l'idea che esistano possibilità di eliminare lo spazio. Eppure, è proprio in questo caso che Deleuze ci viene in

---

[134] Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo,* cit., p. 55.

[135] F. Maurin, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 49.

aiuto con la sua analisi del trattamento di tale dimensione in alcuni lavori di Samuel Beckett[136], durante la quale arriviamo a comprendere come non si tratti in realtà di eliminare totalmente lo spazio ma, allo stesso modo di quanto notato in relazione al movimento, di svuotarlo dal suo interno, togliendogli ogni possibilità di divenire luogo per avvenimenti, farne inoltre uno *spazio qualsiasi*, del tipo suggerito da Deleuze in *L'immagine-tempo*.

*Esempio#7_*Quad *e* Trio *nello spazio depotenziato secondo Deleuze*

> *Quad*, senza parole, senza voci, è *un* quadrilatero, *un* quadrato. Eppure è perfettamente determinato, ha quelle certe dimensioni, ma le sue uniche determinazioni sono le singolarità formali, vertici equidistanti e centro, i soli contenuti o occupanti sono i quattro personaggi uguali che lo percorrono ininterrottamente. È uno spazio qualunque chiuso, globalmente definito. Anche i personaggi [...] sono personaggi affetti da nulla, in uno spazio che non può essere affetto da nulla[137].

Il testo di Beckett, ci dice Deleuze, è chiarissimo: si tratta di esaurire lo spazio. I personaggi si spostano seguendo un ritornello motorio, una serie di percorsi senza oggetto, in un canone dal corso continuo che non cessa nella sua inesorabile precisione di far somigliare lo spazio ad «un piano scorrevole che faccia apparire e sparire quel che c'è sopra»[138].

L'esaurimento dei personaggi nello spazio e dello spazio *con* i personaggi non va in ogni caso confuso con la stanchezza che sopraggiunge a causa della fatica. È l'esaurimento delle potenzialità del quadrato, della possibilità insomma che un evento possibile si realizzi nello spazio considerato. «La possibilità che l'evento *si* realizzi, e quella che un qualche luogo *lo* realizzi»[139]. Esaurire lo spazio vuol dunque dire estenuarne la potenzialità, rendendo impossibile qualsiasi incontro al suo interno. A questo fine, i corpi ripetono il loro muoversi e il loro evitarsi.

> *Quad* è molto vicino al balletto. Molte sono le affinità dell'opera di Beckett con il balletto moderno: la perdita di ogni privilegio della statura verticale; i

[136] Cfr. G. Deleuze, *L'esausto*, cit. In realtà, oltre a questa breve opera dove a partire da alcuni caratteri del lavoro del drammaturgo irlandese arrivano a delinearsi una serie di concetti generali, alcuni dei quali abbiamo già incontrato, Deleuze inserisce spesso nel suo lavoro riferimenti a Beckett, in particolare relativamente alla sua scrittura. Avendo preferito in questa sede non occuparci di drammaturgie testuali, arriviamo solo ora ad affrontare un argomento beckettiano, che possiamo qui trattare in una dimensione più affine alla linea generale del presente lavoro.
[137] Ivi, p. 31.
[138] Ivi, p. 32.
[139] Ivi, p. 33.

> corpi agglutinati per reggersi in piedi; uno spazio qualunque invece di estensioni qualificate; la storia o narrazione sostituita da un «gestus», come logica delle posture e delle posizioni; la ricerca di un minimalismo; la danza che invade la camminata e i suoi accidenti; la conquista di dissonanze gestuali…[140].

Ed in genere la composizione beckettiana è anche vicina ad un'opera musicale, tanto che Deleuze, relativamente a *Trio degli spiriti*, dramma televisivo di Beckett che prende il nome da un'opera di Beethoven, afferma che «ci fa assistere alla composizione, scomposizione e ricomposizione di un tema di due motivi, due ritornelli» ed è «come il crescere e decrescere di un composto più o meno denso su linee melodiche e armoniche, una superficie sonora percorsa da un movimento continuo assillante e ossessivo»[141].

Il *Trio* è anche l'estrema punta di depotenzializzazione dello spazio: assistiamo qui a una frammentazione che elimina qualsiasi residuo di rappresentazione, le parti dello spazio vengono isolate tanto da precipitare nel vuoto, ciascuna a suo modo, così che «il passaggio da una parte all'altra e la loro successione *non fanno altro che collegare o raccordare vuoti insondabili*»[142]. Tutto il trio è organizzato per farla finita, e la fine tanto desiderata è vicinissima, scrive Deleuze: «è l'ultimo passo della depotenzializzazione, un passo duplice, perché la voce estingue il possibile mentre lo spazio estenua le sue potenzialità»[143]. Ciò che rimane, quando lo spazio subisce un simile trattamento, è l'immagine.

> Il *Trio* va dallo spazio all'immagine. Lo spazio qualunque appartiene già alla categoria della possibilità, perché le sue potenzialità rendono possibile il verificarsi di un evento di per sé possibile. Ma l'immagine è più profonda, perché si stacca dal suo oggetto per diventare lei stessa un processo, cioè un evento come possibile, che non ha nemmeno più bisogno di realizzarsi in un corpo o in un oggetto: qualcosa come il sorriso senza gatto di Lewis Carroll. […] Ma se è vero che lo spazio qualunque non si separa da un abitante che ne estenui le possibilità, a maggior ragione l'immagine rimane inseparabile dal movimento in cui si dissolve da sola: il viso si china, si volta, si cancella o si disfa come una nuvola o un fumo. L'immagine visiva è trasportata dalla musica, immagine sonora che corre verso la propria abolizione. Entrambe fuggono verso la fine, avendo esaurito ogni possibile[144].

[140] Ivi, p. 34.
[141] Ivi, p. 35.
[142] Ivi, p. 38.
[143] Ivi, p. 40.
[144] Ivi, pp. 43-44.

Siamo così tornati nel dominio del virtuale, dove «l'immagine si stacca dal suo oggetto» per acquisire una propria autonomia che subito la porta all'esaurimento, perché l'immagine non dura che un istante. «L'immagine è un soffio, un fiato, ma spirante, in via d'estinzione. L'immagine è quel che si spegne, si consuma, è una caduta. È una pura intensità che si definisce come tale per la sua altezza, cioè per il suo livello sopra lo zero, che descrive solo cadendo»[145]. Immagine che si forma e si dissolve, grazie a un movimento della propria energia potenziale o con un baconiano «colpo di spazzola», azione di una forza esterna sulla Figura. Ecco che si palesa il vero intento della drammaturgia di Beckett:

> quel che è stato chiamato un «poema visivo», un teatro della mente che si propone, non di dipanare una storia, ma di edificare un'immagine; le parole che formano lo scenario di un reticolato di percorsi in uno spazio qualunque; la minuziosità di quei percorsi, misurati e ricapitolati nello spazio e nel tempo, rispetto a quanto deve restare indeterminato nell'immagine spirituale […][146].

Quando anche l'immagine visiva si dissolve, è l'immagine sonora, la musica, a prendere il suo posto, ed è infine essa ad aprire la strada al vuoto: o al silenzio della fine ultima.

Dall'azione al cristallo

Riprendiamo ancora una volta la rottura epocale che attraversa il cinema del dopoguerra in relazione al concatenamento delle immagini e alla relativa attribuzione di senso. Relativamente al cinema classico, Deleuze riconosce il dominio dell'immagine-azione come un particolare tipo di immagine-movimento in grado di descrivere la concatenazione tra azioni-reazioni e situazioni, tracciando la linea di una narrazione che si svolge in uno spazio-tempo determinato, entro il quale agiscono personaggi individuati che entrano in rapporto con l'ambiente per tentare di modificarlo o creare nuove situazioni. Abbiamo visto come la logica che ne consegue è – secondo Deleuze – relativa a una «grande forma» (SAS') nel caso in cui si passi da una situazione iniziale (S) che viene modificata tramite un'azione (A) divenendo una nuova situazione (S'), o a una «piccola forma» (ASA') nel caso in cui un'azione/comportamento iniziale (A) viene modificata (A') dall'intervento di una situazione (S) che produce il cambiamento. In entrambi i casi, ci si muove all'interno di un

[145] Ivi, p. 46.
[146] Ivi, pp. 47-48.

racconto, una sceneggiatura, in cui tutti gli elementi sono organizzati e strutturati al fine della progressione drammatica.

È proprio tale struttura che entra in crisi quando, nel secondo dopoguerra, agli spazi-tempi determinati si sostituiscono gli spazi qualsiasi e i tempi sospesi, ai personaggi che agiscono si sostituiscono figure deboli, molteplici e incapaci di agire, e alla concatenazione tra azioni e situazioni serie di situazioni ottico-sonore pure nelle quali tali personaggi si configurano come veggenti più che come attanti[147]. Ciò che viene a mancare è la linea che prolunga gli avvenimenti gli uni negli altri, il livello diegetico della narrazione, per cui alla concatenazione degli avvenimenti allo scopo di ricostruire un racconto drammatico subentra una modalità di composizione che indebolisce i raccordi, lasciando sempre più spazio al caso.

Lo stesso accade oggi anche in alcune frange della più interessante scena teatrale, quando a una logica dell'azione ispirata da un susseguirsi di fatti ed avvenimenti, si sostituisce una logica della situazione, nella quale si ricerca *il* fatto in sé, la situazione ottico-sonora pura, dove non accade nulla se non nello spazio di relazione che sta tra la scena e i suoi osservatori: l'obiettivo non è raccontare ma suscitare la sensazione.

In un simile scenario non troviamo più le sequenze SAS' o ASA', ma solo dei segmenti S-S'-S'', delle bolle spazio-temporali accostate o sovrapposte dove le azioni sono impedite, rimandate, deviate, interrotte. Ciò non comporta la presentazione di una scena immobile dove non accade nulla, ma piuttosto una scena dove ogni gesto, ogni movimento o postura non è più identificabile come un'azione di senso univoco e riconosciuto, volta cioè al conseguimento di uno scopo (la modificazione della situazione in vista del raggiungimento di uno stato diverso). Inoltre, come già nel cinema, quando anche si conservano delle parti di azione, la linea sequenziale che dovrebbe collegarle tra loro costituendo gli avvenimenti si spezza, impazzisce, andando a disegnare concatenamenti molteplici e deboli, suggestivi più che narrativi. Tali azioni risultano allora simultanee o sospese, interrotte o sclerotizzate, senza alcun compimento narrativo.

Come suggerisce Derrida, buona parte della sospensione del circuito narrativo sulla scena deriva dall'abbandono dei quella che Maurizio Grande chiama «pura trasposizione di segni dalla carta allo spazio-tempo»:

> La scena non rappresenterà più, perché non verrà più ad aggiungersi come un'illustrazione sensibile a un testo già scritto, pensato o vissuto fuori di essa,

[147] Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., in partic. cap. 12, *La crisi dell'immagine-azione*, pp. 225-244.

> testo che la scena si limiterebbe a ripetere e di cui non costruirebbe la trama. Essa non verrà più a ripetere un *presente*, a ripresentare un presente che esista altrove e prima della scena, dotato di una pienezza più antica, estranea alla scena e capace in teoria di fare a meno della scena. […Sarà piuttosto] *spaziatura*, cioè produzione di uno spazio che nessuna parola sarebbe in grado di riassumere o comprendere, poiché lo presuppone in partenza, e che dunque fa appello a un tempo che non è più il tempo della linearità fonica; ricorso a una «nozione nuova dello spazio» e a «un'idea particolare del tempo»[148].

Ma anche trasferire il paradigma dalla logica rappresentazione alla strategia operativa della «scrittura scenica»[149] non pare sempre sufficiente a spiegare l'impossibilità dell'insorgere di una narrazione, in quanto essa rimane comunque legata allo sviluppo di un azione drammatica. Come chiarisce Mango, infatti, con la scrittura scenica il materiale

> si fa scrittura proprio nella misura in cui è esso a generare l'azione drammatica. Ricondurre il piano del linguaggio dentro l'orizzonte della sua materialità non significa ipotizzare un allontanamento dalla dimensione drammatica per dar luogo ad un teatro che si risolva nella sola percezione visiva, ad un teatro, cioè, in cui le immagini, il quadro scenico e quant'altro riguarda la scena risultino isole asemantiche, non in grado, quindi, di generare azione. Significa, invece, ricercarla, tale azione, dentro il corpo materiale dell'evento e non nel racconto letterario o nella conformazione psicologica del personaggio […][150].

Rimane dunque valida la ricerca di un *telos* drammatico, nel senso nel suo etimo di azione. Ciò che invece qui si vuole sottolineare, con Deleuze, è proprio lo stato di non-azione, di sospensione in una situazione ottico-sonora pura che anche per il teatro ha al contempo, come abbiamo visto, il merito di mostrare un'immagine diretta del tempo.

Deleuze lo chiama «regime cristallino»: si tratta di una serie di situazioni dispersive, dove l'attuale è slegato dai propri concatenamenti motori e il virtuale, liberato dalle proprie attualizzazioni, comincia a valere di per se stesso. Ciò equivale a «fare l'immagine», scrive – come abbiamo già riportato – Deleuze in *L'esausto*.

> Ma l'immagine è più profonda, perché si stacca dal suo oggetto per diventare lei stessa un processo, cioè un evento come possibile, che non ha nemmeno

---

[148] J. Derrida, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, cit., pp. XIV-XV.

[149] Ricordiamo che il concetto di «scrittura scenica» è stato introdotto originariamente da Gordon Craig, e poi ripreso in particolare nella seconda metà del Novecento, quando anche grazie alle formulazioni teoriche di studiosi come Giuseppe Bartolucci (*La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968), Maurizio Grande (che se ne occupa in diversi saggi riprendendo Bartolucci, cfr. in partic. la raccolta *Scena evento scrittura*, cit.), e più recentemente Lorenzo Mango (che fornisce anche una prospettiva storica in *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003) se ne rilancia la validità in contrapposizione a quel teatro di regia considerato subalterno al linguaggio scritto.

[150] L. Mango, *La scrittura scenica…*, cit., p. 35.

> più bisogno di realizzarsi in un corpo o in un oggetto: qualcosa come il sorriso senza gatto di Lewis Carroll[151].

L'unica narrazione che così può svilupparsi è un regno di falsi raccordi, dove le relazioni non sono decidibili su un livello di verità, e dove le connessioni multiple pongono una simultaneità di situazioni inesplicabili.

Così, l'immagine si sdoppia su piani differenti, i collegamenti segnano il trionfo dell'allucinazione, della visione e dell'illusione, proiettando la situazione in un'atmosfera onirica e puramente sensoriale, dove immaginario e reale sono indiscernibili. In questo teatro, ciò che si impone rispetto la situazione è

> […] un principio di indeterminabilità, di indiscernibilità: non si sa più quel che nella situazione è immaginario o reale, fisico o mentale, non perché li si confonda, ma perché non si deve saperlo e non è più nemmeno il caso di domandarlo. Come se reale e immaginario si rincorressero l'un l'altro, si riflettessero l'uno nell'altro, attorno a un punto di indiscernibilità[152].

È la potenza del falso, che è anche, ancora una volta, non-potere del pensiero, esaurimento totale di qualsiasi possibilità di pensare così come di agire:

> La rottura senso-motoria fa dell'uomo un veggente colpito da qualcosa di intollerabile nel mondo e confrontato con qualcosa di impensabile nel pensiero. Tra i due, il pensiero subisce una strana pietrificazione, che è come se fosse la sua impotenza a funzionare, a essere, la privazione di se stesso e del mondo[153].

Ecco dunque che si affievoliscono i legami tra uomo e mondo, si smette di «credere» agli avvenimenti, e ciò che viene a mancare non è soltanto la capacità di mettere in atto qualcosa, ma la stessa possibilità di farlo: l'uomo diviene l'*esausto*, colui che non può più nemmeno *possibilizzare*[154]. Quando si realizza un possibile, infatti, è sempre in relazione a certi scopi, progetti, preferenze, che comportano il compiere una scelta. Quando invece anche la possibilità viene a mancare, nessuna scelta è attuabile, e ci si da un gran daffare, ma per nulla. Nessun'azione, nessun atto è possibile. Ed è per questo che l'esaurimento si accompagna a un certo sfinimento fisiologico. È un mondo beckettiano, dove «i personaggi giocano con il possibile senza attuarlo, hanno troppo da fare con un possibile sempre più

---

[151] G. Deleuze, *L'esausto*, cit., p. 43.
[152] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 17-18.
[153] Ivi, p. 190.
[154] Cfr. G. Deleuze, *L'esausto*, cit.

ristretto nel suo genere, per preoccuparsi di quel che potrà accadere»[155]. L'immagine puramente visiva e sonora che si forma in questo mondo dove più nulla è possibile è quella che ha eliminato qualsiasi elemento personale, razionale, determinato, «piccola immagine alogica, amnesica, quasi afasica, ora sospesa nel vuoto, ora fremente nell'aperto»[156].

Dal punto di vista della composizione, è molto difficile «fare» un'immagine di questo tipo, pura, incontaminata, perché il rischio di tornare a una situazione dove si dia nuovamente una possibilità narrativa è latente. Sospendere la narrazione, la figurazione, per far liberare come in una detonazione la sensazione («questa forsennata energia, catturata e pronta ad esplodere, che fa sì che le immagini non durino mai a lungo, ma si confondano con la detonazione, la combustione, la dissoluzione dell'energia condensata»[157]), è questo ciò che conta. Per farlo, è necessario «esaurire il possibile».

Esempio#8_L'estenuazione del possibile nell'immagine della Tragedia

La particolarità del riferimento alla tragedia in *Tragedia Endogonidia* della Socìetas Raffaello Sanzio[158] sta proprio nel punto di partenza: l'impossibilità del darsi di un'azione tragica nella contemporaneità. Afferma Romeo Castellucci:

> Questo progetto nasce anche dal riconoscimento del fatto che è impossibile fare la tragedia. Quindi, se volete, è un progetto che nasce già in una consapevolezza di fallimento. Il tragico è una struttura dello spirito umano che è molto più antica della tragedia greca ed è un sentimento, anzi più che un sentimento è un sentire che è universale e che è in grado di attraversare il tempo. È un sentire a cui è difficile dare un nome. Tragico non è la paura di qualcosa, è piuttosto una condizione. Il sentire del tragico ci rende comunità[159].

---

[155] Ivi, pp. 11-12.
[156] Ivi, p. 23.
[157] Ivi, p. 27.
[158] Al contrario di quanto avvinene per Masque, all'interno delle riflessioni e negli scritti della Socìetas sul proprio lavoro per *Tragedia Endogonidia* il riferimento deleuziano non è mai stato esplicitato né suggerito. Si tratta però di una scelta poetica molto precisa: la necessità di rimuovere qualsiasi appiglio, qualsiasi interpretazione suggerita, qualsiasi accostamento per lasciare la responsabilità del senso dell'evento all'individualità di ciascuno. L'inganno, l'enigma, il celare, come vedremo, divengono dunque gli elementi portanti.
In ogni caso, leggendo le interviste e i testi che accompagnano i vari Episodi, non si può non notare una somiglianza nell'uso dei termini e nella concettualizzazione proposta, anche se la stessa non istituisce collegamenti diretti ma rimane ad un livello di opacità suggestiva, come materiale bruciato e trasformato in altro.
[159] R. Castellucci in *Tragedia Endogonidia. Nel mare della forma*, intervento a più voci durante gli incontri con la Socìetas Raffaello Sanzio avvenuti nell'ambito di *Il progetto* Tragedia Endogonidia *tra scena e schermo* a cura di Marco De Marinis, Bologna, La Soffitta, 22-23 Aprile 2004. Trascrizione a cura di A. Cacciagrano in *Sulla Tragedia Endogonidia*, in *Prove di Drammaturgia* n. 2, Anno X, dicembre 2004, Bologna, pp. 5-10, cit. p. 7.

La narrazione tipica della tragedia viene allora sostituita dalla sensazione, che è data «da una calibratura di luci, di suoni e di pesi, di ritmo, di pieni e di vuoti»[160]. In questo modo, ogni Episodio trova il suo senso solo nell'evento dell'incontro con lo spettatore. A tale proposito anche il Coro, ultimo residuo di una diegesi possibile, elemento ancora presente nelle precedenti tragedie del gruppo[161], viene eliminato, e con esso qualsiasi possibilità di avere una spiegazione a disposizione: non c'è più un senso definitivo o legale, ragion per cui la visione dello spettatore è assolutamente unica e auto-concludente. Del resto, la tragedia è *endogonidia*, ossia, capace di riprodursi da sé tramite divisione reiterata e senza bisogno di alcuna fecondazione – in questo caso, quindi, di attribuzione di senso – prima della creazione. La tragedia, allora, si ripete nello sguardo di ogni spettatore come in un'infinita prole in continuo divenire («essa è capace di contenere ognuna delle persone nate in occidente»[162]), variazione continua o proliferazione del senso.

L'enigma che vieta qualsiasi attribuzione di senso preesistente è generato a partire da una serie di immagini indefinite e allo stesso tempo folgoranti, popolate a loro volta da figure a volte immediatamente chiare, ma che anche, immediatamente, sfuggono. Procedimento che riunisce il massimo della chiarezza con il massimo della complessità, e che rende le apparizioni di tali figure qualcosa di molto simile a quelle immagini-sogno sospese nell'indecidibilità del sonno-veglia. È quanto accade nel non poter dormire dell'esausto:

> Spesso ci si accontenta di distinguere fra la fantasticheria diurna, o sogno ad occhi aperti, e il sogno del sonno. Ma è solo questione di stanchezza e riposo. Così si perde il terzo stato, forse il più importante: l'insonnia, la sola che sia adeguata alla notte, e il sogno d'insonnia, che è questione di esaurimento. L'esausto sta a occhi sgranati. Si sognava nel sonno, ma si sogna a fianco dell'insonnia. […] Nel sogno dell'insonnia, non si tratta di realizzare l'impossibile, ma di esaurire il possibile, ora dandogli la massima estensione per poterlo trattare come una realtà diurna della veglia, al modo di Kafka, ora, come Beckett, riducendolo a quel minimo che lo sottomette al nulla di una notte insonne. Il sogno è il custode dell'insonnia, per impedirle di dormire[163].

---

[160] C. Guidi in *Tragedia Endogonidia. Nel mare della forma*, cit., p. 8.

[161] Si veda ad esempio il coro di conigli nell'*Orestea*, cfr. R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopea della polvere. Il teatro della Socìetas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi*, Milano, Ubulibri, 2001.

[162] R. Castellucci, in T. Crombez, W. Hillaert, *1 Interview de Romeo Castellucci, conduite par Thomas Crombez et Wouter Hillaert*, Bruxelles, KunstenFESTIVALdesarts, 1 maggio 2003, www.zombrec.be, trad. mia.

[163] G. Deleuze, *L'esausto*, cit., pp. 49-50.

Non si può dormire dinnanzi alla tragedia, seppure svuotata di tutti i suoi canoni classici. Non si può dormire eppure si possono fare questo tipo di sogni, come conferma Romeo Castellucci: un sogno che non ha nulla in cui essere interpretato, nulla di psicologico, ma che è interamente corporeo, percettivo[164].

I tagli netti che rompono la sequenzialità delle immagini impedendone la concatenazione lineare determinano un brusco salto nel tempo, o meglio nella qualità di tempo proposta, da una dilatazione della durata ove il movimento è rarefatto e l'immagine pare quasi fermarsi, a ritmi che paiono riportare in una spiazzante quotidianità che in quanto tale è ancora più irreale.

All'interno di questa situazione allucinatoria ciò che emerge grazie a colori e suoni è la cosa in sé, nel proprio eccesso di orrore o bellezza, senza alcun bisogno di essere spiegata o giustificata: la Figura. Il corpo appare ora deformato, compresso, sospeso nel vuoto, assorbito nel colore, smaterializzato. Il fatto è sempre spostato, e si riduce a una presentazione di rapporti non intelligibili. Ciò che rimane è solo: la sensazione. Altre volte la Figura si stacca baconianamente dal fondo, tentando di uscire dalla struttura per convergere verso un fuori: fuori dalla stanza-cubo, fuori dalla situazione, ma anche fuori da qualsiasi attribuzione che la riconduca al personaggio che essa *non* è. Anche quando si tratta di quelle figure che abbiamo detto riconoscibili a causa dei loro tratti ormai storicizzati, essi vengono privati del loro «essere personaggio» per arrivare a una densità di figura che non è più un'anonimia integrale, ma un'anonimia provocata. È un modo di disfare il volto, conservandone solo alcuni tratti.

> È l'abiura del personaggio per la creazione della Figura. Non si tratta di rottura del limite, piuttosto è un concepire il limite in un altro modo. Noi concepiamo il limite come confine che ci determina. Nella lingua greca, invece, il confine non è un limite, ma un inizio a partire dal quale ha inizio qualcosa. Il limite, allora, non è qualcosa che ci chiude le possibilità, ma qualcosa che ci apre a qualcos'altro. Le Figure si tolgono dal loro confine o attraverso la pelle o attraverso un fondo come l'oro. Il ricorrere della pelle, della guaina, dei sacchi, di tutto ciò che si rivolta dall'interno verso l'esterno e viceversa, allude ad una prosecuzione del corpo: di un corpo che non vediamo, ma c'è; un corpo che non vediamo, ma è presente[165].

La fuga della figura trova il suo compimento nelle *Crescite*, sorta di costola parallela agli Episodi dove gli elementi in fuga trovano uno spazio proprio, una nuova

[164] R. Castellucci, in T. Crombez, W. Hillaert, *1 Interview de Romeo Castellucci, conduite par Thomas Crombez et Wouter Hillaert*, cit.
[165] C. Castellucci, in *Tragedia Endogonidia. Nel mare della forma*, cit., p. 9.

concettualizzazione, compiendo un brevissimo viaggio. Deterritorializzazione (dall'episodio) e riterritorializzazione (nella città ospitante, nel nuovo corso/concetto).

La figura

Quanto appena affermato ci conduce verso un'altra delle caratteristiche più evidenti del teatro anti-narrativo che stiamo prendendo in considerazione: l'operare decisamente la soppressione del personaggio e dell'attore verso un'entità più neutra, la Figura.

Ciò può significare in primo luogo che spariscono le connotazioni personali di chi sta in scena: come in Bacon, anche un ritratto o una composizione avente un soggetto definito (Michel Leiris, George Dyer, Lucian Freud, o anche se stesso, solo per citare alcuni dei suoi soggetti più frequenti) perde la specificità fisica e qualsiasi livello di somiglianza che non sia ridotto ad alcuni tratti minimi che riconducono ad un modo, un'intensità, o all'azione di una forza, più che a caratteri somatici particolari. Certamente, chi sta in scena ci sta col suo corpo, ma non più in quanto se stesso, né tantomeno in quanto personaggio. Anzi, a volte nemmeno il corpo attuale si dà più, lasciando spazio a disincarnazioni simulacrali, immagini di corpo, ripetizioni differenti, puramente dinamiche, che ne decostruiscono la forma.

Parlando della pittura di Bacon, Deleuze chiama «il figurale» tale strategia di emersione della Figura da ciò che la contiene, ulteriore metodo di fuga dalla narratività incombente che si attacca con grande facilità alla presenza umana. In realtà, sostiene ancora Deleuze, la creazione di Figure non appartiene solo a Bacon, ma è operazione comune a scrittori come Kafka e Beckett: «fare la Figura» è innanzitutto carpire la sensazione, sondare gli affetti, per rendere le forze invisibili che agiscono sul corpo:

> Bacon sembra dipingere dei personaggi sotto tortura, lo si dice spesso di Kafka e si potrebbe aggiungere Beckett, ma basta guardare qualcuno costretto a restare a lungo seduto, per esempio un bambino a scuola, per vedere come il suo corpo assuma soltanto le posture più «economiche» in funzione di tutte le forze che si esercitano su di lui. Kafka ha l'ossessione di un tetto che pesa sulla testa: o il mento si affossa spaventosamente nel petto, o la punta del cranio buca il tetto…[166].

Il figurale lavora la catastrofe dei valori formali senza comunque arrivare all'indistinto, ma sopprimere la forma non significa nemmeno, come il filosofo esplicita per il caso di Bacon,

[166] G. Deleuze, *La peinture enflamme l'écriture*, intervista raccolta da H. Guibert per *Le Monde*, 3 dicembre 1981 (trad. it. di G. Morosato, *La pittura infiamma la scrittura*, in G. Deleuze, *Divenire molteplice*, Verona, Ombre corte, 2002, pp. 104-110; ora anche in Id., *Due regimi di folli e altri scritti*, cit., pp. 143-147, cit., p. 144).

lasciare intervenire una serie di gesti improvvisati fini a se stessi. Certo, ci possono essere gesti casuali, ma come spiega Bacon durante le sue interviste con David Sylvester[167] si tratta di una casualità largamente controllata, pura precisione a servizio della sensazione.
Una volta dissolte le forme, poi, l'apparizione della Figura che emerge dal fondo sprigiona la potenza del corpo che esplora lo spazio e si dà totalmente in quanto elemento sensoriale.

> Il corpo-linguaggio che eccede chiama in causa il complesso di Edipo, gli oppone il corpo senz'organi del Teatro della crudeltà di Antonin Artaud, il corpo che urla cercando di fuggire i propri confini come nella pittura di Bacon, assunta da Deleuze come espressione del travaglio del molteplice, della forza del desiderio. Nell'opera pittorica di Bacon, il corpo esprime il proprio desiderio di "fuga", il bisogno di svincolarsi non solo dai limiti dell'ambiente che lo circoscrive, una stanza, un water, una sedia, ma dai confini stessi della propria carne. I confini del corpo ne costituiscono l'identità, ma quest'identità ben presto si raggela in un a maschera "a una dimensione" che sacrifica il molteplice, e che tende ad annullare le intensità. L'urlo che squarcia i corpi di Bacon è lo stesso urlo che Deleuze e Guattari individuano nel sacrificio del corpo molecolare del moderno[168].

Esempio#9_Il Bacon di Masque sulla via di Deleuze[169]

> […] Bacon, che studiamo da diversi anni per cercare di capire che cosa significa porre vicini tra loro colori, figure, strutture […]. Il procedimento che usiamo si riallaccia in questo senso a Bacon quando componiamo delle voci, dei metalli, dei suoni, dei corpi; è un procedimento non progettuale, si basa su intuizioni, sì, ingabbiate da regole a volte rigidissime, ma in cui la struttura vogliamo che nasca da sé, che abbia una propria vita[170].

Nell'oscurità della sala, lo sguardo in fuga tenta di attaccarsi a qualcosa per stabilire un punto di inizio per la narrazione. Ma nulla può accadere qui ed ora perché, come spiega Deleuze, tutto è già accaduto, o è sempre sul punto di accadere. E così è sulla scena di Masque. Come spingendo lo sguardo all'interno di un quadro di Bacon, la luce rivela improvvisamente i tre elementi principali. Sono gli elementi che seguendo le indicazioni del Bacon deleuziano compongono il quadro della visione attuando la strategia del figurale: il fondo, costituito da una grande campitura di colore proiettata su schermo, che diverrà di volta in volta macchia di

[167] Cfr. F. Bacon, *Conversazioni*, cit.
[168] T. Villani, *Gilles Deleuze…*, cit. pp. 62-63.
[169] Alcune considerazioni riportate seguente esempio provengono da un mio studio specifico sulla «baconianità» dello spettacolo *Head VI* di Masque (2008) pubblicato per exibart.com nella rubrica *arteatro* (consultabile on-line all'indirizzo http://www.exibart.com/notizia.asp/IDNotizia/24028/IDCategoria/215).
[170] L. Bazzocchi, in R. Molinari, C. Ventrucci (a cura di), *Certi prototipi di teatro…*, cit., p. 68.

colore, striatura, struttura, ma mai assumerà connotazioni figurative; il tondo, che è il contorno di una pista da circo entro la quale la Figura, che è il terzo elemento, viene attratta e comincia a muoversi come un animale in fuga (figg. 11-12).

Il risultato della composizione dei tre elementi, grazie alla sospensione di qualsiasi possibilità di narrazione, si risolve nell'espressione di diverse soglie di potenza, che si attualizzano nella sensazione come grado di intensità veicolato dal corpo, dal suo rapporto con lo spazio.

Ma non basta avere una Figura isolata in un contorno per esorcizzare la figurazione. È necessario che si compia uno sforzo attraverso tutta la scena, che ci si deterritorializzi seguendo linee di fuga differenti: sforzo del corpo per uscire da se stesso attraverso i suoi orifizi (la bocca-urlo silenziosa che ricorda l'omonimo dipinto *Head VI*, la fuoriuscita dai propri genitali in una sorta di auto-parto, i conati di vomito, l'ombra che fugge dal corpo per stagliarsi sullo sfondo) e diventare Figura; sforzo della struttura per isolare e far emergere la figura attraverso il contorno che si arrotola su di essa e ne guida le «passeggiatine» (fig. 14); sforzo della figura per annullarsi nella struttura fuggendo verso la campitura (fig. 15). Lo spazio scenico che Masque concepisce sarà allora un dispositivo di natura spazializzante, dove, come nei quadri di Bacon, è attraverso il colore e la luce che una fusione si può concretizzare. Dai colori vividi e uniformi che sospendono la figura nello spazio e negano la profondità della scena si passa a una luce bianca su fondo chiaro e a spazzolate di lucido nero con cui la mano, quasi come fosse al servizio di altre forze, cosparge il resto del corpo per con-fonderlo definitivamente con lo spazio circostante. Ma la figura non deve scomparire del tutto, non deve lasciare che il diagramma del fondo proliferi occupando tutto lo spazio. Ecco allora che si lascia prendere nuovamente dal movimento che agisce su di sé guidandola in un percorso di deformazione, facendo sì che essa possa nuovamente imporre la propria presenza ingombrante, interminabile, materiale, di cui l'occhio può prendersi carico.

Mostruosità del corpo

Il percorso di deformazione del corpo verso la liberazione della Figura ci porta a prendere in considerazione un ulteriore aspetto estetico-filosofico che ne deriva.

Abbiamo notato precedentemente come il lavoro tecnico sul movimento del corpo e nel corpo si traduca spesso in una metamorfosi incessante delle posture e attitudini che veicola il recepimento sulla propria superficie dell'azione delle forze applicate e le conseguenti

trasformazioni di intensità all'interno dello stesso. L'effetto è quello ottenuto da Bacon attraverso le sue figure: una deformazione continua del corpo che, lo ripetiamo ancora una volta, non sarebbe da imputarsi ad una modificazione della forma verso una sua sublimazione o verso l'acquisizione di un'aura spirituale (questo sarebbe secondo Deleuze il caso dell'astrattismo), ma che si direziona verso la disarticolazione, la degerarchizzazione e messa in movimento delle sue componenti. Proprio il movimento è il punto cruciale della riflessione: in particolare, quel movimento interno che si dà *nel* corpo, che istituisce nuovi rapporti tra le sue parti in diretto riferimento alla sua profondità interna e al suo «potere di essere affetto», ossia di mescolarsi con altri corpi recependone le qualità di movimento e i rapporti interni che li caratterizzano. Giocare sulla naturale predisposizione all'incontro fa sì che anche sulla scena si riproponga il problema del corpo e del suo stare non rappresentativo, di un corpo che è sempre più soggetto a deformazioni (tecnologiche e non) e preso in un divenire-altro. Oppure, da un altro punto di vista, possiamo affermare che il problema della presenza scenica diviene sempre più urgentemente una questione da indagare anche attraverso la riflessione filosofica.

Mentre la scena indaga questo tema già con i pionieri del Novecento teatrale[171], ma prevalentemente in una direzione che rimanda alla ricerca di una vitalità extraquotidiana, della costruzione di una nuova soggettività organica e «autentica» che parta innanzitutto dalla riscoperta di se stessi[172], di un sé unitario che vada oltre le identificazioni parziali (i ruoli e le maschere della quotidianità) per un palesamento della vera essenza totale[173], comincia ad affermarsi, in particolare grazie alla filosofia e alle altre discipline artistiche, anche una tendenza diametralmente opposta. Seguendo una linea Nietzsche-Artaud, che prende dunque in considerazione anche una sua occorrenza teatrale, si sviluppa un pensiero secondo il quale attraversare il cambiamento significa mettere da parte il tentativo di costruirsi una soggettività unica, organica, precisa, a favore della capacità di divenire continuamente altro, di conservare un'apertura verso la molteplicità delle identificazioni temporanee, attraverso quelle modalità di de-gerarchizzazione e de-organizzazione del corpo che anche Deleuze individua proprio a partire da Artaud (e sulle quali ci siamo già abbondantemente soffermati).

---

[171] Sulle indagini relative al problema della presenza nel Novecento teatrale cfr. in particolare M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000; per la danza cfr. E. Casini Ropa, (a cura di) *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990.

[172] Ci riferiamo in particolare alle ricerche basate sulla «credibilità» della presenza e dell'azione scenica condotte da Stanislavskij e Copeau, cfr. M. De Marinis, *In cerca dell'attore*…, cit.

[173] Cfr. J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Hostelbro, Jerzy Grotowski and Odin Theatrets Forlag, 1968 (trad. it. di M.O. Marotti, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970).

> Bodies and identities here are mutually attracting and fracturing, transforming and appropriating, deluding and subverting, attacking, defending and manipulating each other. The continuous merging and diverging of the body and identity turns out to be equally disturbing and vague on both sides – neither seem to have enough power to prevail[174].

Alla base dell'affermazione di una molteplicità nell'identità sta il lavoro sull'attualizzazione dei diversi potenziali virtuali di un corpo, della ricerca della differenza (in quanto distinzione unilaterale) e dei divenire (divenire-altro), verso un *corpo-mostruoso* ma nel senso etimologico della parola[175]: un corpo che si manifesta nel suo differenziarsi, che trova nella propria continua ri-attualizzazione (ripetizione) attraverso la differenziazione del virtuale un principio fondamentale.

In *Differenza e ripetizione*, Deleuze ricorda come la filosofia abbia nei secoli tentato di strappare la differenza alla sua condizione di *mostruosità*[176], ma che in realtà ciò non sia possibile, proprio perché *la differenza è il mostro*, *la crudeltà*: quando la differenza tenta di risalire alla forma armonica dell'organismo, essa ritorna ad essere sottomessa alla rappresentazione. Rivediamo un passo che nel merito è fondamentale:

> Tutte le forme si dissolvono quando si riflettono nel fondo che risale. […] La forma che si riflette nel fondo non è più una forma, ma una linea astratta che agisce direttamente sull'anima. Quando il fondo sale alla superficie, il volto umano si scompone in questo specchio in cui l'indeterminato come le determinazioni vengono a confondersi in una sola determinazione che «fa» la differenza. Per produrre un mostro, è una formula insufficiente accumulare determinazioni eteroclite o iperdeterminare l'animale. Molto meglio far emergere il fondo dissolvendo la forma. […] Il pensiero è quel momento in cui la determinazione si fa una, a forza di sostenere un rapporto unilaterale e preciso con l'indeterminato. Il pensiero «fa» la differenza, ma la differenza è il mostro. Non ci si deve stupire che la differenza appaia maledetta, colpa o peccato, figura del Male promessa all'espiazione. Non si dà altro peccato che quello di far salire il fondo e dissolvere la forma[177].

La differenza è dunque uno stato di determinazione e in questo senso, lo ricordiamo, corrisponde alla crudeltà («Questa differenza, o LA determinazione, è dopotutto la

---

[174] M. Blažević, *Dying bodies, living corpses. Transition, nationalism and resistance in Croatian theatre*, in J. Kelleher, N. Ridout (a cura di) *Contemporary Theatres in Europe. A critical companion*, New York/London, Routledge, 2006, pp. 87-105, cit. p. 96.

[175] Il termine latino *monstrum* indica infatti essenzialmente una cosa straordinaria, contro natura, un prodigio, ma anche un'ammonizione, derivando da *monère* (avvisare, ammonire). Il mostro, dunque, nel suo significato originario è qualcosa di straordinario che appare, che si manifesta, qualcosa che viola la natura e che è in sé un ammonimento e un avvertimento per l'uomo.

[176] Sul mostro nella filosofia di Deleuze cfr. U. Fadini, *Figure nel tempo…*, cit., che utilizzeremo anche in seguito per impostare il discorso.

[177] G. Deleuze, *Dfferenza e ripetizione*, cit., p. 44.

crudeltà»[178]), e si caratterizza come uno stato portatore di libertà, perché determinare non è dare «una» forma fissa e immutabile, ma costituire una base senza forma, *senza volto*, aperta al perdurare della differenza nella ripetizione.

A partire da questi riferimenti teorici, possiamo confermare come la mostruosità della differenza consenta un'esplorazione della potenza che la conduce verso i suoi limiti, e anche come la realtà che si crea sulla scena in queste condizioni tenti di utilizzare nella sua pienezza quella dimensione virtuale di potenza non ancora in atto, che pare essere molto più ricca rispetto alla realtà soggettiva in situazioni non performative, e che rispecchia il richiamo deleuziano a spogliarsi delle identità univoche della vita quotidiana per aprirsi alla molteplicità del divenire.

Con Ubaldo Fadini, ed entrando in un discorso più ampio, possiamo riconosce in questo processo di divenire un doppio andamento verso due situazioni-limite: da una parte la fuga verso l'animalità dell'istinto; dall'altra quella verso l'artificialità della tecnica e dell'istituzione[179].

> Che l'uomo si spogli progressivamente della specie significa che la sua peculiarità è quella dello «sconfinamento», della «corpomorfosi» (D. Formaggio), della trasformazione incessante. Ma ciò che qui può interessare è [anche] la cosiddetta «tecnomorfosi», vale a dire ciò che nella tecnica come «istituzione» (nel senso deleuziano) si esprime «socialmente/collettivamente» come mostruosità, come potenziale di ibridazione, a cui va appunto «imputata» la segmentazione dell'individuale, la sua apertura a «illimitate» combinazioni, composizioni, «confusioni», metamorfosi…[180].

Grazie al movimento e alle contaminazioni causate dal contatto con l'Altro, il corpo entra dunque in una relazione così stretta con lo spazio e gli altri corpi che lo circondano da modificarsi, ibridarsi, entrando in un divenire-altro che pare individuare nel divenire-animale e nel divenire-macchina i due estremi. In realtà, però, entrambe procedono nello stesso senso di ampliamento delle capacità e della potenza del corpo al fine espressivo (ricordiamo che ci si situa sempre su un piano di composizione estetico).

---

[178] Ivi, p. 43.

[179] Argomento che Deleuze tratta in uno dei suoi primi lavori: si tratta della raccolta antologica a fini didattici (e pubblicata grazie al suo maestro G. Canguilhem) di alcuni testi assai eterogenei sul tema dell'istinto e delle istituzione. Cfr. G. Deleuze, *Instincts et institutions* (avec préface de Georges Canguilhem, choix de textes réalisé et introduit par Gilles Deleuze), Paris, Hachette, 1953 (Trad. it. a cura di U. Fadini e K. Rossi, *Istinti e istituzioni*, , Milano, Mimesis, 2002).

[180] U. Fadini, *Figure nel tempo…*, cit., pp. 97-98.

Gli individui che così si formano in quanto «figure di metamorfosi» vanno presi come delle soglie di trasformazione o «punte di singolarità», «transizioni di fase»[181] nelle quali ciò che cambia sono innanzitutto quei rapporti di movimento (direzione) e velocità interne che insieme alla capacità di essere affetti costituiscono il corpo, e che lo coinvolgono nelle sue posture e atteggiamenti.

Per questo motivo, un corpo non può più venire circoscritto ad una situazione di immobilità statica, chiusa e finita in se stessa, ma va sempre considerato nella sua motilità instabile, nel suo potere di essere affetto, direbbe Spinoza, nella sua potenza di divenire. Come insegna Deleuze, non dobbiamo pensare questo divenire come a una successione evoluzionistica di stadi gerarchici o come a un diventare qualcosa d'altro in una logica binaria, ma come una deterritorializzazione/transcodificazione particellare, impercettibile nella sua istantaneità, che fa convergere un corpo nella direzione di un altro, all'interno di un flusso unico. Il «mostro» (lo *s-figurato*, il *de-forme*) che abita ognuna di queste soglie sarà dunque l'espressione della relativa potenza, non mera rappresentazione di una deriva bio-tecnologica, ma reale forza produttrice del nuovo derivate dall'incontro con forze o corpi capaci di dar forma o de-formare.

Esempio#10_Il re dei mostri[182]

Il solo *Self-Unfinished* è in realtà molto più di un solo. Nel corpo del danzatore Xavier Le Roy, infatti, prendono vita una serie di identità e figure molteplici, che popolano la scena di una presenza multipla e sfaccettata *per* lo spettatore, ossia, lasciata alla sua percezione in quanto tale. Ci serviamo dunque delle osservazioni di uno spettatore d'eccezione, Jérôme Bel, delle quali non potremo non notare la somiglianza con gli argomenti deleuziani qui affrontati. Tralasciando una prima parte della trattazione, così Bel si appresta a descrivere la seconda parte: quella cosiddetta *dei mostri*:

[181] Come giustamente segnala M. Guareschi (cfr. M. Guareschi, *Singolarità*, in A. Zanini, U. Fadini (a cura di), *Lessico postfordista. Dizionario di idee della mutazione*, Milano, Feltrinelli, 2001), per queste formulazioni rimangono fondamentali le indagini di G. Simondon (autore molto caro a Deleuze), del quale si vedano in particolare *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958; *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Grenoble, Jérôme Millon, 1995; *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989 (trad. it. a cura di P. Virno, *L'individuazione psichica e collettiva*, Roma, Deriveapprodi, 2006).

[182] Per questo esempio seguiremo quasi integralmente alcune considerazioni del coreografo Jérôme Bel a proposito del lavoro *Self-Unfinished* di Xavier Le Roy. Cfr. J. Bel, *Crepino gli artisti. A proposito di* Self-Unfinished *di Xavier Le Roy*, in AA.VV., *Corpo sottile…*, cit., pp. 80-87.

> In questa sezione, Xavier Le Roy, o almeno il suo corpo, si presta a sorprendenti metamorfosi per mezzo di una semplice maglia nera e soprattutto, cosa ancora più impressionante, senza nessun altro artificio. Così, mettendosi letteralmente «con il culo sopra la testa», la cosa più triviale del mondo, crea delle forme assolutamente sorprendenti, servendosi, insisto, solo del proprio corpo. Tali forme vengono fatte emergere da Le Roy con una lentezza calcolata, talvolta senza un apparente cambiamento.
> Queste forme, e ora devo parlare della mia personale esperienza di spettatore, mi sono apparse mostruose. Ho visto un uomo senza testa, una testa d'elefante, un pollo pronto per essere arrostito, un rospo, un fallo, ogni sorta di extraterrestre, una lumaca, una danzatrice che fa una spaccata… tutto ciò, direte voi, non ha nulla di mostruoso di per sé, ne convengo; del resto queste immagini appaiono quando il corpo di Xavier Le Roy praticamente non si muove e si sposta al minimo sulla scena. Non entra in gioco nessuna luce particolare, nessuna forma di illusionismo. È solo, al centro della scena, nudo, sotto la luce livida dei neon. […] Però, si vede un certo sommovimento, come se si fosse ubriachi, febbricitanti o sotto l'effetto di un potente allucinogeno. Questo corpo esposto davanti ai nostri occhi subisce delle metamorfosi, per quanto dolcemente, assume identità più o meno riconoscibili, passando da una forma all'altra con continuità e in modo imprevedibile. […] Sembrerebbe che Xavier Le Roy non faccia altro che rendere visibili le forme arcaiche nate forse dal rettile che fummo qualche milione di anni fa, o i fantasmi dell'extraterrestre del futuro. Ma il fatto più destabilizzante della questione è che in quanto spettatori abbiamo l'impressione di essere noi, gli osservatori, a generare queste immagini o a riconoscerle nello specchio del corpo esposto di Xavier Le Roy. Proviamo l'impressione, assai reale e sgradevole, di proiettare le nostre stesse visioni sul suo corpo, che ci viene offerto come schermo. […] Bisogna arrendersi all'evidenza, parola assolutamente non appropriata in questo contesto, che quel corpo non è quel che sembra, quel corpo totalmente identico a quello di ogni spettatore è mostruoso, o è un'altra cosa da quello che ci si attendeva prima dello spettacolo, e ha delle facce nascoste[183].

Un corpo che incarna la differenza, dunque, e che ne esprime la mostruosità. Un mostro che, come sostiene Deleuse, e Jérôme Bel concorda, va considerato secondo il proprio significato etimologico.

> Mi tocca tornare adesso, e lo farò in seguito, sulla definizione della parola «mostro», che non ha necessariamente un'accezione negativa; piuttosto definisce un essere che supera i propri limiti. Così, questa scena propone allo spettatore un'esperienza che si potrebbe definire schizofrenica, che fa letteralmente esplodere il proprio sistema di rappresentazione corporea a vantaggio di una miriade di identità possibili. Il corpo che ci rivela Xavier Le Roy è multiplo, variabile, fluttuante[184].

Le «forme» che vengono create e che si susseguono non sono in realtà altro che soglie di divenire senza contorno, che hanno in sé lo spessore di istanti dilatati,

[183] Ivi, pp. 82-83.
[184] Ivi, p. 83.

perché subito divengono altro, sono posture e non posizioni, avvolgimenti su di sé, pieghe che non lasciano alcuno spazio alla «bella forma» ma sempre sono preda di una nuova deterritorializzazione verso altro. Una macchina per produrre visioni, «un corpo deleuziano, un «corpo senza organi», quel corpo matrice che si definisce attraverso l'infinita possibilità di relazioni che gli permettono le proprie percezioni.

La perdita del volto

«Disfare il volto» è un altro dei punti fondamentali che abbiamo sottolineato nel processo di deformazione del corpo.

Storicamente sulla scena il nascondimento del volto e la sua manipolazione sono stati intesi come uso della maschera, del trucco oppure ottenuti tramite l'irrigidimento o la deformazione tramite contrazione muscolare (la maschera facciale di Grotowski)[185]. In ogni caso, come suggerisce Maurizio Grande[186], ognuno di questi tipi di maschera si presentava come *parvenza della faccia* (Grande distingue tra volto e faccia, dove «il volto costituisce l'immagine dell'io sovraimposta alle costanti fisionomiche della faccia, l'immagine dell'individuo come identità visibile, la risultante delle trasformazioni della faccia in *parvenza dell'anima*»[187]) e quindi in quanto nuova sembianza che aveva assorbito il volto sostituendolo.

Con la maschera la faccia si sovrappone al e sostituisce il volto, ma in ogni caso resta marca territoriale e strumento di presentazione di un'identità particolare, definita, seppure privata di interiorità (nel caso della maschera neutra) o, in alcuni casi, limitata a un blocco unico di interiorità stilizzata (nel caso della maschera espressiva o della maschera facciale grotowskiana).

Ma disfare il volto, per come lo intende Deleuze (anche con Guattari) è, lo abbiamo visto, divenire-impercettibile, rendersi irriconoscibile, cancellare qualsiasi punto di riferimento verso una possibile identificazione univoca. Anche il volto *punk* di cui parla Grande, «perdita della faccia per *surplus di volto*», pur compiendo un passo verso la neutralità e l'indifferenza dei tratti alla volta della pura decorazione estetica, è anche per questo ancora *un* volto, inteso nel suo essere *spettacolare*, attraente.

---

[185] Sull'uso della maschera nel Novecento teatrale cfr. M. De Marinis, *Maschera ed espressione corporea*, in *In cerca dell'attore…*, cit., pp. 159-180. Per lo specifico sul lavoro negli spettacoli di Grotowski cit. J. Grotowski, *Per un teatro povero*, cit.

[186] Cfr. M. Grande, *Il trucco e la maschera*, in *Scena evento scrittura*, cit., pp. 47-70.

[187] Ivi, p. 54, cit. leggermente modificata.

Al contrario, per quanto possiamo vedere oggi, se attraverso le sue deformazioni il corpo diviene materia, al pari del suono e del movimento, allora non ha più bisogno di un volto che lo identifichi perché nella materia non è presente alcuna identità originaria, né è previsto il raggiungimento di un'identificazione univoca. Disfare il volto diviene allora renderne impercettibile la sostanza (faccia) così come la forma (volto) dell'espressione, perché la figura non sia più qualcosa di limitato al qui e ed ora (identificazione momentanea), ma trascenda nel suo manifestarsi la scena che la contiene.

Il volto si nasconde nell'oscurità, o viene preso da un movimento inarrestabile che ne confonde i contorni, il volto non si dà allo sguardo per evitare di essere riconosciuto, e se appare è per distogliere subito lo sguardo, tornando a nascondersi, oppure per fissarlo prepotentemente davanti a sé, sguardo che lancia una direzione secondo la quale anatomizza il viso[188] tagliandolo e proiettandolo verso l'esterno, proprio a partire dai suoi occhi[189].

> Se l'uomo ha un destino, sarà di sfuggire al viso, disfare il viso e le sue viseificazioni, divenire impercettibile, divenire clandestino, non con un ritorno all'animalità o alla testa, ma attraverso divenire-animali spirituali e particolari, attraverso divenire davvero strani, che varcheranno il muro e usciranno dai buchi neri e porteranno infine *i tratti stessi di viseità* a sottrarsi all'organizzazione del viso, a non lasciarsi più sussumere dal viso, lentiggini che filano all'orizzonte, capelli mossi dal vento, occhi che traverseremo invece di guardarci in essi o di guardarli nel cupo faccia a faccia delle soggettività significanti[190].

Il divenire-animale

Come abbiamo già notato, il divenire-animale in Deleuze non prende affatto la direzione dell'imitazione o del mascheramento, ma consiste più propriamente in un movimento di deterritorializzazione assoluta:

> Divenire animale significa appunto fare il movimento, tracciare la linea di fuga in tutta la sua positività, varcare una soglia, arrivare a un *continuum* di intensità che valgono ormai solo per se stesse, trovare un mondo di intensità pure, in cui tutte le forme si dissolvono, e con loro tutte le significazioni, significanti e significati, a vantaggio di una materia non formata, di flussi deterritorializzati, di segni asignificanti[191].

---

[188] Intendiamo qui «anatomia» nel suo significato etimologico di taglio, sezionamento, partizione.
[189] Ecco una possibile direzione che può prendere il disfacimento del volto a partire dagli occhi, come auspicato da Deleuze e Guattari in *Mille piani*, cit., p. 260 e sgg.
[190] Ivi, p. 265.
[191] G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka…*, cit., p. 23.

Divenire-animale non è regredire a uno stadio di sviluppo evolutivo precedente, liberare delle zone di intensità, mettere in movimento: «nient'altro che movimenti, vibrazioni, soglie in una materia deserta: gli animali, topi, cani scimmie, scarafaggi, si distinguono soltanto per l'una o l'altra soglia, per queste o quelle vibrazioni, per un certo percorso sotterraneo nel rizoma o nella tana»[192]. Non si tratta dunque di riprodurre delle figure, quanto di «produrre un *continuum* di intensità in una evoluzione *a-parallela e non simmetrica*»[193], dove il divenire è una cattura verso una deterritorializzazione congiunta.

Se ogni corpo è un insieme infinito di parti o elementi che non hanno in sé alcuna forma o funzione, ma si distinguono solo per il movimento e la stasi, allora l'animalità, il divenire-animale non può che situarsi in un movimento particolare, che è la deterritorializzazione (come sappiamo, ci si deterritorializza mutando soglia o gradiente di intensità). Per questo il divenire-animale si situa sul piano del movimento, più che su quello dell'identificazione: non è imitare l'animale, simularne il comportamento, ma cercare i limiti del proprio territorio, forzare i limiti del proprio linguaggio, farlo scorrere lungo linee di deterritorializzazione prima che si riterritorializzi in un nuovo codice[194].

Esempio#11: divenire-kafkiano secondo Masque: l'animale e la macchina

Un risultato molto vicino a ciò che Deleuze intende per divenire-animale è ottenuto da Masque grazie al lavoro sul corpo, sul gesto e sul movimento in particolare della performer Eleonora Sedioli. Prendiamo in considerazione ancora una volta il doppio studio su Kafka.

> Nella macchina di Kafka agisce la bestia. Come ne "La tana". Ma l'animale non pianta bandiere a dichiarare il suo territorio. Sta in attesa; aspetta che il pericolo imminente si faccia sostanza: solo allora potrà combattere con le armi a sua disposizione, le potenze sonore, gli impatti acustici, gli acufeni della memoria[195].

Per prima cosa, si tratta di disfare il viso. È – lo abbiamo detto – il primo passo per tracciare una linea di fuga. Masque, nei tre lavori «deleuziani» elabora questo aspetto in diversi modi: da un lato, tramite la fuga verso l'esterno, il fuori, il volto diviene luce, colore, sfondo (*Head VI*), poi, rivolgendosi verso le proprie intensità assume tratti di animalità (*La macchina di Kafka*), fino a scomparire del tutto (*Just intonation*).

[192] Ivi, p. 24.
[193] Ivi, p. 25.
[194] Cfr. F. Trasatti, *Leggere Deleuze, attraversando* Mille Piani, Milano-Udine, Mimesis, 2010, p. 138.
[195] Dallo scritto di presentazione per *La macchina di Kafka* (2009), © Lorenzo Bazzocchi.

In quest'ultimo lavoro ancora più che negli altri si assiste a una vera «perdita del volto», non tanto per mascheramento, né per confusione dei tratti grazie al movimento (fig. 17), quanto per nascondimento. Anche se talvolta possiamo individuare la testa, il viso sparisce letteralmente, e quando compare, in una sola occasione ricca di intensità, lo sguardo lanciato in avanti taglia lo spazio costituendo quasi una pausa nel movimento, una pausa in cui si istituisce una connessione diretta con lo spettatore, che lo colpisce profondamente come il riverbero sonoro che lo accompagna, e in cui si ribadisce la presenza imprescindibile della Figura sulla scena. Parliamo di Figura, e non di persona, perché ancora una volta si tratta un viso spersonalizzato, non umano, e la sua apparizione disegna una sorta di «evento» in cui il tempo si ferma e ciò che si manifesta non si lascia identificare se non come «un volto».

Lo stesso vale per l'«umanità» del corpo, che si trova in una condizione di sospensione, perpetuamente in divenire: la sua trasformazione in materia in movimento ne rende impercettibile, indecidibile la forma. In scena, così

> Non c'è più uomo né animale, perché l'uno deterritorializza l'altro in una congiunzione di flusso, in un continuum di intensità reversibile. Siamo di fronte a un divenire che comprende al contrario il massimo di differenza come differenza di intensità, oltrepassamento d'una soglia, innalzamento o caduta, abbassamento o erezione […][196].

Le figure si moltiplicano alternando tratti animali a tratti di pura molecolarità non formata, a partire da una base di carne che è il tronco senza arti, indeterminato, e, quasi sulla scorta del corpo senza organi, pronto ad assumere attraverso la formazione protesica di arti provvisori e non meglio specificati che vengono continuamente creati e riassorbiti, molteplici stati di intensità. Forse si potrebbe pensare questo continuo divenire come un'unica grande composizione, che procede verso la dissoluzione della forma:

> un puro piano di immanenza, di univocità, di composizione, su cui tutto è dato, su cui danzano elementi e materiali non formati che si distinguono solo per la velocità ed entrano in un determinato concatenamento individuato secondo le loro connessioni, i loro rapporti di movimento. Piano fisso della vita, dove tutto si muove, ritarda o precipita. Un solo animale astratto per tutti i concatenamenti che lo effettuano. Un unico, uno stesso *piano di consistenza* o di composizione, per il cefalopode e il vertebrato, poiché al vertebrato basterebbe piegarsi in due abbastanza in fretta per saldare gli

[196] G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka…*, cit., p. 40.

> elementi delle due metà del dorso, avvicinare il bacino alla nuca e raccogliere le sue membra a una delle estremità del corpo, diventando così Polpo o Seppia come «un saltimbanco che rovescia all'indietro le spalle e il capo per camminare sulla testa e sulle mani»[197]. *Piegatura*. Il problema non è più assolutamente quello degli organi […]. Il problema non è quello dell'organizzazione, ma della composizione, non è quello dello sviluppo o della differenziazione, ma del movimento e della stasi, della velocità e della lentezza. […] Bisognerà tentare di pensare un mondo dove lo stesso piano fisso, che si chiamerà «d'immobilità» o «di movimento assoluto», si trova percorso da movimenti informali di velocità relativa, che entrano in questo o in quel concatenamento individuato secondo i loro gradi di velocità e lentezza. Si tratta di un *piano di consistenza* popolato da una materia anonima, particelle infinite di una materia impalpabile che entrano in connessioni variabili[198].

Ma il divenire – e lo vedremo a breve – comporta anche un'altra linea, quella verso la macchina. Ecco allora che oltre all'animale vediamo in scena un divenire-macchina, un *disklavier-donna* che è anche divenire-sonoro del corpo. Lo scambio è reciproco: la macchina scrive sul corpo che scrive sulla macchina, l'animale determina il suono che determina l'animale, descrivendo quell'andamento rizomatico delle connessioni che suggerisce Deleuze:

> Ogni tratto libero di viseità fa rizoma con un tratto libero di musicalità, di pittoricità, di paesaggio: non una collezione di oggetti parziali, ma un blocco vivente, una connessione di steli dove i tratti di un viso entrano in una molteplicità reale, in un diagramma, con un tratto di paesaggio sconosciuto, di pittura o musica che si trovano ad essere allora effettivamente prodotti, creati, seguendo *quanta* di deterritorializzazione positiva assoluta, e non più evocati o ricordati secondo sistemi di riterritorializzazione[199].

Divenire-macchina

Prima di cominciare, occorre chiarire che in questo paragrafo non si intende dare conto di tutti i possibili risultati delle interazioni corpo-macchina, alcune delle quali abbiamo già affrontato sul piano tecnico poc'anzi. Quello che interessa qui è affrontare un aspetto estetico molto particolare che la lettura di Deleuze può indicare e che abbiamo suggerito alla fine dell'esempio poco sopra.

Si tratta di quella particolare situazione in cui, dato il corpo in scena come costrutto provvisorio e sempre revocabile di relazioni tra elementi, si assiste alla creazione di una

---

[197] La citazione – lo ricordiamo anche se abbiamo già riportato questo brano in parte – è tratta da G. Saint-Hilare, *Principes de philosophie zologique*, cit.
[198] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., pp. 377-378.
[199] Ivi, p. 289.

nuova linea anatomica (e ribadiamo che usiamo qui il termine «anatomia» nel senso di «taglio direzionato») che lo seziona connettendolo alla macchina secondo le due direzioni interno-esterno: dal corpo alla macchina; dalla macchina al corpo. È partendo dallo stesso punto di vista che Ubaldo Fadini arriva a definire la corporeità tipica dei film di Cronenberg «corpo tecnologico»: un corpo che «esalta l'ibridazione realizzata appunto dalla tecnicizzazione della corporeità e della corporeizzazione della tecnica, sulla base della percezione di un corpo afferrato come molteplicità di divenire»[200]. Tale definizione rinvia alla stretta relazione che si instaura sulla scena tra il corpo del performer e la macchina, dove il corpo diviene protesi di carne di un cervello macchinico che lo comanda, lo dirige, ma che allo stesso tempo deve il proprio funzionamento al corpo stesso che lo mette in moto:

> Il cervello domina il corpo che è solo una sua escrescenza, ma anche il corpo domina il cervello che è solo una sua parte: nei due casi, non si avranno i medesimi atteggiamenti corporei né il medesimo gestus cerebrale[201].

In *L'immagine-tempo*, Deleuze distingue un «cinema del cervello» dal «cinema del corpo», definendolo come una particolare modalità di combinare le potenze del fuori e del dentro, dell'interno e dell'esterno, prospettando il cervello come «una membrana che mette in contatto un fuori e un dentro, li rende presenti uno all'altro, li confronta o li mette di fronte»[202]. Allo stesso modo, potremmo qui identificare un rapporto di reciprocità in cui il corpo è strumento e meccanismo dell'apparato macchinico che costruisce su di esso un reticolato sinaptico in grado di controllarlo mentre ne trae alimento[203].

In realtà, la concezione di macchina per Deleuze va al di là dello specifico tecnologico e meccanico. Non bisogna infatti confondere la macchina col meccanismo organizzante, perché in realtà, per Deleuze e Guattari,

> La macchina non si oppone né all'uomo né alla natura […]. D'altra parte, la macchina non si riduce affatto al meccanismo. Il meccanismo designa certi procedimenti di alcune macchine tecniche; oppure una certa organizzazione di un organismo… Ma il macchinismo è un'altra cosa: è, lo ripeto ancora una volta, ogni sistema di rottura del flusso che supera tanto il meccanismo della

[200] U. Fadini, *Figure nel tempo…*, cit., p. 124.
[201] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 227.
[202] Ivi, p. 228.
[203] Qui si potrebbe aprire un discorso molto interessante sul potere di controllo e dominio esercitato dalla macchina in relazione al corpo che essa stessa contribuisce a creare attraverso il suo funzionamento (macchina-cervello come organizzazione), ma lasciamo per il momento la questione aperta destinandola a un successivo momento di ricerca.

> tecnica quanto l'organizzazione dell'organismo, sia che si tratti della natura, della società o dell'uomo[204].

E ancora:

> Non c'è più né uomo né natura, ma unicamente processo che produce l'uno nell'altra e accoppia le macchine. Ovunque macchine produttrici o desideranti, le macchine schizofreniche, tutta la vita generica: io e non-io, esterno ed interno, non vogliono più dir nulla[205].

La macchina consiste dunque in un sistema rizomatico che produce connessioni instabili e mutevoli che agiscono sul livello molecolare della materia, servendo da coefficiente di deterritorializzazione.

In teatro, molto spesso si è pensato di tradurre (o paragonare) il divenire-macchina deleuziano attraverso (con) l'innesto di parti meccaniche sul corpo in una sorta di protesizzazione meccanica che lavorasse sull'amplificazione degli elementi come in una sorta di processo estensivo corporeo (ne è l'esempio più evidente il lavoro di Stelarc, in particolare con *Amplified Body, Laser Eyes and Third Hand* – 1981-1994). Così scrive Teresa Macrì:

> Il corpo contemporaneo è ormai la mappa su cui convergono diverse sinestesie e sensibilità pulsionali, è la topografia su cui ibridazioni inorganiche possono innestarsi. Il corpo è il luogo dove avvengono i ricombina menti, i trapianti e gli incroci, è il luogo di concatenamenti macchinici dove l'estensione dell'inconscio si congiunge alla contaminazione tecnologica[206].

Si tratterebbe insomma di un «incrocio tra carne e tecnologia», di una «tecnomutazione» che culminerebbe dunque in una trasformazione di sé in qualcosa d'altro, molto lontano dalla naturalità. Prosegue sempre Macrì:

> Questo corpo programmato, clonato, replicato, manipolato, de-naturato è divenuto semiosi cibernetica, organismo integrato multicellulare. Il corpo simbiotico contemporaneo invera una *nuova carne* sintetica e prostetica, una materialità artificiale, una biocompatibilità tra natura meccanica e tecnica chirurgica[207].

Ci accorgiamo subito che non si tratta affatto del divenire-macchina deleuziano. Ciò non significa che tale soluzione o proposta sia peggiore o meno efficace dell'altra – non

---

[204] G. Deleuze, F. Guattari, *Macchine desideranti. Su capitalismo e schizofrenia*, a cura di U. Fadini, Verona, Ombre Corte, 2004, p. 26.
[205] G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo…*, cit., p. 4.
[206] T. Macrì, *Il corpo postorganico*, cit., p. 7.
[207] Ivi, p. 9.

abbiamo qui alcuna intenzione di proporre un giudizio, ma solo la necessità di rimarcare come non si tratti dello stesso tipo di riflessione sul rapporto corpo-macchina.
Per Deleuze, abbiamo detto, non serve distinguere un paradigma dell'artificialità da uno della naturalità per vedere come i due si possono ibridare. La questione sta piuttosto nella comunicazione, nella costituzione di un rapporto macchinico che faccia funzionare uomo e macchina assieme. Di conseguenza, anche il riferimento estetico sarà diverso:

> Si tratta non più di confondere l'uomo e la macchina per rilevare corrispondenze, i prolungamenti e le sostituzioni possibili dell'uno con l'altra, ma di farle comunicare reciprocamente per dimostrare come l'uomo *fa ingranaggio* con la macchina, o fa ingranaggio con altre cose per costruire una macchina[208].

E non si tratta di una questione di adattamento reciproco (l'uomo si adegua alla macchina nel suo ambiente e viceversa), ma piuttosto di un sistema unico uomo-macchina (il «disklavier-donna» di Masque) che si viene a costituire in determinate condizioni allo stesso modo in cui, come abbiamo visto sopra, in altre condizioni si viene a creare un sistema unico e inscindibile uomo-animale nel divenire-animale. Così, come nella situazione della steppa (spazio liscio) si viene a costituire una macchina guerriera nomade con tutte le caratteristiche che abbiamo elencato, nella scena contemporanea che riduce ogni materia a materiale molecolare si viene a creare una macchina che unisce corpo, elementi, spazio e tempo in una continua ridefinizione reciproca. La macchina è dunque quel «sistema di punte che s'inseriscono nel concatenamento in via di deterritorializzazione per tracciarne le variazioni e le mutazioni»[209], variazioni che liberano effetti, «enunciati macchinici», tali da definire la consistenza delle materie di espressione le quali saranno così in grado di entrare in rapporto tra loro formando particolari temi ritmici e melodici.

> La macchina esercita il suo fascino quando non è produttiva bensì asservita al solo funzionare, quando cioè richiama al paradosso che il più debole è più forte del più forte. Si tratta di un concetto in cui la macchina più che simulare le forze naturali le dissimula. C'è dunque un amore se per macchina s'intende *costruzione filosofica stritolante*. Forse azzardo troppo, ma credo che lo stretto legame con la macchina, con le innumerevoli macchine che abitano il luogo dove vive il nostro attore, sia dovuto all'intima convinzione, per me molto poetica, di poter supporre una vita che sia diversa dalla nostra[210].

---

[208] G. Deleuze, F. Guattari, *Macchine desideranti…*, cit., p. 98.
[209] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 488.
[210] L. Bazzocchi, in R. Molinari, C. Ventrucci (a cura di), *Certi prototipi di teatro…*, cit., p. 66.

Rimane ora da vedere una di queste macchine all'opera, ossia quella che grazie alle formulazioni qui prese in esame verrà chiamata *la macchina attoriale*: Carmelo Bene.

SOVRAPPOSIZIONI IN FORMA DI CONCLUSIONE

Ovvero: cosa ci suggerisce il gioco ludico Bene-Deleuze

Più che portare la metafisica nel teatro e nel cinema,
Carmelo Bene ha negato la divisione e ha buttato se stesso nella filosofia e nell'arte
a partire dall'insostenibilità della società, del non-senso della vita.
G. Fofi

E che forse la mia «sintesi lirica-ironica-spietata» (Flaiano)
Smentisce il tuo «*Theatrum Philosophicum*» di che
Foucault t'incorona nella sua splendida prefazione
al tuo gran libro sulla *differenza*?
C. Bene

La più efficace incarnazione del *Theatrum Philosophicum* – teatro del futuro deleuziano è probabilmente quella offerta da colui che è dallo stesso filosofo riconosciuto come uno dei pochissimi teatranti degni di interesse: Carmelo Bene. Precursore della minorità e rivelatore di un modo di essere Teatro senza essere attore né spettacolo, Carmelo Bene è l'esausto, l'immagine, la macchina, la sensazione auspicati da Deleuze; ed è prassi comune per lo stesso Bene fare propri i concetti deleuziani per parlare di sé e del suo lavoro.

Quello che si svolge tra Deleuze e Carmelo Bene si traduce presto in un dialogo spesso giocoso e affettuoso, ma sempre intriso di rispetto ed ammirazione reciproca, così come si evince dall'opera *Sovrapposizioni*: il rivolgersi all'altro non instaura mai una modalità interpretativa (a Deleuze non è mai interessata questa pratica, e allo stesso modo pure Carmelo Bene disprezza qualsiasi tipo di interpretazione) né si pone come commento dell'uno all'altro, ma piuttosto autorizza uno scambio di terminologie, concetti ed elaborazioni usati da entrambi per i propri fini[211]. Anzi, non solo un dialogo, ma un «essere

[211] Conosciamo già il metodo deleuziano del servirsi di altri per parlare della propria filosofia; tale metodo è utilizzato anche da Carmelo Bene che durante interviste, dichiarazioni, scritture, è solito parlare di sé e del suo lavoro alternando alla propria parola una serie di concetti e citazioni altrui (sia che tali espressioni siano riferite a lui che ad altro) in cui si riconosce come se fossero suoi prodotti. Anzi, non si tratta nemmeno esattamente di citazioni, perché per Carmelo citare (e re-citare) è la cosa peggiore, riprodurre e rappresentare lo Stato e i suoi poteri, esserne servi (Si veda a tal proposito una delle ultime risposte date durante la puntata del 27 giugno 1994 del Maurizio Costanzo Show – *Uno contro tutti*). Si

l'uno per l'altro»[212], una sovrapposizione appunto, che si traduce anche in frequentazione diretta, negli anni '70-'80, a Parigi e in Italia (Deleuze vede ad esempio *Lorenzaccio* a Firenze durante i festeggiamenti di *Firenze capitale europea* e *Manfred* alla Scala a Milano), grazie all'intercessione di Jean-Paul Manganaro.

> Con Gilles Deleuze gli incontri del dopo-scena si consumano abitualmente nella cantina bar dell'albergo e si prolungano fino all'alba tra nebbie di nicotina in un vagabondare molto eclettico e indisciplinato. Tra i due è amore a prima vista[213].

Così prosegue Carmelo Bene sull'amico-filosofo, raccontando un aneddoto che lascia anche intendere sfaccettature importanti del metodo deleuziano:

> Era un autodistruttore Gilles. Era, è, la più grande macchina pensante di questo secolo. Gli bastava interessarsi a un nulla per innamorarsene senza riserve: teatro, musica, pittura, cinema, non importa quale sport, la *phonè*, ecc. Non gli costava nulla, amare e fagocitare quel che amava. Gli raccontai il mio progetto di *Riccardo III*. «Le Monde» gli chiedeva di farmi un ritratto a tutta pagina, ma Gilles era già oltre: «Scriviamo un libro, Carmelo, che importano i giornali!». E lo scrive davvero. Immaginando lo spettacolo a venire. Non l'aveva visto e gli era piaciuto. Lo vedrà poi davvero nell'ultima mia recita romana al «Quirino», a quattro mesi dalla pubblicazione del saggio. Alla fine m'abbraccia in camerino, s'accascia sulla poltrona e mi fa – lo stesso entusiasmo di quella sera a Parigi quando glielo raccontai –: «*Oui, oui, c'est la rigueur*»[214].

Un manifesto di meno[215] è dunque uno scritto senza Opera, segno inconfutabile di quanto anche Carmelo Bene – come tutti gli altri suoi personaggi – soprattutto *serva a* Deleuze per poter compiere le proprie imprese filosofiche: non importa tanto cosa veramente ha fatto e farà Carmelo (così come non importava cosa veramente avesse fatto Artaud) purché sia possibile parlarne in relazione ad alcuni temi comuni[216].

---

tratta più propriamente di *sovrapposizioni*, che sono deleuzianamente dei divenire, dei viaggi lungo le stesse linee di fuga attraversando le stesse soglie di intensità.

[212] C. Bene in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998-2006, p. 325.

[213] G. Dotto, ivi, p. 326.

[214] C. Bene, *ibid.* E poche pagine prima, commentando una citazione del filosofo, Carmelo Bene esce anche in una sorta di ricordo *post mortem* dell'amico, nei suoi giorni *penultimi*: «chi ha stilato le suddette righe è la più grande macchina depensante del nostro secolo. Irrimediabilmente comatoso nei penultimi tempi, autodistruttore forsennato quanto inflessibile è il suo rigore, – il suo corpo, ormai esente di polmoni e bronchi, insufflato da una macchina estranea –, Gilles D. ha, tre anni orsono, strappati i fili del (non) suo respiro, s'è precipitato da un sesto piano nell'*impensato* che *non* è la vita» (ivi, p. 258).

[215] G. Deleuze, *Un manifeste de moins*, Paris, Éditions de Minuit, 1979. Trad. it. di J-P. Manganaro, *Un manifesto di meno*, in C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet, 2002, pp. 83-113.

[216] Per questo motivo non importa se tra Bene e Deleuze sussiste una differenza – come fa notare ad esempio Lorenzo Chiesa – nell'intendere il metodo della sottrazione (che per Bene sarebbe un progredire verso lo zero e l'inorganico, rimozione totale ed *estinzione* oscena; mentre per Deleuze la negazione sarebbe esclusa dalla produzione di un'intensa varietà di affetti che apre alla proliferazione di

> (*Nota Bene*). Questi grandi revisori, de-costruttori del pensiero occidentale (Gilles D.), quando trattano cinema, teatro, o arte in genere, in realtà – ed è questo l'imnportante – è del proprio pensiero che si occupano. S'interessano d'*altro*, per fortuna. È tra le pieghe del loro proprio ripensamento che frugano. Anche se, naturalmente, la loro prodigiosa «indisciplina» è assai più rigorosa e lucida di qualsiasi materia bistrattata dalle anche «oneste» esegesi dello specifico paraocchiato. E, proprio perché s'intrattengono *altrove*, ci sono più preziosi[217].

E quanto di speciale sta in questo rapporto è che, analogamente, Carmelo Bene cita continuamente Deleuze allo stesso modo: usandolo, per parlare di sé, anche oltre Deleuze.

> E che forse la mia «sintesi lirica-ironica-spietata» (Flaiano) smentisce il tuo «*Theatrum philosophicum*» di che Foucault t'incorona nella sua splendida prefazione al tuo gran libro sulla differenza?...[218]

Il metodo è lo stesso: «certi passi da me letti sono più *biografici* di qualunque velleità autobiografica…»[219].

Quello che ci proponiamo qui in forma di conclusione è di continuare a condurre la sovrapposizione Bene-Deleuze, senza solo sottolineare cosa ha detto e pensato l'uno dell'altro, ma, in qualche modo, provando a capire qualcosa di più di Carmelo da Gilles ma qualcosa di più di Gilles da Carmelo.

> È un auto distruttore, Gilles Deleuze. Fuma troppo e non potrebbe affatto, questo umano *computer*. Legge il tanto che scrive e viceversa. Gilles è *la* sorpresa. Laddove in altri, la produzione talentataccia è nei casi migliori disciplina eclettica, ecco, in lui è straordinario disimparare. Gilles non è

---

innumerevoli potenze di divenire – cfr. L. Chiesa, *A Theatre of Subtractive Extinction: Bene Without Deleuze*, in L. Cull (a cura di), *Deleuze and performance*, cit., pp. 71-88). Certamente le due visioni per come le presenta Chiesa non sono del tutto compatibili, ma allo stesso modo Deleuze non può condividere in toto i depensamenti beniani (e in particolare la sua concezione di significante e i suoi continui riferimenti al *manque* e a Lacan, sebbene poi Carmelo li ritratti parzialmente, così come ritratterà anche il negativo e la sua dialettica col positivo – cfr. ad esempio i riferimenti durante la puntata del 27 giugno 1994 al Maurizio Costanzo Show *Uno contro tutti*). Inoltre poi, in relazione al problema proposto da Chiesa, bisognerà verificare il rapporto del concetto di *esaurimento* introdotto da Deleuze in relazione a Beckett (cfr. G. Deleuze, *L'esausto*, cit.) con la ricerca dell'*estinzione* propugnata da Carmelo Bene. In ogni caso, al di là delle differenze che ovunque potremmo constatare, quello che ancora una volta deve essere chiaro è che Deleuze non si propone affatto di condurre un'analisi particolareggiata del teatro di Carmelo Bene, sposandone metodi e condividendone gli scopi, ma ciò che intende nel suo saggio è offrire un'altra variazione del *proprio* teatro, attraverso Carmelo. Risulta dunque fuorviante anche per un'indagine teatrale chiedersi se Deleuze abbia compreso ed analizzato Bene «correttamente» (sempre che un'analisi corretta e definitiva, come in ogni altro caso, si possa dare); ciò che più è interessante è verificare le reciproche corrispondenze. Del resto, «il filosofo deve possedere una buona dose di cattiva volontà per non giocare correttamente il gioco della verità e dell'errore […]». C. Bene, *Ebbene, sì, Gilles Deleuze!*, in C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet, 2002, pp. 115-123, cit. p. 119.

[217] C. Bene, in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 267.

[218] C. Bene, *Ebbene, sì, Gilles Deleuze!*, cit., p. 122.

[219] C. Bene, in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 222.

> l'occasione d'un incontro stabile. È il divenire nelle sue occasioni. E potrebbe parere vieto bisticcio a chi abbia (e male ha fatto, se l'ha fatto) già schedato Deleuze dentro il pensiero libertino ecc. E non è. Che m'importa, del resto, assicurarvelo. Io garantir Deleuze? È a me stesso che dico, mi lascio dire. Accidenti, accidenti agli scaffali!
> […]
> Gilles non è disponibile. È dovunque. È la più grande macchina pensante, io credo, in questa secca del nostro tempo. Egli è onnicompreso, e, se un *quid* l'innamora, è detto, è scritto, non gli costa nulla. *È l'eccesso*. E l'eccesso «è nel mezzo (*milieu*)». Sì, sì, il filosofo, l'autore di *Differenza e ripetizione* è *naturaliter* il lucido intenditore (è lui che è inteso) di teatro di musica non importa quale di sport di cinema flamenco tip-tap del *fado* anacronistico della *phoné* del mare a contagocce[220].

Essere e divenire minore

Uno dei primi caratteri del teatro di Bene che Deleuze mette in luce nel saggio-senza Opera a lui dedicato è il suo «minoritarismo». Essere minore, ancora una volta, non significa cadere nella subalternità o nell'emarginazione, ma essere «altro» dal maggiore, seppure al suo interno, lavorare per differenziarsi da esso: essere nel divenire contro la storia (come sostiene Carmelo, «il teatro (non il suo doppio equivoco) è indisciplina senza storia»[221]), contro la cultura, contro la dottrina e il dogma, contro anche la geografia. La prima minorazione di Carmelo deriva infatti dalla sua provenienza: «la sua propria minoranza, Carmelo Bene la vive in rapporto alla sua gente delle Puglie: il Sud o il suo terzo-mondo, nel senso in cui ognuno ha un Sud e un terzo-mondo»[222], scrive Deleuze. Ma è anche una minorazione rispetto a un popolo che prima era *altro*, ma che poi si è lasciato costituire come tale facendosi assorbire dalla storia:

> Quando parla della gente delle Puglie, di cui fa parte, sente che la parola «poveri» non conviene affatto. Come chiamare povero chi preferisce morire di fame piuttosto che lavorare? Come chiamare schiavo chi non sta al gioco del padrone e dello schiavo? Come parlare di «conflitto», laddove c'era ben altro, una bruciante variazione antistorica! […] Ed ecco che a questa gente è stato fatto uno strano innesto, una strana operazione: è stata pianificata, rappresentata, normalizzata, storicizzata, integrata al dato maggioritario, allora sì che ne hanno fatto dei poveri, degli schiavi, li hanno messi nel popolo, nella Storia, li hanno resi maggiori[223].

---

[220] C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, in *Opere*, pp. 1049-1200, cit. pp. 1065-1066.
[221] C. Bene, *La ricerca teatrale nella rappresentazione di stato, o dello spettacolo del fantasma prima e dopo C.B.*, da *la ricerca impossibile*, Venezia, Marsilio, 1990, ora in *Opere*, cit., pp. 1307-1318. Cit. p. 1316.
[222] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 110.
[223] Ivi, pp. 110-111.

Minorità è dunque, in un secondo senso dinamico e attivo[224], uscita dalla Storia e dall'identità territoriale di popolo: linea di fuga tracciata verso il fuori, divenire-macchina da guerra universale, fuga perenne da ogni rappresentazione territoriale, da ogni rappresentazione che per Bene è sempre «rappresentazione di Stato». Divenire-minoritario diviene allora soprattutto uno scopo, una volontà di fuga dal sistema di potere che faceva di lui una parte della maggioranza.

Mettersi «in fuga» non significa però porsi all'inizio o alla fine di un percorso, stabilire un punto d'origine ed uno di arrivo. Carmelo Bene – allo stesso modo di Deleuze – afferma che è stupido interessarsi all'inizio o alla fine. Ciò che è più interessante è invece verificare quanto succede nel mezzo, nel punto dove la velocità di variazione è massima: quello che conta è appunto *il divenire*, divenire-minore, divenire-rivoluzionario (e non il passato della rivoluzione o il suo avvenire). Perché anche nel divenire non è rilevante dove si può arrivare. L'importante è il processo, il mezzo, luogo del turbine e della velocità, della variazione continua:

> Il mezzo non è una media, è invece un eccesso. Le cose crescono nel mezzo. Era questa l'idea di Virginia Woolf. E il mezzo, non vuol dire affatto essere nel proprio tempo, essere storico; al contrario. È ciò per cui i tempi più diversi comunicano. Non è né lo storico, né l'eterno, ma l'intempestivo[225].

Possiamo allora pensare il secondo livello di minorità di Carmelo suggerito da Deleuze, il suo essere *autore minore*, in questo modo: un autore minore è colui che si trova senza avvenire e senza passato ma con solo un divenire, solo un «in mezzo», attraverso il quale comunica con altri tempi ed altri spazi. Un autore maggiore, Goethe, è colui che è sempre nel proprio tempo. Un autore minore, Carmelo, è «antistoricismo»:

> Sapete quali sono gli uomini che vanno visti nel loro secolo? Quelli detti *maggiori*, Goethe per esempio: non lo si può vedere al di fuori della Germania del suo tempo, oppure, se abbandona il suo tempo, è per raggiungere subito l'eterno. Ma i veri grandi autori sono i minori, gli intempestivi. È il minore

[224] Perché ci sono effettivamente due sensi dell'essere minore, legati ma distinti: «Minoranza designa anzitutto uno stato di fatto, cioè la situazione di un gruppo che, qualunque sia il suo numero, è escluso dalla maggioranza, oppure incluso, ma come una frazione subordinata in rapporto a un campione di misura che fa la legge e fissa la maggioranza. In tal senso si può dire che le donne, i bambini, il Sud, il terzo mondo… ecc., sono ancora delle minoranze, benché siano numerosi. […] C'è [però] immediatamente un secondo senso: minoranza non designerà più uno stato di fatto, ma un divenire in cui ci si impegna. Divenire-minoritario è uno scopo, uno scopo che riguarda ognuno, dato che ognuno entra in questo scopo e in questo divenire, per quanto ognuno costruisca la propria variazione intorno all'unità di misura dispotica, e sfugga, da un canto o dall'altro, al sistema di potere che faceva di lui una parte di maggioranza. In questo secondo senso, è evidente che la minoranza è molto più numerosa della maggioranza». Ivi, pp. 111-112.

[225] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 90.

> che dà i capolavori veri, il minore non interpreta il suo tempo, l'uomo non ha un tempo determinato, il tempo dipende dall'uomo: François Villon, Kleist o Laforgue[226].

Ma anche qui possiamo individuare un altro senso, attivo, del divenire-autore minore, nel trattamento che Carmelo Bene fa subire agli autori ed alle loro opere da lui utilizzate. Ad esempio, riconosce Deleuze, in *Riccardo III* (ma non solo) ciò che fa Bene è trattare un autore considerato maggiore (Shakespeare) come se fosse minore, non solo utilizzandolo in modo eclettico, ma creando dalla sua una nuova opera, un nuovo *capolavoro*, in modo da fare emergere le possibilità di divenire che esso cela. Ma «in che modo "minorare" […], in che modo imporre un trattamento minore o di minorazione, per sprigionare dei divenire contro la Storia, delle vite contro la cultura, dei pensieri contro la dottrina, delle grazie o delle disgrazie contro il dogma»[227]? Deleuze dichiara, concordando con Carmelo: non si diventa minori che attraverso la costituzione di una disgrazia o di una difformità. È anche qui il divenire-mostro della differenza, operazione critica della forma immutabile. Così Carmelo Bene in relazione al divenire-minore del personaggio-Riccardo III: «le sue deformità, oltre che a trastullare donne e bambini, sono la differenza e la degenerazione dell'attore che si mostrifica, rifiutandosi di ammiccare al pubblico in platea»[228].

Come nota magistralmente Klossowski, infatti, anche i personaggi immediatamente identificabili (e che Deleuze definirebbe *maggiori*) su cui Carmelo Bene lavora subiscono un'azione di minorazione, attraverso il disvelamento di quegli aspetti del personaggio che sono stati occultati dalle interpretazioni tradizionali, ottenendo dunque una scomposizione dell'identità drammatica del personaggio:

> Quali siano tali identità *virtuali* nello stesso personaggio altre dalla sua propria identità, e che il modo di recitare di Carmelo cerca di riprodurre, lavoro tanto più complesso in quanto mima il personaggio, lo mostra contraffacendosi lui stesso. Il doppio non è che un termine equivoco poiché è piuttosto l'*uguale* che si tratta di contraffare implicando una dissomiglianza[229].

L'operazione «critica» che Deleuze attribuisce a Carmelo Bene in relazione al suo trattamento dei personaggi non intende suggerire ch'egli ne limiti l'opera al «fare la critica di un autore», all'aggiungergli qualcosa per approfondirlo o darne una nuova versione. Critica

---

[226] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., pp. 90-91.
[227] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 91.
[228] C. Bene in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 345.
[229] P. Klossowski, *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in C. Bene, *Otello, o della deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981, anche in Id., *Opere*, cit., pp. 1467-1473. Cit. p. 1471.

è, come vedremo, procedere per sottrazione, per amputazione. Sottrae qualcosa all'opera originaria per liberarne le potenze di variazione.

> L'operazione critica completa è quella che consiste nel 1) ritirare gli elementi stabili, 2) mettere quindi tutto in variazione continua, 3) e allora trasporre tutto ugualmente in *minore* (è la funzione degli operatori, corrispondente all'idea d'intervallo «più piccolo»)[230].

Questo fa sì che l'opera originaria, alla quale viene a mancare un cardine, inizi ad oscillare, producendo il nuovo, l'inaspettato.

Terzo livello di minorità, la lingua. Anche una lingua può essere in sé in uno stato di maggioranza o minorità: maggiore è una lingua che possiede una forte omogeneità, forti costanti interne, al di là della sua diffusione e della sua conoscenza. Ciò vale anche per il francese con le sue costanti fonologiche e sintattiche, o per l'inglese, nel cui caso si tratta in particolare di invarianti semantiche. In ogni caso, le lingue maggiori sono lingue di Potere, che influenzano anche le relative società e la cultura (Deleuze sostiene che il francese, per esempio, col suo essere maggiore ha finito per influenzare tristemente il teatro nazionale della Francia[231]). Le lingue minori sono invece quelle che hanno una *variabilità continua*, che impongono il minor numero possibile di costanti e omogeneità strutturali, pur non costituendo un miscuglio indifferenziato di parlate a sé stanti: esse trovano le proprie regole nella costruzione di *continua*, e «la variazione continua si applicherà a tutte le componenti sonore e linguistiche, in una specie di cromatismo generalizzato. Sarà il teatro stesso, o lo "spettacolo"»[232], asserisce ancora Deleuze.

In realtà, comunque, non è del tutto corretto distinguere tra lingue maggiori e minori. Meglio piuttosto affermare che esistono lingue più o meno dotate per essere maggiori, perché la questione riguarda piuttosto l'uso che ne si fa: un uso maggiore o un uso minore, appunto[233]. Così, mettere la lingua (e la parola) in uno stato di variazione continua è renderla minore nel suo secondo senso, e consiste nel far attraversare a un enunciato tutte le variabili possibili che possono intaccarlo nel più breve spazio di tempo: esso diviene in

---

[230] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 97.

[231] Dice Carmelo: «I teatri francesi sono i musei del quotidiano, tutti un'interazione sconcertante e noiosa, perché in nome di una lingua parlata e scritta, la sera vai a vedere e sentire (soprattutto sentire) quanto il giorno hai sentito e visto (soprattutto sentito). Teatralmente: tra il Marivaux e il capostazione di Parigi non c'è davvero alcuna differenza, se non quella che all'Odéon non puoi prendere il treno». Cit. in G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., pp. 92-93.

[232] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 93. A differenza dell'inglese e del francese, per Carmelo Bene l'italiano è invece una lingua minore: il paese è giovane, così come la sua lingua, non ancora omogeneizzata e resa «maggiore».

[233] «Kafka, ebreo cecoslovacco che scrive in tedesco, fa un uso minore del tedesco, producendo così un capolavoro linguistico decisivo». G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 94.

questo modo la somma di tutte le sue variazioni, che gli evitano di ricadere in un apparato di potere capace di fissarlo, e che gli fanno schivare ogni costanza. Tracciare linee in cui «si concatenano posizioni, regressioni, rinascite»[234], dove l'uso del play-back assicura l'ampiezza di tali variazioni e permette la permanenza di alcune regole che fungono da appiglio non lasciando scivolare l'insieme nel caos.

> Cos'è questo uso della lingua secondo la variazione? Lo si potrebbe esprimere in più modi: essere bilingui, *ma* in una sola lingua, in una lingua unica… Essere uno straniero, *ma* nella propria lingua… Balbettare, ma essendo balbuziente nel linguaggio stesso, e non soltanto nella parola… Bene aggiunge: parlare a se stesso, nel proprio orecchio, ma in pieno mercato, sulla piazza pubblica…[235].

«Essere stranieri nella propria lingua» è, per Deleuze, la componente essenziale della creatività linguistica, la capacità di far balbettare una lingua, di farla risuonare in maniera differente dagli usi maggiori. Ma essere stranieri in una lingua che è la propria

> non vuol dire parlare «come» un irlandese o un rumeno parlano francese. […] È imporre alla lingua, in quanto la si parla perfettamente e sobriamente, quella linea di variazione che farà di ognuno di noi uno straniero nella sua propria lingua, o della lingua straniera, la nostra, o della nostra lingua, un bilinguismo immanente per la nostra estraneità. Ritornare sempre alla formula di Proust: «I bei libri sono scritti in una specie di lingua straniera…». O inversamente, la novella di Kafka, *Il Grande Nuotatore* (che non aveva mai saputo nuotare): «Devo purtroppo constatare che sono qui nel mio paese e che, malgrado tutti i miei sforzi, non capisco una sola parola della lingua che parlate…»[236].

Tutte le componenti linguistiche e sonore sono dunque messe in stato di variazione continua. In questo modo lo scritto perde a sua volta la propria connotazione di elemento di potere, divenendo un semplice materiale per la variazione, e la scrittura di Carmelo insiste e spinge su questo effetto sovraccaricandolo di indicazioni non testuali che occupano spesso molto più spazio del testo stesso e che funzionano da operatori di tale variazione, esprimendo la gamma delle mutazioni attraverso cui passa l'enunciato. Il testo diventa così uno spartito che può e deve essere letto, decifrato, anche se in realtà – abbiamo detto – la parte testuale non è la sua componente essenziale: le variazioni del linguaggio influiscono anche sulle variazioni extra-linguistiche, quindi su azioni, gesti, atteggiamenti, oggetti…:

---

[234] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 96.
[235] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 97.
[236] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 99.

> La critica italiana ha dimostrato in che modo, in Carmelo Bene, convergano un lavoro «di afasia» sulla lingua (dizione bisbigliata, balbettante o deformata, suoni appena percettibili oppure assordanti), e un lavoro «d'impedimento» sulle cose e i gesti (costumi che ostacolano i movimenti invece di assecondarli, accessori che intralciano lo spostarsi, gesti troppo rigidi o eccessivamente "fiacchi"). Così, per esempio: la mela di *Salomè* continuamente inghiottita e risputata; e i costumi che non cessano di cadere, e che devono essere rimessi a posto continuamente; gli oggetti da scavalcare sempre invece di maneggiarli; oppure in *S.A.D.E.*, la copula eternamente rimandata, e soprattutto il Servo che s'impiglia, «s'impedisce» frapponendo se stesso nella serie continua delle proprie metamorfosi, poiché non deve *padroneggiare* la sua parte di *servo*; e all'inizio di *Riccardo III*, Riccardo che non smette mai di perdere l'equilibrio, di barcollare, di scivolare dal comò su cui si appoggia…[237].

Infine, essere e divenire minore è anche situarsi al di fuori della rappresentazione, e tentare ogni volta che si rischia d'entrare in essa di fuggire verso il fuori, verso un teatro fortemente *impopolare*. Perché ogni qualvolta il teatro tenta di essere *popolare*, sostiene Deleuze, esso tende sempre verso un certo tipo di *rappresentazione dei conflitti*, che possono essere di volta in volta quelli tra individuo e società, tra vita individuale e storia, tra individuo e individuo, eccetera, ma in ogni caso sempre di *rappresentazione* si tratta. Pertanto, per uscire dal rigido sistema rappresentativo che riporta tutto a sé, non è affatto sufficiente – ad esempio – il tentativo brechtiano volto a superare la rappresentazione attraverso il «far comprendere» allo spettatore il fatto (e anche Bene dichiara spesso di non condividere le teorizzazioni di Brecht), perché anche in questo caso sempre di rappresentazione si tratta (solo, si tratta di rappresentazione epico-popolare invece che drammatico-borghese). Così come ogni qualvolta si prende per oggetto un conflitto riconosciuto, che in quanto tale è già di per sé un prodotto (normalizzato, codificato, istituzionalizzato) della rappresentazione. E siccome le istituzioni sono gli organi deputati alla rappresentazione dei conflitti ufficiali, ogni teatro che se ne occupi (anche se si definisce popolare o d'avanguardia) è a sua volta istituzionale. Uscire dalla «Rappresentazione di Stato» è allora per Carmelo Bene procedere attraverso la variazione attiva, creatrice, sub-rappresentativa, far delirare la rappresentazione ufficiale, istituzionalizzata. Mettere in mutazione, fare irrompere la differenza nella ripetizione. Carmelo non è certo l'unico ad avere intrapreso questa strada, già altri l'hanno percorsa proponendo alcune soluzioni (che Deleuze riassume nel *teatro vissuto*, nel *teatro estetizzante*, nel *teatro mistico*[238]) che comunque non

[237] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., pp. 99-100.
[238] «Ci sarebbero allora le altre direzioni: il teatro vissuto, in cui i conflitti sono più vissuti che rappresentati, come in uno psicodramma? Il teatro estetizzante, in cui i conflitti formalizzati diventano

convincono, troppo complesse e ancora sottilmente legate al conflitto come dato maggioritario. Perché nel caso di Carmelo Bene, si tratta in primo luogo e ancora una volta di scovare ciò che sta dietro al *dato di potere maggioritario*. Ogni maggioranza (intesa qui non come maggioranza numerica, ma come metro-campione dominante) rinvia in quanto tale a un modello di potere dal quale ogni cosa deriva. Dunque, per superare la continua rappresentazione di tale struttura, è necessario evidenziare come in realtà ogni cosa al suo interno sia potenzialmente minoritaria, sia potenzialmente il fulcro di una variazione continua che può mettere in crisi il sistema rappresentativo: e «questa funzione anti-rappresentativa consisterà nel tracciare, nel costituire in qualche modo una figura della coscienza minoritaria, come potenzialità di ognuno»[239]. Addestrare la forma di una coscienza minoritaria, non è criticare un potere, né rappresentare in qualche modo un conflitto con esso (rientrare dunque nell'ambito della rappresentazione), ma piuttosto rivolgersi a delle potenze di divenire, che si situano in un ambito diverso da quello del Potere e della sua rappresentazione.

Per Deleuze, infatti, l'arte non è mai una forma di potere, né tantomeno il teatro. Il potere non c'entra nulla con l'essere autoritario che può appartenere a un artista (o a un regista, o a un attore), se questa autorità è quella della variazione perpetua, in opposizione al dispotismo invariante. Poi certamente si corre il rischio che la minoranza diventi una maggioranza, per evitarlo occorre che la variazione non smetta mai di variare, di esplorare nuove vie sempre inaspettate.

In questo senso il teatro di Carmelo Bene oltre che critico è anche politico, esercita una funzione politica specifica:

> Il teatro sorgerà come ciò che non rappresenta niente, ma come ciò che presenta e costituisce una coscienza di minoranza, in quanto divenire-universale, che opera alleanze qua e là secondo il caso, secondo linee di trasformazione che saltano fuori dal teatro e assumono un'altra forma, oppure si riconvertono in teatro per un nuovo salto[240].

---

astratti, geometrici, ornamentali? Il teatro mistico, che tende a abbandonare la rappresentazione per diventare vita comunitaria e ascetica "al di fuori dello spettacolo? Nessuna di queste direzioni conviene a Carmelo Bene, che preferirebbe la pura e semplice rappresentazione… come Amleto, egli cerca una formula più semplice, più umile». G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 108.

[239] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 109. Fondamentale, qui, è ciò che si intende per coscienza: essa, per Deleuze, non ha «nulla a che vedere con una coscienza psicanalitica, e nemmeno con una coscienza politica marxista, oppure brechtiana». Ivi, p. 112. Una coscienza che deve abbandonare le soluzioni e le interpretazioni, per riconquistare la propria luce, i propri gesti e suoni, la propria decisiva trasformazione.

[240] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 112.

Dinamiche di ripetizione e sottrazione

Come non ci si bagna due volte nello stesso fiume, così è impossibile
vedere due volte lo stesso spettacolo «Carmelo Bene».
La seconda volta ci si trova davanti a qualcosa di profondamente mutato,
non importa se in peggio.
E. Flaiano

Tutto il mo è stato un vano aver *operato*.
Nel senso deleuziano, chirurgico del termine.
C. Bene

Secondo Deleuze, il divenire-minore di Carmelo Bene non è dunque un'operazione genericamente antiteatrale o di negazione del teatro. Si tratta piuttosto di qualcosa di molto preciso: la sottrazione degli elementi di Potere nella lingua, nei gesti, nella rappresentazione e nel rappresentato, operazione che non è assolutamente negativa, pura decostruzione, in quanto mette in moto diversi processi positivi, così come nel processo dell'involuzione creatrice del divenire.

> Nel divenire si tratta piuttosto di involvere: il che non significa regredire, né progredire. Divenire significa divenire sempre più sobrio, sempre più semplice, divenire sempre più deserto, e, attraverso di ciò, popolato[241].

Quest'ultima affermazione può d'alta parte sembrare in contrasto con la linea poetica di Carmelo Bene, volta come egli stesso dichiara alla demolizione di qualsiasi elemento che possa associare il teatro a una «Rappresentazione di Stato», verso una totale sparizione, *estinzione*, e verso l'inorganico («Non siamo che fantasmi, corpi alla malora, non essendo ancora benedetti dalla disindividuazione inorganica»[242])[243]. Eppure, crediamo di poter condividere la positività di Deleuze perché in fondo, pur mantenendo questa mira, ogni ripetizione (della differenza) in Carmelo Bene non può che essere *penultima*: e ogni volta egli deve ricominciare, ripetere, per poter sottrarre ancora di più, per vedere fino a dove può arrivare (che cosa può…). Dunque ogni successiva sottrazione non si può che dare come arricchimento (che non è un semplice «sommare») ed esplorazione della propria potenza di sottrazione, di minorazione, ulteriore attualizzazione verso quel divenire-impercettibile, quell'esaurirsi totale nell'inorganico che esiste sì come scopo *ultimo*, ma che in quanto tale

[241] G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, cit., p. 35.
[242] C. Bene in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 224.
[243] Questa è, come già ricordato, la tesi che Lorenzo Chiesa sostiene in *A Theatre of Subtractive Extinction…*, cit.

non può essere raggiunto, pena il termine definitivo della serie creativa. È dunque il concetto di penultimo opposto ad ultimo quello che consente di conciliare quelle che sembravano due posizioni piuttosto diverse, concetto la cui beniana condivisione pare evidente in queste righe (che invece Chiesa riporta a sostegno della sua tesi):

> Tutto ciò che ho prodotto in teatro, cinema, letteratura, concerti, spettacoli, non è quello che conta. Quello che conta non l'ho mai realizzato. È quanto non son riuscito a fare. È quanto è stato, come me, abortito. […] Seguitare a prodursi espellendo. Ammazzarsi per evacuare cose che hai già cestinato da sempre. […] Siamo dei cessi. Senza metafora. L'importante è saperlo. Prenderne atto e tirare la catena, cioè trasformare in atto[244].

Ogni produzione è sempre dunque la *penultima* in un processo che va verso l'aborto definitivo, l'esaurimento totale, che non può essere mai realizzato, pena la fine di qualsiasi possibilità ulteriore.

> Ogni volta che si pensa che ogni tappa della macchina C.B. si collochi in una fase terminale: si pensa che nulla più oltre sarà possibile: è la caduta ciò che si opera in C.B.: inutile quindi perdersi a teorizzare analiticamente: si tratta, ripeto, di processi in fase terminale continua […][245].

È la *ricerca impossibile*, che non è l'impossibilità della ricerca, ma l'impossibilità del trovare, la non-possibilità di fare del teatro che sia sottrazione totale, esaurimento: e in questo senso, «la storia del teatro è la storia di una possibilità estorta al teatro stesso. È la storia degli spettacoli che, nella loro *possibilità*, hanno obliterato l'impossibilità del teatro»[246].
Chiarito ciò, non rimane che andare vedere come effettivamente la sottrazione si ponga come metodo per minorare il teatro, per creare «un teatro minore che provoca perturbazioni e irritazione e che sta dentro il teatro maggiore»[247]. Così Deleuze:

> Si detrae dunque o si amputa la storia, perché la Storia è il marchio temporale del Potere. Si toglie la struttura perché è il marchio sincronico, l'insieme dei rapporti tra invarianti. Si tolgono le costanti, gli elementi stabili o stabilizzanti perché appartengono all'uso maggiore. Si amputa il testo. Si amputa il testo, perché il testo è come il dominio della lingua sulla parola, e testimonia ancora un'invarianza o un'omogeneità. Si sopprime il dialogo, perché il dialogo

---

[244] C. Bene, in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 86-87.
[245] E. Fadini, *La testimonianza intollerabile*, in C. Bene, *Il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 123-149, cit. p. 133.
[246] M. Grande, *L'attore senza teatro*, in C. Bene, *Il teatro senza spettacolo*, cit., pp. 109-121, cit. pp. 113-114.
[247] G.C. Pfeiffer, *Superare il corpo attoriale* – Riccardo III *di Carmelo Bene*, in AA. VV., *Corps du théâtre. Organicité, contemporanéité, interculturalité – Il corpo del teatro. Organicità, contemporaneità, interculturalità*, a cura di U. Birbaumer, M. Hüttler, G. Di Palma, Wien, Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2010, pp. 17-23, cit. p. 17.

> trasmette alla parola gli elementi di potere, e li fa circolare: tocca a *te* adesso parlare, in queste condizioni codificate […]. Come dicono Maurizio Grande o Franco Quadri, si toglie anche la dizione, anche l'azione: il play-back è anzitutto una sottrazione. Ma cosa resta? Resta tutto, ma in una nuova luce, con nuovi suoni, con nuovi gesti[248].

Ed anche Carmelo riconosce allo stesso modo nel suo lavoro la presenza di questo «metodo della sottrazione» o «dell'amputazione»:

> Il mio *Amleto* da Laforgue era un *Amleto* di meno, sottratto alla tragedia già di suo sottratta. In *Romeo e Giulietta*, era Romeo ad essere amputato a favore di Mercuzio che in Shakespeare era un ruolo marginale. In S.A.D.E. era il padrone, tutto il *padronale*, ridotto a tic masturbatorio. Nel *Riccardo III* tutto ciò che viene sottratto è il sistema regale e principesco. Restano solo Riccardo III e le donne. Alla sottrazione dei personaggi corrisponde la sottrazione degli attori, ridotti a pure situazioni[249].

L'operazione può dunque essere di volta in volta sottrarre la letteratura, sottrarre un personaggio (Romeo), sottrarre un'immagine (quella del padrone sadico in *S.A.D.E.*), sottrarre un sistema (la regalità in *Riccardo III*). Ad esempio, conferma ancora una volta Carmelo Bene,

> Del personaggio Riccardo III è sottratto tutto Machiavelli: il feroce, ambizioso stratega, teso unicamente alla conquista del potere – una delle più univoche tra le figure shakespeariane – lo vado dissipando nella scelleratezza di un capriccio metamorfico, in un attore-bambino che si lascia recitare e si disprezza per questo (disprezza sé e disprezza il Potere)[250].

Ciò che rimane è aperto alla sperimentazione continua, che si attua creando sempre nuove occorrenze. Come scrive Lorenzo Chiesa, la sottrazione non si risolve però in un atto di parodia, essa consiste piuttosto nell'operazione di far emergere qualcosa che nel testo è rimasto fino a quel momento nascosto, in uno stato di virtualità[251]: ciò che è in qualche modo, come diceva Klossowski, *minore*.

---

[248] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 95. «È curioso che non ci siano dialoghi nel teatro di Bene; poiché le voci, simultanee o successive, sovrapposte o trasposte, sono rinchiuse in questa continuità spazio-temporale della variazione. È una specie di *Sprechgesang*. Nel canto, il problema è di mantenere l'altezza, ma nello *Sprechgesang* non si smette di abbandonarla con una caduta o una risalita». Ivi, p. 96.
[249] C. Bene in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 345.
[250] *Ibid.*
[251] Così sull'*amputazione* del personaggio di Romeo nel *Romeo e Giulietta* beniano: «in his *Romeo and Juliet*, Bene does not hesitate to "neutralise" Romeo: this amputation makes Shakespeare's original work oscillate but, at the same time, it allows Bene to develop the character of Mercutio – who dies very early on in Shakespeare. Beyond mere parody, subtraction thus paves the way to the gradual constitution on stage of an otherwise mostly virtual character, un-represented in and by the text». L. Chiesa, *A Theatre of Subtractive Extinction…*, cit., p. 72.

> Ogni opera di Carmelo Bene testimonierà un grado più elevato di sottrazione e di distillazione, di riduzione dei segni e di ascesa dei sensi verso l'immagine, il fantasma, la musica, il suono, il silenzio… Ogni volta, raggiunto un nuovo vertice di poesia, dirà che «il resto è teatro»… E poi senz'altro si trascinerà dietro questo «resto» come un fardello peccaminoso, giacché ancora una volta non gli sarà stato possibile toglierselo di dosso, malgrado gli sia sempre spettacolarmente riuscito di toglierlo dalla scena[252].

In generale, abbiamo detto che secondo Deleuze (e Carmelo è in qualche modo d'accordo) ciò che Bene ogni volta sottrae non sono altro che gli elementi del Potere: Romeo è il potere dell'organizzazione familiare, il Padrone il potere sessuale, i re e i principi i poteri di Stato. Tutto questo ha un significato fondamentale: perché gli elementi del potere nel teatro sono ciò che garantisce il funzionamento del sistema della rappresentazione, assicurando la coerenza del soggetto trattato e la coerenza di ciò che avviene sulla scena. Il potere di ciò che è rappresentato è il potere nel teatro stesso: abolendo il potere, Carmelo abolisce allo stesso tempo anche la rappresentazione, cambiando non soltanto la materia del teatro, ma anche la sua forma, sprigionando una forza non-rappresentativa sempre instabile:

> Quando sceglie di *amputare* gli elementi del potere, egli cambia non soltanto la materia teatrale, ma anche la forma del teatro, che cessa d'essere «rappresentazione», mentre l'attore cessa d'essere attore. Dà libero corso a un'altra materia e a un'altra forma teatrale, che non sarebbero state possibili senza questa sottrazione[253].

Queste dunque le funzioni che deve assumere il teatro:

> eliminare tutto ciò che «fa» Potere, il potere di ciò che il teatro rappresenta (il Re, i Principi, i Padroni, il Sistema), ma anche il potere dello stesso teatro (il Testo, il Dialogo, l'Attore, il Regista, la Struttura); e poi, fare passare tutto attraverso la variazione continua, come su una linea di fuga creatrice, che costituisce una lingua minore nel linguaggio, un personaggio minore sulla scena, un gruppo di trasformazione minore attraverso forme e soggetti dominanti…[254].

E così, come motiva anche Jean-Paul Manganaro,

> L'unico gesto che si impone allora è quello di «togliere di scena», perché questa ricerca di messa in scena non fa altro che registrare e riferire l'impossibilità stessa della ricerca, e non perviene ad altro che alla non-

[252] P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 1997/2007 (nuova edizione aggiornata e ampliata), p. 80.
[253] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 89.
[254] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., pp. 105-106.

> espressione, cioè a un pensiero esterno alle cose, esterno all'evento, un pensiero del di fuori risputato dall'attorialità della macchina[255].

Una sottrazione che non è soltanto «togliere il superfluo» verso un teatro povero di tipo grotowskiano (una *depurazione*, come scrive Goffredo Fofi[256]), ma che, come vedremo, consiste in un procedimento di divenire che va verso l'esaurimento del teatro stesso, che si esaspera e si completa con il «togliersi di scena» dell'attore in quanto tale.

- *Sottrarre la rappresentazione*

In questo percorso, l'andare contro la rappresentazione verso l'irrappresentabile è sia per Deleuze che per Carmelo Bene il primo passo e allo stesso tempo una chiave che ricapitola un metodo e sotto la quale vanno intese le diverse occorrenze della serie che qui proporremo (e che precedentemente abbiamo percorso nel caso di Deleuze). Tali occorrenze non sono sempre tutte presenti contemporaneamente e con la stessa intensità nel pensiero di uno e dell'altro, ma si sviluppano in un crescendo anti-rappresentativo che si conclude in entrambi i casi con la sottrazione-sparizione totale, il divenire impercettibile auspicato da Deleuze.

In generale però, come riporta anche Piergiorgio Giacchè, il metodo della sottrazione non deve essere pensato come corrispondente ad un'eliminazione progressiva dei materiali e ad uno svuotamento della scena. Anzi, sono piuttosto «la molteplicità *semantica* e la densità *materiale* la prima pietra della costruzione dell'assenza»[257]. Ecco allora che si mettono in moto quei «processi positivi» di cui parlava Deleuze: primo fra tutti, la ripetizione. Il «togliere di scena» è infatti soprattutto un gesto anti-rappresentativo ma in quanto conduce verso la ripetizione della differenza, dove *ripetere* è rifare (e non *replicare*) fino a scomparire nell'evidenza:

> Ripeter(si) e toglier(si) di scena diventano quasi sinonimi, nel senso che *la ripetizione* è l'atto meccanico e *il togliere di scena* è il gesto intenzionale con cui ci si oppone alla «rappresentazione». Ma se il toglier(si) di scena è un gesto che non sarà mai completamente compiuto o soddisfatto, la ripetizione allo stato puro è un atto che si oppone alla rappresentazione con consolante esattezza: per definizione non sarà mai compromessa dalla coscienza o contaminata

[255] J.P. Manganaro, *«Drammaturgie» di Carmelo Bene (Un attore senza spazi)*, in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, Milano, Linea d'ombra, 1995, pp. 109-118, cit. pp. 115-116.
[256] Cfr. G. Fofi, *Tutto il Bene possibile*, in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, Milano, Linea d'ombra, 1995, pp. 11-14.
[257] P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 113.

> dall'insorgenza di un concetto. Scrive Deleuze: «*Chi ripete non lo fa che a forza di non comprendere, di non ricordarsi, di non sapere o di non averne coscienza*»[258].

È lo stesso Deleuze, lo ricordiamo, che in *Differenza e ripetizione* (testo di riferimento per Carmelo Bene) insegna come il contrario della rappresentazione si dia appunto nella ripetizione, dove il ripetere non corrisponde mai all'imitare. La ripetizione è sempre ripetizione della differenza, e si applica anche ai singoli gesti, alle battute, ai temi, ma anche agli spettacoli, che non sono mai la copia di se stessi ma ogni volta qualcosa «d'altro».

> Così, ogni volta, ci si dovrà assicurare che si sia trattato di «*Un Amleto di meno*» (di un *Pinocchio* di meno, di un *Majakovskij* di meno…) anche se, inevitabilmente, prima o poi si renderà necessaria un'ulteriore ripetizione per perfezionare – stavolta sì nel senso di ultimare – l'irrappresentabilità dell'opera[259].

È anche in questo senso che ogni ripetizione di Carmelo (e si legga anche: ogni ripetizione di sé stesso nella sua non-identità) è sempre *penultima*: impossibilitata ad arrivare veramente ad una *fine*, a un compimento esaustivo del processo creativo, per «continuare a finire»[260].

> Il fine di una incessante ripetizione è allora quello di trattenersi fuori il più possibile dalla tentazione e persino dalla capacità di rappresentare, e intanto di confinarsi (condannarsi) nel campo delle infinite variazioni di una incontaminata e indefinita differenza. La ripetizione è per davvero «*una differenza indifferente*», «*una differenza senza concetto*»[261].

La ripetizione contro la rappresentazione è anche sottrazione assoluta a qualsiasi interpretazione preventiva: «qualunque interpretazione è rappresentazione, e qualunque rappresentazione è rappresentazione di Stato». Carmelo Bene non si stancherà mai di ripeterlo, cercando invece di perseguire tutto ciò che è «irrappresentabile differenza»:

> L'*irrappresentabile* coincide con l'*impossibile*: non ha passato, non ha testo a monte, non ha un progetto, non ha messaggi da lasciare, non ha socialità e nessun «ismo». Non conosce il prima e non conosce il dopo. È *prima* del prima e *dopo* il dopo. Questa cura delle morte cose e dunque del morto teatrino, del morticino: ecco la rappresentazione, la rappresentanza funebre di Stato[262].

---

[258] P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 71. La citazione di Deleuze è da *Differenza e ripetizione*, cit., p. 26 (traduzione modificata).
[259] P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 71.
[260] G. Deleuze, *L'esausto*, cit., p. 9.
[261] P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 71. Le espressioni tra virgolette sono di Deleuze (cfr. *Differenza e ripetizione*, cit., p. 26).
[262] C. Bene in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 72-73.

Smettere di rappresentare, prendere in considerazione solo l'irrappresentabilità: è dunque questa la chiave del metodo beniano, che come ricorda Deleuze coinvolge molteplici elementi del teatro, a partire dal suo stesso cominciamento:

> Per Bene, l'*irrappresentabile* non è un ingrediente da aggiungere o una mèta da raggiungere, ma insieme l'opzione e la condizione che sta alla base della poesia e dell'arte. È dunque non un vertice ma piuttosto l'area della sua operatività; un'operatività che non si dà il compito di alludere all'invisibile, all'indicibile, all'irrappresentabile, ma di immergervisi dentro per intero[263].

In questo senso, la riscrittura e la ripetizione possono diventare una sorta di metodo per condurre l'operazione critica di sottrazione chirurgica alla quale fa riferimento Deleuze. Togliere qualsiasi cosa che si eriga a norma, invalicabile e inviolabile, per abbattere progressivamente qualsiasi residuo di potere rendendosi sempre più osceno, nel senso etimologico di *o-skene* a cui Bene sempre fa riferimento.

- *Sottrazione della Storia e della storia*

Il rifiuto della storia (e l'uscita dalla Storia, abbiamo visto), costituiscono un ulteriore livello di allontanamento dalla rappresentazione. Nello specifico, ciò che per Carmelo Bene è inconcepibile è che in teatro ci sia sempre una storia, che essa debba essere raccontata, e successivamente raddoppiata da una Storia del Teatro che si appropria dell'opera per raccontarla nuovamente («Quello che a Bene risulta inaccettabile o perfino inimmaginabile, è che *il teatro* debba per forza raccontare una *storia*, e che poi ci sia perfino una *Storia del Teatro* a cui consegnare l'opera»[264]). Fare la Storia, raccontare un storia, è sempre e comunque essere nella rappresentazione.

> Ogni storia dell'arte trasuda rappresentazione, ovvero ossessa secrezione *erotica* dell'Io desiderante. Eccettuate quelle opere che si pongono nella «differenza». *Altrove*. Che non si esauriscano nell'*espressione* documentaria-descrittiva-decorativa impressa su qualsivoglia superficie (tela, carta, pellicola, ecc.). Queste rarissime eccezioni estetiche in quanto *non-luoghi* sono fuor d'ogni storia. Intestimoniabili[265].

Ciò perché la Storia non si situa nei fatti, ma nella narrazione di fatti (così come l'informazione non è mostrare i fatti ma *in-formarli*, dare loro una forma), sostiene Carmelo

[263] P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 74.
[264] P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 93.
[265] C. Bene, in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 393.

Bene[266]. E qualsiasi narrazione, in quanto tale, intende affermarsi come esito definitivo e perciò preclude un'infinita serie di altre possibilità che vengono da essa estromesse. La Storia è inoltre messa in forma degli eventi, loro circoscrizione spazio-temporale, attraverso la sottomissione a specifiche coordinate che ne garantisce un primo livello interpretativo, mettendo degli inizi e delle fini, sopprimendo cioè quel flusso di divenire al quale si è sempre «in mezzo»[267]. «Nel divenire non c'è né passato né avvenire, neanche presente, non c'è storia»[268].

La più intessa espressione del beniano sfregio alla Storia è contenuta in *Lorenzaccio*, come nota anche Lucia Amara[269]. *Lorenzaccio* è lo spettacolo che forse più di ogni altro costituisce – insieme a *Nostra Signora dei Turchi*, «il primo oltraggio da me stilato alla Storia»[270] – una esplicita dichiarazione di poetica beniana:

> «Lorenzaccio è quel gesto che nel suo compiersi si disapprova. […] Ma le cose son due: o la Storia, e il suo culto imbecille, è una immaginaria redazione esemplare delle infinite possibilità estromesse dalla arbitraria arroganza dei "fatti" accaduti (infinità degli eventi abortiti); o è, comunque, un inventario di fatti senza artefici, generati, cioè, dall'incoscienza dei rispettivi attori […] che nella esecuzione del progetto, sospesi al vuoto del loro sogno, così a lungo perseguito e sfinito, dementi, quel progetto stesso smarrirono, (de)realizzandolo in pieno. […] Ogni azione, per quanto comprensibile, è impensabile, e la Storia è un'ipotesi dell'antefatto, o il dizionario del mai accaduto. Resta il "misfatto", di che va fiero ogni storicismo: il misconoscimento d'ogni fatto, consegnato dal vuoto all'eresia della storia irreale dell'essere. […] Numerazione e nominazione è la Storia; storiografia dei morti che mi esclude. Vivente, io sono incomprensibile alla Storia, così come la Storia non mi riguarda»[271].

L'uscire dalla Storia, dalla Storia come rappresentazione di Stato di una realtà che è in sé impensabile e irrappresentabile, si traduce nel *Lorenzaccio* in una disarticolazione del tempo cronologico (quello in cui – secondo la storia – si assiste all'«ammazzare»), per cui Lorenzaccio risulta sempre prevenuto dal proprio agire e disilluso dal progettare qualcosa che troverà già fatto: in ritardo sul «rumore» delle proprie azioni, egli non può che

---

[266] Mi riferisco in particolare alle sue dichiarazioni durante la puntata del 23 ottobre 1995 del *Maurizio Costanzo Show*.

[267] L'essere «in mezzo» è lo stesso stato che Deleuze riconosce come proprio dei personaggi di Beckett, che «si trovano in uno stato di continua involuzione, sempre a metà di un cammino, già in viaggio». Cfr. G. Deleuze, C. Parnet, *Conversazioni*, cit., p. 36.

[268] Ivi, p. 35.

[269] Cfr. L. Amara, *Prima e dopo la storia. Note sulla rappresentazione nella scrittura di Carmelo Bene*, in R*appresentazione/Theatrum Philosophicum – Culture Teatrali* n. 18, primavera 2008, Porretta Terme (Bologna), I quaderni del Battello Ebbro, in partic. p. 90 e sgg.

[270] C. Bene in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 209.

[271] C. Bene, *Lorenzaccio* (racconto), in *Opere*, cit., pp. 7-41, cit. pp. 9-10.

rincorrere il «chiasso del pentolame storico», lo «strepitio del padellame della storia»[272], senza poter altresì pensare.

In fondo – continua Carmelo – il vero scopo dell'artista non dev'essere giungere a un esito (azione) a partire da un intento. Occorre abbandonare questa logica dell'azione per pervenire ad altro. Invece di farsi storia, racconto, rappresentazione, il teatro dovrebbe allora tentare di carpire l'intento dall'esito, ossia giungere alla sensazione attraverso la situazione. «Dato un effetto, quale macchina può mai produrlo?»[273].

Anche Carmelo Bene si rifà dunque a quella *logica della sensazione* che Deleuze individua con Bacon e che – abbiamo visto – è l'obiettivo di una buona parte del teatro attuale. La sensazione è anche per Bene ciò che «assorbe e cancella in sé le sue stesse tracce e che sospende ogni nostalgico rinvio al *significato*»[274], ciò che fa uscire dalla storia, antistoricismo di chi è fuori da ogni tempo. Ciò non significa però eliminare totalmente le azioni, quanto il collegamento narrativo tra le stesse, deludere il filo logico degli avvenimenti che non appaiono più come una concatenazione di fatti, ma piuttosto come quadri, immagini, visioni della sensazione.

> Ecco la rivelazione: l'attore, C.B., non è l'interprete di una storia, ma quello che capta l'istante sospeso e indicibile di una storia svanita, le energie di un evento dimenticato e che ne assume tutte le voci attraverso la distruzione dei legami tra il segno e il senso […][275].

In questo modo non si narra più una storia ma si cerca di captare delle forze, un evento, che non può essere rappresentato in scena (come sappiamo l'evento per Deleuze è sempre irrappresentabile), né in essa realizzato, perché quando lo spettacolo va a cominciare – ricorda Carmelo Bene, ma è un ricordare deleuziano – tutto è già avvenuto, o ancora da avvenire. Ciò che può l'attore – o meglio, la macchina attoriale – è farsi carico della sensazione: «C'è tutta una geometria nel teatro di Bene, ma una geometria la modo di Nicolas Oresme, una geometria delle velocità e delle intensità, degli affetti[276].

---

[272] Cfr. C. Bene, puntata del *Maurizio Costanzo Show* del 25 ottobre 1995.

[273] «E data una macchina, a cosa può servire? Ad esempio, dalla descrizione geometrica di un fodero per coltello, individuatene l'uso». G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo*, cit., p…??????

[274] P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 93.

[275] J.P. Manganaro, *«Drammaturgie» di Carmelo Bene…*, cit., p. 117.

[276] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 102. Il vescovo francese Nicolas d'Oresme (1323-1382) è stato matematico, fisico, astronomo ed economista, ma anche filosofo della Scolastica (il primo a scrivere opere filosofiche in francese), psicologo e musicologo. Discepolo di Buridano, precursore di Copernico, Galileo e Cartesio, fu consigliere politico di Carlo V, e uno dei primi ad ipotizzare la possibilità di pensare nuovi rapporti di movimento tra il cielo e la terra, sostenendo seppure soltanto a livello di ipotesi mentale, la possibilità di una pluralità di mondi e del moto della Terra sul suo asse. Si occupò inoltre della rappresentazione della velocità o delle intensità attraverso linee verticali collocate su una linea orizzontale

> Non c'è più allora una storia di Romeo e Giulietta, ma un «evento» (in senso deleuziano) Romeo e Giulietta, non c'è più una storia di Riccardo III raccontata da Shakespeare, ma un «evento» Riccardo III o un «evento» Shakespeare che catalizza energie, potenze e tensioni. Qui si traccia la differenza tra la regia, che distribuisce e assegna a ognuno la sua parte, e il punto di non ritorno della macchina attoriale che capta le energie dell'«evento» e ne assume tutte le voci[277].

- *Sottrarre la lingua (in quanto linguaggio)*

Ossia, «scavalcare la necessità della lingua italiana», proclama Bene durante una puntata del Maurizio Costanzo Show divenuta epocale[278], in quanto unica possibilità di linguaggio conduttore di senso. Anche la lingua deve essere messa in variazione: è ancora una volta la balbuzie deleuziana, il divenire straniero alla e nella propria lingua, delirio in cui l'attore (o la macchina attoriale) si abbandona al moltiplicarsi dei significanti in barba ai significati:

> Un genio dovrebbe balbettare, inceppare il proprio dire, piuttosto che illudersi di proferir pensiero. Dovrebbe coincidere con il proprio guasto (l'attentato al virtuosismo), in perduta balia dei molti significanti. O tutto questo sfinisce nell'eloquio truccato che in scena mi adotta, oppure non mi resta che balbettare[279].

E la verbosità degli spettacoli di Carmelo Bene, il continuo parlare, l'aggiungere parole a parole che non è che un *parlarsi*, è in realtà un paradosso. L'addizione di una singola parola è una triplice sottrazione. Così su *Nostra Signora dei Turchi*:

> È piena di «addizione» *Nostra Signora*. Non bisogna cascarci. Il metodo *additivo* è solo apparente. Coincide con quello *sottrattivo*. Più addizioni, più togli. Un *più* fa tre volte *meno*. *Addizioni-sottrazioni*. Senza fare le capriole artaudiane o rabelaisiane sulla lingua, ma guadagnato sotto il giogo del *bello scrivere*, lo stile. Il «segreto» della dis-grazia. Tutto quanto *havvi* qui di lirico è contraddetto dalla sua stessa esasperazione. Una fioritura già sfiorita[280].

La capacità di evacuare qualsiasi elemento di senso predefinito dal linguaggio porta Maurizio Grande a definire Carmelo Bene una «macchina antilinguaggio», che trascina il

---

a distanze che corrispondono a intervalli temporali determinati (Fonti: Enciclopedia Treccani on-line: http://www.treccani.it, e il sito http://www.unisi.it/ricerca/prog/fil-med-online/autori/htm/ nicola_oresme.htm; mentre per l'indice completo delle opere rimandiamo al sito: http://www.hs-augsburg. de/~harsch/Chronologia/Lspost14/Oresme/ore_intr.html).

[277] J.P. Manganaro, in C. Bene, *Il teatro senza spettacolo*, cit., p. 18.

[278] *Uno contro tutti*, puntata del *Maurizio Costanzo Show* del 27 giugno 1994, che ha segnato il destino del programma divenendo «l'evento televisivo dell'anno» (Michele Santoro).

[279] C. Bene in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 146.

[280] C. Bene in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 222.

significante spezzato e ripiegato su di sé in un divenire-materia che ne smarrisce il significato liberandone l'immagine sonora – pura poesia, e facendo del teatro il regno dell'incomprensibile.

> L'abiezione del linguaggio inghiotte il senso al momento stesso del suo proferirsi e le parole diventano proiettili che sviscerano instancabilmente le pieghe della matrice che le rigetta in un movimento barocco. […] In questo frantumarsi o lacerarsi perenne delle cose nasce una nuova poetica che raggela il linguaggio e lascia trasalire l'emozione come impossibilità di aderire a qualcosa che manca e viene meno in uno svanire allucinatorio[281].

La lingua-antilinguaggio di Carmelo Bene è dunque situata e affogata nella sua oralità[282], nella sua vocalità, è balbettio, nella sua folle variazione cromatica, nella sua incessante produzione di velocità e intervalli: *uno stile*.

> Balbettare è facile, ma essere balbuziente del linguaggio stesso è davvero un'altra cosa: si tratta di mettere in variazione tutti gli elementi linguistici e anche gli elementi non linguistici, le variabili d'espressione e le variabili di contenuto. […] È così che lo stile si fa lingua. È così che il linguaggio diventa intensivo, puro continuum di valori e intensità. È così che si può vedere, al posto di un sottosistema segreto che si ritaglia nella lingua, tutta una lingua che diviene segreta, e non ha tuttavia nulla da nascondere. Si giunge a un simile risultato solo per sobrietà, sottrazione creatrice. La variazione continua non ha che linee ascetiche, un po' d'erba e d'acqua pura. […] Le linee di cambiamento o di creazione appartengono pienamente e direttamente alla macchina astratta[283].

E in effetti, la bellezza dello stile consiste nell'ottenere la balbuzie instaurando linee melodiche che trascinano il linguaggio fuori di un sistema di opposizioni dominanti, ottenendo una musicalità del gesto e della parola al di là dell'attribuzione di senso.
Attraverso la variazione continua l'obiettivo di Carmelo Bene è infatti la «messa in scacco del senso, della vocazione del linguaggio a comunicare attraverso forme esteriori»[284], la sua elisione in quanto ulteriore elemento che conferma l'ordine illusorio delle parvenze.

> Si fa dunque in modo che un enunciato attraversi tutte le variabili che possono intaccarlo nel più breve spazio di tempo. L'enunciato, allora, non sarà altro che la somma delle sue proprie variazioni, che lo fanno sfuggire ad ogni apparato di potere capace di fissarlo, e che gli fanno schivare ogni costanza[285].

---

[281] J.P. Manganaro, *«Drammaturgie» di Carmelo Bene…*, cit., p. 117.
[282] Cfr. P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 73.
[283] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit. pp. 160-161.
[284] L. Mango, *La scrittura scenica…*, cit., pp. 79-80.
[285] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 96.

La messa in variazione continua di tutte le componenti linguistiche e sonore contagia anche le altre componenti non-linguistiche della scena (gesti, movimenti, oggetti…), trascinandole nello stesso flusso di continuità.

> L'importante, in ogni modo, tanto a teatro che al cinema, è che le due variazioni non devono restare parallele. In un modo o nell'altro, devono essere *incorporate l'una nell'altra*. La variazione continua dei gesti e delle cose, la variazione continua della lingua e dei suoni possono interrompersi, secarsi e intersecarsi a vicenda; cionondimeno, devono continuarsi ambedue, *formare un solo identico continuum*, che sarà, secondo i casi, filmico, teatrale, musicale… ecc[286].

Così avviene anche in *Riccardo* III: la prima parte della versione teatrale dell'opera, scrive Deleuze, segue due linee di variazione principali, che si mescolano e si scambiano senza tuttavia confondersi ancora:

> I gesti di Riccardo non smettono di scivolare, di cambiare altezza, di cadere per poi risalire; e i gesti della cameriera, travestita da Buckingham, s'accordano ai suoi. E così, anche la voce della duchessa non smette di cambiar tono, passando attraverso tutte le variabili della Madre, mentre la voce di Riccardo balbetta, e si riduce a «articolazioni da troglodita»[287].

Le due linee sono ancora separate, in stadio di ricerca, perché Riccardo non si è ancora definito come personaggio sulla scena: a sua volta, sta ancora *cercando* gli elementi per costruire la sua *macchina da guerra*. È soltanto nella scena con Lady Anna, quando si chiarifica allo stesso Riccardo la propria idea, che i mezzi di ognuno iniziano a riunirsi in un unico continuum: poco alla volta, Lady Anna – che prima, stando solida nella propria forma, lo odiava – comincia a seguire le «trasformazioni deformanti» di lui, compiendo a sua volta la propria «deformazione amorosa». Allo stesso tempo, le variazioni vocali di entrambi vanno a costituire una linea sempre più stretta, che risuona nei gesti e viceversa: l'Idea è divenuta visibile, tangibile, perseguibile. E a questo punto «non devono esserci più due continuità che si intersecano l'un l'altra, ma un unico e solo continuum in cui le parole e i gesti fungono da variabili in trasformazione»[288], balbettamento e incespicamento comune verso la costruzione di una macchina da guerra indissolubilmente politica e erotica.

- *Sottrarre il testo in quanto drammaturgia*

---

[286] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 103.
[287] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., pp. 103-104.
[288] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 105.

Affermare la sottrazione del testo, così come quella della lingua-linguaggio – lo ripetiamo ancora una volta – non significa pensare un teatro vuoto di parole. Anche perché sappiamo benissimo come il teatro di Carmelo sia effettivamente ridondante di parole. Sembra inoltre alquanto assurdo affermare che egli non lavori sui testi, dato che alcuni tra i suoi capolavori si chiamano Amleto, Don Giovanni, Macbeth, Pinocchio, Caligola, Riccardo III, Manfred, Pentesilea… Sottrarre il testo significa allora condurre fino in fondo quella minorazione dei classici di cui abbiamo parlato, non facendone una propria interpretazione ma piuttosto smantellandone il potere normativo del testo letterario presunto originale, rifiutando l'impianto narrativo dove l'evento diviene storia e come tale pretende di essere rappresentato.

> Il testo! il testo! il testo! Nel teatro moderno-contemporaneo si persevera insensatamente su questa sciagurata *conditio sine qua non* del testo, considerato ancora propedeutica, premessa (padronale) alla «sua» *messinscena*. La messinscena subordinata al testo. Dopo Artaud, quel che conta (urge) è liberare il teatro da *testo* e *messinscena*. Ma, nella *drammaturgia*, il testo è lo scritto (morto-orale) di uno spettacolo già rappresentato (scandito in «luoghi», «didascalie», «ruoli» e «caratteri» *definitivi*). Insomma, il testo è già cartacea ri-presentazione d'una *precedente* messinscena. «L'autore-drammaturgo» (autore d'un bel nienete), nella struttura-frastica, ha trascritto una certa sua *idea* d'allestimento (un accidente sbobinato) di spettacolo. Se così non fosse, se questa sua «visione mentale» non gli fosse chiara, il suddetto artefice non riuscirebbe a trasferirla sulla pagina. La stesura d'un testo è, appunto, esecuzione paraocchiata e microco(s)mica d'un cantuccio di mondo *immaginato*.
> […]
> E che mai accade? Questa alienata e sconcertante fatalità: il testo, in quanto trascrizione della fantomatica rappresentazione autoriale, *necessita* (per sussistere oralmente) d'una *terza* (strabica), mediata, *rappresentazione scenica*. La spettralità del testo esige oralità corporea e sangue attoriale. Per sussistere, appunto. La drammaturgia esangue vuol vivacchiare. Sopravviversi.
> […]
> Altro che teatrini dei pretesti e imbellettamenti di carogne testuali! Mi ripeto: quel che più conta (urge) è liberare il teatro da *testo* e *messinscena*! Da qui il «levar di scena», il testo della messinscena e la messinscena del testo. Tra-dire. Dire-tra[289].

Quel che fa la gente, quello che è spinta a fare dal teatro che si dice moderno continuando invece a tentare di riprodurre con la massima esattezza filologica quanto prescritto, la gente «accorre a teatro per verificare la *somiglianza* che l'attore riesce a conferire a questa prefigurazione scribacchiata dall'autore»[290]. E i critici, ancora peggio, sono quelli che

[289] C. Bene, in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 327-238 e 239.
[290] C. Bene, in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 330.

devono stilare il «rapporto» o la «denuncia» del livello di (in)capacità di riprodurre il personaggio «così com'è». I critici, la «razza» più infame,

> Dei disgraziati che arrangiano la paghetta da fame per far la guardia al sarcofago. Custodi del testo. La non trasgressione del corpo tipografico che va blablato. Ecco gli sbirri, il controllo: la recensione. È sempre una cosa di Stato. «È stato rigorosamente osservato il prescritto? Una polizia cartacea, ormai. Il giornalismo come mediazione. Fingono di credere nell'arte che invece defecazione. Che ne sanno dell'arte come *differenza*? O dell'immediato svanire delle cose che non sono?[291]

Ciò che rimane, i testi di Carmelo Bene, le sue ri-scritture, consistono allora in operazioni critiche non di commento a un testo già dato (perché in tal caso fornirebbero una nuova rappresentazione di tale testo), ma movimenti di pensiero che restano inscindibili dal suo autore, anti-drammi scardinati e re-inventati per essere resi «minori» e in variazione. La sottrazione del testo si identifica sempre più come una sottrazione del dramma *nel* testo, o della sua componente di tessuto, intreccio logico e cronologico di fatti ed azioni. È la sospensione della narrazione, della figurazione come agire narrativo.

> Non c'è drammaturgia nel teatro di Bene proprio perché egli non va alla ricerca di *questo* o *quel* modo di stare in scena, ma dell'*uscirne*; non va alla ricerca della costruzione del linguaggio ma di una sua distruzione e di conseguenza verso una sottrazione del soggetto[292].

Ma l'operazione di sottrazione del testo corrisponde per Carmelo anche alla necessità sottrarsi a qualsiasi interpretazione preordinata fornita dallo stesso attore, l'impossibilità di rifarsi a una narrazione tragica, perché l'attore non interviene più come mediatore di conflitti, come intercessore delle domande altrui, né come «risponditore» di un Coro che ha ormai lasciato il posto al vuoto dell'oscena solitudine attoriale[293]. Non esiste più dunque una verità da ricostruire o ricercare, ma solo una sensazione da creare:

> Tutta la drammaturgia ha sempre cercato di riunire e di ricostruire in unità assoluta i propri frammenti. L'asservimento alla verità è il prezzo che ogni drammaturgia paga e fa pagare non appena si inserisce nelle leggi di un genere, accettando di versare il proprio tributo alla triade aristotelica (tempo, azione e luogo). Ogni drammaturgia esclude l'attorialità e introduce in scena la scrittura letteraria in quanto essa ha di più vaneggiante e paesaggistico o alla moda, proprio in questa volontà esasperata di essere qualcosa purché non

[291] C. Bene in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 74.
[292] J.P. Manganaro, *«Drammaturgie» di Carmelo Bene…*, cit., p. 110.
[293] Come abbiamo visto, il tema dell'impossibilità del tragico è ripreso anche dalla Socìetas per *Tragedia Endogonidia*; nonostante la dovuta differenza di esiti sarebbe interessante approfondire questo punto di connessione.

> sia teatro. […] L'attorialità, invece, trasgredisce questa legislazione: non sa che fare della lettera morta di un testo morto che esclude ogni tentativo di evadere dalla claustrofobia della rappresentazione[294].

Sottrarre il testo significa in definitiva farne un handicap produttivo, trascinarlo in una di-scrittura, de-costruzione in sottrazione che lo riduce a puro materiale sonoro, lavorabile in seguito secondo una composizione macchinica[295] in vista di quella che Deleuze chiamerebbe una «liberazione di affetti e percetti».

- *Sottrazione dell'azione: verso l'inazione*

Altro elemento che mette Carmelo Bene in connessione con Deleuze (penso in particolare e ancora una volta alle analisi contenute in *L'immagine tempo* e in *L'esausto*) e con il teatro contemporaneo è la sua ricerca della non azione, o meglio, dell'*in-azione*: ossia, esplicitare la non azione che sta dentro l'azione scenica. L'in-azione infatti non è soltanto un blocco dell'azione drammatica dovuta alla sparizione del personaggio e del testo. Si tratta di qualcosa che va al di là di qualsiasi passività, è piuttosto uno «stare *in* azione», sapendo che ogni atto è inutile, e non ha altro fine che cancellare se stesso[296].

> Davanti alla visione, l'in-azione appunto si spezza nel conato continuo e consapevolmente inutile, nell'accenno insistente e nel salto breve, diventando la musica tronca e la danza spenta di infiniti e inconcludenti tentativi di edificazione o di assedio. L'inazione si costituisce così in una macchina. Macchina liturgica, macchina di elevazione o da processione… Chiusa in sé, l'inazione ha scampo soltanto verso l'alto, ma non arriva,m non conclude, non serve a nulla, mentre indica che si può solo «servire», nel senso dell'officiare un rito, come quando appunto si *serve* una messa, una Nostra Signora…[297]

Per Carmelo Bene l'azione esprime la negazione del vivere, mentre l'atto permette di trovare il punto dell'abbandono. Bisogna dunque dimenticarsi dell'azione, esentarsi da sé per pervenire all'atto puro. La ricerca di tale sospensione provocata dalla soppressione dell'azione riempie il teatro (e il cinema) di Carmelo Bene di immagini-cristallo (nel senso deleuziano), che isolano il corpo in un atto inutile e interrotto facendolo scomparire poco alla volta.

---

[294] Intervento di J.P. Manganaro, in C. Bene, *Il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 7-68 (C. Dumoulié, J.P. Manganaro, A. Scala), p. 14.
[295] Cfr. C. Dumoulié, in C. Bene, *Il teatro senza spettacolo*, cit., p. 37.
[296] P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 25.
[297] *Ibid.*

> Carmelo Bene è uno dei massimi costruttori d'immagini-cristallo: il palazzo di *Nostra Signora dei Turchi* fluttua nell'immagine, o meglio, è l'intera immagine che si muove e palpita, i riflessi si colorano violentemente, i colori stessi si cristallizzano, in *Don Giovanni*, nella danza dei veli di *Capricci* in cui le stoffe si frammettono tra la ballerina e la cinepresa. Degli occhi ossessionano il cristallo, come l'occhio nell'ostensorio, ma a vedere son dati innanzitutto gli scheletri di *Nostra Signora*, i vecchi di *Capricci*, il vecchio santo decrepito di *Salomè*, che si sfiniscono in gesti inutili sempre ripresi, in atteggiamenti impediti e ricominciati, fino alla postura impossibile (il Cristo di *Salomè* che non riesce a crocefiggersi da solo: come potrebbe l'ultima mano inchiodarsi da sé?). La cerimonia in Bene comincia con la parodia, che concerne in ugual modo suoni e gesti, perché i gesti sono anche vocali e l'aprassia e l'afasia sono due facce della stessa postura. Quel che emerge dal grottesco però, quel che se ne distacca, è il corpo grazioso della donna come meccanica superiore, sia che danzi tra i suoi vecchi, sia che passi attraverso atteggiamenti stilizzati di un segreto volere, sia che si irrigidisca in postura d'estasi. Non è forse per liberare finalmente il terzo corpo, quello del «protagonista» o del maestro di cerimonia, che passa attraverso tutti gli altri corpi? suo è già l'occhio che si intrufolava nel cristallo, lui comunica con l'ambiente cristallino, come in *Nostra Signora*, dove la storia del palazzo diventa autobiografia del protagonista. È lui a riprendere i gesti impediti, mancati, come in *Nostra Signora*, dove manca di continuo la propria morte, mummia completamente bendata che non riesce più a farsi una puntura, la postura impossibile. È lui a dover profanare il corpo pieno di grazia, o servirsene per un qualche scopo, per acquisire finalmente il potere di scomparire, come il poeta di *Capricci*, che cerca la posizione migliore per morire. Scomparire che era già l'oscura volontà di Salomè, nell'allontanarsi, di schiena, verso la luna[298].

In Carmelo Bene si officia il rito della ripetizione del non fare, del non poter fare, perché nulla è più possibile. Nemmeno pensare è più possibile, solo sparire, depensare, poco alla volta, sottraendosi pezzo per pezzo e sostituendosi con una visione. Così a proposito di *Lorenzaccio*:

> Nessun'azione può realizzare il suo scopo, se non si smarrisce nell'atto. L'atto, a sua volta, per compiersi in quanto evento immediato, deve dimenticare la finalità dell'azione. Non solo. Nell'oblio del gesto (in questo caso *tirannicida*) l'atto sgambetta l'azione, restando orfano del proprio artefice[299].

Il gesto che ne segue, privato della finalità d'azione, risulta apatico e afasico, «è un gesto, cioè, che accenna un dire e subito lo cancella, che introduce un fare e subito lo annulla, che mostra un essere e immediatamente lo sfigura»[300]. È un gesto che risulta inutile, senza

[298] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 211.
[299] C. Bene in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 237.
[300] L. Mango, *La scrittura scenica…*, cit., p. 87.

alcuna utilità né ad un fine diegetico, né alla caratterizzazione di un personaggio: «funziona un po' come il colpo di straccio con cui Francis Bacon sfigura il volto dei suoi ritratti»[301].

> Un'azione fermata nell'atto abortito è quanto mi è piaciuto definire *sospensione del tragico*. È così che, grazie all'interferenza d'un accidentaccio, la surgelata lama del *comico* si torce lancinante nella piaga inventata tra le pieghe risibili-velate della rappresentazione nel *teatro senza spettacolo*. Annientamento erotico[302].

- *Sottrarre il soggetto*

Un'ulteriore livello di sottrazione operato da Carmelo Bene è quello relativo al soggetto-persona, che pure si svolge rimanendo all'interno del teatro. La particolarità di Bene è infatti quella di riuscire a condurre una radicale critica della forma e del soggetto (in realtà in entrambi i sensi in cui un soggetto si può dare nel teatro: «tema» e «Io»), pur riuscendo a differenza di altri a rimanere all'interno – seppure contro – del teatro. Ciò si ottiene privilegiando in ogni campo variazioni, velocità, affetti, in un'operazione di decostruzione che è essenzialmente critica. Come scrive Jean-Paul Manganaro, alla base del lavoro di Carmelo Bene stanno

> lo sviamento, lo spostamento continuo di senso (di significato) e di funzione, applicati non all'uno o all'altro dei materiali creativi, bensì alla loro totalità; così per esempio un attore, un testo, una luce, ecc. non sono trattati in funzione della loro predestinazione, ne sono anzi regolarmente impediti, distolti, come amputati, e non troveranno mai una propria destinazione in quanto vettori di senso[303].

Il «teatro critico» e della sottrazione di Carmelo Bene è però come abbiamo già sottolineato paradossalmente anche un teatro costituente, in cui l'opera è una composizione di elementi il cui accostamento ha proprio come fine ultimo la cancellazione del soggetto-persona: ad esempio in *Lorenzaccio* «con tutti quei compitini da eseguire – sciancata comparsa –, non c'era nessun *io* su quel lassù»[304].

> Così, *handicappati* da questa selva di significanti che noi stessi predisponiamo in scena, non possiamo che dimetterci in quanto significati, in corpo e voce,

[301] *Ibid.*
[302] C. Bene, *Autografia d'un ritratto*, cit., p. X.
[303] J.P. Manganaro, *Il pettinatore di comete*, in C. Bene, *Otello…*, cit., e in Id., *Opere*, cit., pp. 1474-1486. Cit. p. 1476.
[304] C. Bene, *Opere*, cit., X, p. 1272.

> perché in balia di una molteplicità incalcolabile di *doppi*. Milioni di doppi e non più il *doppio* di Artaud. Uno sterminato esercito[305].

Alla sottrazione del soggetto unitario a favore di questa serie di doppi si affianca la fabbricazione di un personaggio (non drammatico) multi livellare che non è predefinito ma si costruisce sulla scena stessa, frutto di tutte le variazioni, i balbettii, i divenire, le sottrazioni[306]. Personaggio senza io e senza storia che non è altro che una serie infinita di variazioni. Il soggetto, che non può che assistere inerme a questo rimpallo continuo di identità, un po' alla volta abdica alla sua presenza, esce di scena, è, come Carmelo spesso ripete, o-sceno, porno[307], nel senso in cui rinuncia alla conoscenza dell'oggetto che gli sta innanzi per dedicarsi ad un abbandono totale, a un'uscita da sé, che è una sorta di estasi mistica nella fusione reciproca soggetto-oggetto.

Non essendoci più un'identità unitaria (il soggetto unico) a determinare la coerenza dell'azione (della non-azione), tutto ciò che sta sulla scena dipenderà allora dal personaggio e dal suo capriccio. Le opere di Bene, scrive Deleuze, non avendo alcuno altro scopo si svolgono allora tutte con la costruzione di questa sorta di personaggio (finiscono con la nascita, mentre di solito si finisce con la morte), o meglio un divenire-personaggio che si da attraverso una serie continua di metamorfosi e di variazioni. Processo in cui lo stesso Carmelo è controllore, meccanico, operatore. Macchina, non solo attore, che opera trascinata dalla forza di mutazione che lo assale. In *Riccardo III*, ad esempio, è un divenire-donna che lo guida, esplicitato anche dalla premessa (*Nota generale sul Femminile*) che appare all'inizio del testo dello spettacolo[308], e che lo configura in realtà come un divenire-donna in quanto negazione del femminile (la donna-attrice che per stare in scena «lasciano gemere i neonati»[309]).

Ma in realtà, anche i personaggi sono inefficaci nella loro pretesa di unicità (l'esempio che propone Deleuze è la prostituta di S.A.D.E., che non riesce a funzionare in quanto tale e che dà allora il via a una serie di trasformazioni senza fine, pur di ottenere lo scopo per cui è stata «affittata»). Non si deve credere infatti che i personaggi siano le forme di una nuova

---

[305] C. Bene in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 138. Qui Carmelo Bene fa esplicito riferimento a Lacan e alla questione del «significante» da lui proposta.

[306] Si ottiene così un teatro paradossale dove «il soggetto è finito, ma nel quale, al tempo stesso, il soggetto non può cessare di mettersi in scena» (P.A. Rovatti, *Premessa*, in F. Polidori, *Necessità di una illusione*, Milano, Guerini e Associati, 1995, p. 6) in quanto molteplicità in variazione.

[307] «L'eros è conflittualità farneticante dell'io. Il *porno* è, al contrario, *oggettità irreciproca dei corpi non squalificata da nessun soggetto*; oggettità che *eccede il desiderio*, *oscenità irrappresentabile*. *Carne senza concetto*». C. Bene, *Autografia d'un ritratto*, cit., p. XI.

[308] Cfr. C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, cit., p 12.

[309] *Ibid.*

individualità disegnata. Essi non hanno un «io» che sostituisce quello del defunto soggetto: «Riccardo III, il Servo, Mercuzio nascono solo in una serie continua di metamorfosi e di variazioni. Il personaggio è un tutt'uno con l'insieme del concatenamento scenico, colori, luci, gesti, parole»[310]. Poco alla volta, dunque, anche esso si rivela un'entità vuota, che continua a galleggiare sulla scena solo attraverso tratti che lo ripetono come parte di un corpo esploso ed indecente:

> Da sempre non ho mai potuto prescindere dal corpo. C'è molto «corpo» nel mio lavoro in scena. Voce, cavità orale, diaframma, respiri. I personaggi via via sono venuti meno. Diventati membra, dita, unghie, protesi, corpi, pezzi di corpi colonizzati, volontarizzati dall'Io deriso[311].

In questo modo, Carmelo Bene non fa altro che sottolineare come l'esistenza non possa essere riassunta sotto un'entità sempre identica a se stessa, la *persona*. «Solo affetti e niente sentimenti, niente soggetto, solo velocità e niente forma»[312]. Allo stesso modo, «prima ancora del personaggio, è l'Io che è davvero impossibile impersonare»[313].

Dall'attore o-sceno alla macchina attoriale

> Nel teatro dell'assenza si sfugge necessariamente al limite dell'unità di un corpo
> e ci si disperde nella molteplicità degli «atomi» che lo compongono.
> *P. Giacchè*

> Il corpo non chiede di meglio che essere disindividuato.
> Nessun corpo ha voglia di gestire un corpo.
> *C. Bene*

> NON-ATTORE è la perfetta fusione
> del grande *attore critico* e l'*istrione-cabotin* che, in continuum,
> si assume il compito di *complicare la vita al grande attore*.
> *C. Bene*

La sottrazione, la minorazione, la privazione che coinvolgono tutti gli elementi del teatro di Carmelo Bene riguardano infine e soprattutto anche il suo stesso essere (non-attore) in quanto presenza-assenza. A partire dalla soppressione della rappresentazione e in particolare dell'azione sulla scena viene infatti a cadere anche il concetto di attore – sempre inteso nei secoli come colui che agisce – in favore di quello di attorialità: verso una

[310] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 88.
[311] C. Bene in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998-2006, p. 30.
[312] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 102.
[313] P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 48.

macchina per la visione irrappresentabile contro il teatro d'azione, verso la tragedia del (non)esserci contro la rappresentazione del già stato.

> Vocato all'eliminazione progressiva di ogni elemento e ingrediente del teatro, il non-attore è di per sé *il Teatro come divenire*: il Teatro come un non-luogo che incessantemente si svuota, il Teatro come un fuori-tempo in cui le visioni si producono come continue sparizioni, il Teatro come anti-corpo che progressivamente si alleggerisce e prende il volo[314].

Al concetto di attore ed al corrispondente aggettivo «attorico», Carmelo Bene oppone l'«attoriale», che «non serve a sostantivare una parte dell'arte scenica, ma è piuttosto l'aggettivo che riepiloga il tutto del teatro»[315], di una figura ispirata all'*agere* piuttosto che all'agire. Questa derivazione, sulla quale Carmelo insiste in ogni luogo, ne rimarca altresì l'impotenza, che è allo stesso tempo *impossibilità del fare* e *inutilità del credere* a ciò che avviene in quanto verità fissata e raccontata. In teatro infatti, sostiene Bene, «non c'è nient'altro da dire e non c'è altro dramma da dare, salvo quello della tragedia dell'essere attore: una tragedia impedita, incompiuta, sospesa, proprio perché riguarda l'attore e il suo non voler (dover) esserci»[316]. Sospendere la propria identità, aprirsi come nei casi precedenti a una serie di multipli, di variazioni, di divenire sembra dunque l'unica via per togliere qualsiasi residuo di *Io* dalla scena, e tale sottrazione definitiva, il *togliersi di scena*, deve procedere in primo luogo attraverso la negazione dell'attore-interprete. L'attore in quanto rappresentatore deve divenire cosa morta, come i personaggi che esso rappresenta:

> Anche l'attore è uno zombi tra gli zombi, tra scena e platea, comatoso tra i morti, vivi apparenti: prende i panni di Napoleone, di Ramsete, di qualche mummia, di Tamerlano, di qualcuno che non c'è più. È tutto rito funebre. […] Sarebbe come andare a vedere una partita di calcio dove il copione è già stilato, la radio o telecronaca già scritta e stampata […]. Il teatro di prosa è questo replay di una parti tazza. Così la Storia non fa esperienza. Se non come millantata redazione delle morte cose, mai accadute[317].

In primo luogo dunque, l'attorialità è la morte dell'attore in quanto tale, è il segno di un eccesso, di un'uscita di scena (nuova oscenità) dello stesso, come già prima era avvenuto per il suo doppio-soggetto: sulla scena resta il non-morto, vampiro-attore, sgretolatore del «teatrino dell'io», intento a compiere i suoi propri esercizi di dis-facimento del sé[318].

---

[314] P. Giacchè, *Il corpo dimenticato: Carmelo Bene*, in AA. VV., *Corps du théâtre. Organicité, contemporanéité, interculturalité…*, cit., pp. 3-16, cit. p. 6.
[315] P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. XIII.
[316] Ivi, p. XVI.
[317] C. Bene in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., pp. 74-75.
[318] Cfr. in merito anche le analisi di L. Amara, *Prima e dopo la storia…*, cit., p. 94 e sgg.

Non esisto: dunque sono. Altrove. Qui.
Dove? m'apparve il sogno ad occhi aperti
di Lei che non fu mai
Colei ch'è mai vissuta e mai morì.

Questa inquietudine dei non-morti
Che mi dice di muovermi sonnambulo
dalla mia semichiusa bara-letto?
[…]
La dottrina dei morti definitivi mi comanda i miei abituali esercizi
che, ormai soli, mi dispensano dalla umana energia volitiva,
dalla logica vanità delle occasioni d'amore,
del mondo in quanto rappresentazione.
Perché non-morto? Perché non ancora?
[…]

Dunque, ogni sera, ogni attimo in cui si fa sera, dopo aver sbrigato le proprie devozioni alla sua spropositata cornice vuota; spenti uno ad uno accuratamente i lumi del «dover essere», – ma non poi tanto accuratamente –, il vampiro si sforza di prendere sonno nella sua bara-letto. Ed ecco la sua inquietudine da non morto. Il suo «NON».
[…]

Al non-morto non resta che «concentrarsi» nella toeletta fine a se stessa: un bottone nell'asola sbagliata (il vampiro non si riflette, s'abbiglia come un cieco) determina, compromette la parola. Afasia del linguaggio.
[…]

L'afasia del linguaggio si verifica puntuale negli intervalli tra un indumento e l'altro, nella negligenza, in certe maldestre combinazioni del vestiario, stonature, etc.
In siffatti incidenti, la balbuzie, gli spasimi inumani, i grugniti, gli eccessi di tosse convulsa, il sudore caldo e freddo, il nominare insensato signoreggiano il campo scenico.
[…]

Il teatrino dell'io frantuma, e il soggetto s'innamora a giocare.
[…]

I sussulti dei «poveri morti» sono le interferenze nella sospensione del Tragico: son gli «eroici» sussulti dell'io tragico convenzionale che il soggetto bambino autorizza per deriderli. È l'identità rappresentativa che maldestramente fa capolino nel deserto vuoto, dove si vuole e si disvuole il volere stesso e non questo o quell'oggetto specifico; si desidera il proprio dispiacere.
Nel poverismo della rappresentazione si alternano più o meno grandi «attori» che imiteranno, senza mai riuscirvi, gli arroganti, improvvisati, ego-guitti spettatori, incoraggiati dallo spettacolo dei ministeri alla insensata quotidiana rappresentazione di stato
Nel del non-rappresentabile, *l'Attore è infinito*.
È l'infinito della disattenzione para-statale.

È l'infinito della mancanza di sé[319].

Crogiolandosi nella propria toeletta, il soggetto, che si è ritrovato libero *dal* fare, viene posseduto da pensieri-visioni, che non vogliono altro che liberarsi di lui, del soggetto stesso nella sua identità, per sostituire l'azione con la visione. Una visione che non può farsi, prodursi, ma soltanto precedere e sostituire l'attore-soggetto[320], una recitazione che smentisce ogni ruolo situandosi fuori dalla rappresentazione. È ancora una volta la stessa situazione che Deleuze descrive in *L'imagine-tempo*: sparizione dell'azione nella visione, sospensione della realtà che diventa pura immagine ottico-sonora, cristallizzazione della logica virtuale-attuale.

È forse da considerarsi come un punto di svolta nella modalità di «togliersi», allora, la sua breve parentesi cinematografica[321], quando Carmelo inizia ad interessarsi al come «fare l'immagine», ma un'immagine che separi il sonoro dal visivo, teatralizzandolo. Abbiamo già riportato una prima parte delle considerazioni di Deleuze sull'immagine-cristallo beniana, ecco come il filosofo prosegue nel riconoscere la ricerca verso la sottrazione dell'attore e del suo corpo tra cinema e teatro:

> Ma quando il protagonista ricomincia tutto, lo fa perché ha raggiunto quel punto di non-volere che definisce ora il patetico, il punto schopenhaueriano, il punto di Amleto in Un Amleto di meno, là dove il corpo visibile scompare. Nel non-volere si liberano la musica e la parola, il loro intreccio in un corpo ormai soltanto sonoro, un corpo d'opera nuovo. Anche l'afasia diventa allora la lingua nobile e musicale. Non sono più i personaggi ad avere una voce, sono le voci, o meglio i modi vocali del protagonista (mormorio, soffio, grido, eruttazione…) a diventare i soli veri personaggi della cerimonia, in un ambiente divenuto musica: si vedano gli strampalati monologhi di Erode Antipa, in Salomè, che si innalzano dal suo corpo ricoperto di lebbra e attuano le potenze sonore del cinema[322].

---

[319] C. Bene, *Non esisto: dunque sono*, in *La voce di Narciso*, a cura di S. Colomba, Milano, Il Saggiatore, 1982, pp. 11-17, cit. pp. 13-16. Ora anche in C. Bene, *Opere*, cit., pp. 995-999.

[320] Come scrive Piergiorgio Giacchè, infatti, «l'attore non è un visionario, ma si alimenta e usa le visioni. Non le abita, ma le attraversa. Non le vede né ci crede, ma ugualmente dialoga con loro». Ecco da dove nasce il suo modo di procedere senza narrare, ed ecco perché nessuna narrazione è possibile. Cfr. P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 19.

[321] Come mostra Deleuze, i film di Carmelo Bene, pur non costituendo in massima parte opere di teatro filmato, possono essere considerati un ulteriore livello di variazione a cui vengono sottoposte le sue creazioni. Attraverso il cinema, Carmelo esplora modalità di variazione che agiscono su un piano diverso da quello teatrale: mentre il teatro è soprattutto sonoro, ascoltato, il cinema privilegia la visione, il ché permette di tessere con le azioni una sorta di *musica visiva*[321]. In realtà, come accade nel caso di *Nostra Signora dei Turchi* (dove le variazioni sono molteplici: romanzo, spettacolo teatrale, film), le variazioni dei diversi *media* non rimangono mai parallelamente inerti e distanti, ma si intrecciano, incorporandosi l'una nell'altra a formare un unico continuum filmico/teatrale/musicale/letterario, a seconda dei casi. Cfr. G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit.

[322] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 211-212.

Durante questa parentesi, fa notare ancora Deleuze, Carmelo Bene crede allo stesso modo di Artaud (e in questo forse è più artaudiano di chiunque) che il cinema possa operare una teatralizzazione più profonda del teatro stesso, e anche se lo crede solo per un breve istante riesce a produrre un cinema capace di lavorare sul corpo, facendolo «nascere e scomparire in una cerimonia, in una liturgia»[323]. Anche Deleuze è convinto che si dia col cinema l'unica possibilità di far prevalere il sonoro sul visivo in quanto immagine, mentre il teatro per una sua specifica conformazione mediale non ne abbia la possibilità[324]. Deve però ricredersi quando vede il *Manfred* di Carmelo Bene:

> Ogni immagine comporta, in principio, elementi visivi ed elementi sonori. Per molto tempo, «facendo» teatro o cinema, Carmelo Bene ha trattato contemporaneamente questi due elementi (colori delle scene, organizzazione visiva della regia, personaggi visti e al contempo uditi). Attualmente si interessa sempre di più all'elemento sonoro preso in se stesso. Egli ne fa una *punta* che trascina tutta l'immagine; l'immagine è passata interamente nel sonoro. Non è più questo o quel personaggio che parla, ma il suono stesso diventa personaggio, un preciso elemento sonoro diventa personaggio. Carmelo Bene prosegue dunque il suo progetto di essere «protagonista» o «operatore» più che attore, ma lo prosegue in base a nuove condizioni. Non è più la voce che si mette a bisbigliare, o a gridare, o a martellare, a seconda che esprima questa o quella emozione, ma il bisbiglio stesso diventa *una voce*, il grido diventa *una voce*, e allo stesso tempo le emozioni corrispondenti (affetti) diventano *modi*, *modi vocali*. E tutte queste voci e questi modi comunicano dall'interno. Da qui il ruolo rinnovato delle variazioni di velocità, e anche del *playback*, che non è mai stato per Carmelo Bene un mezzo di comodità o di facilità, bensì uno strumento di creazione.
> In secondo luogo,si tratta non solo di estrarre il sonoro dal visivo, ma di estrarre dalla voce parlante le potenze musicali di cui è capace, le quali tuttavia non si confondono con il canto. In effetti, queste nuove potenze potranno accompagnare il canto, cospirare con esso, ma non formeranno né un canto né uno *Sprechgesang*: è l'invenzione di una *voce modalizzata*, o piuttosto *filtrata*. È un'invenzione forse altrettanto importante che lo stesso *Sprechgesang*, ma essenzialmente distinta da esso. Si tratta al contempo di fissare, creare o modificare il colore di base di un suono (o di un insieme di suoni), e di farlo variare o evolvere nel tempo, di cambiarne la curva fisiologica. Carmelo Bene rinnova con questo lavoro tutte le sue ricerche sulle sottrazioni e sulle addizioni vocali, che lo mettono sempre più in rapporto con le potenze del sintetizzatore[325].

---

[323] Ivi, p. 212.

[324] Cfr. i paragoni tra cinema e teatro che Deleuze conduce nei capitoli conclusivi di *L'immagine-tempo*: in particolare nel cap. 9, *Le componenti dell'immagine* (pp. 248-288), dove egli definisce «non teatrale» l'indipendenza che il suono comincia ad acquisire dall'immagine visiva.

[325] G. Deleuze, *A proposito del «Manfred» alla Scala (1° ottobre 1980)*, trad. it. di J.P. Manganaro, in *Manfred-Carmelo Bene*, Milano, Fonit Cetra, poi in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 7-9. Ora (con il titolo: Manfred*: uno straordinario rinnovamento*) anche in G. Deleuze, *Due regimi di folli ed altri scritti…*, cit, pp. 148-149.

Si tratta infatti della seconda e principale modalità di sparizione dalla scena dell'attore-Carmelo, quella che si dà attraverso una particolare qualità della sua presenza scenica, che si potrebbe definire piuttosto «evanescenza» (in quanto dis-accentuazione della corporeità): l'attore combatte contro se stesso e invece di mettere in scena, di portare sulla scena il suo corpo nella sua potenza lo toglie, lasciando libero spazio alle sue sonorità (Carmelo Bene parla di «strappare anche il teatro musicale alla volgarità del visivo e alla sconcezza della chiacchiera»[326]). Questo diviene il fine ultimo, il vero argomento dell'«azione drammatica», assorbendone ogni elemento, ed anche la modalità per tornare definitivamente al teatro riconoscendolo più idoneo a liberare le potenze sonore, rispetto a un cinema ancora troppo «visivo».

Sposando il concetto di *macchina* e di *macchinico* coniato da Deleuze e Guattari, Carmelo Bene diviene *la macchina attoriale* C.B., congegno di variazione che non si risolve affatto in una questione di tecniche accumulate insieme atte a conferire nuove potenzialità, ma si spiega piuttosto con una messa in funzionamento massima della propria potenza attoriale, esplorazione delle proprie possibilità, verso un progressivo esaurimento, «venir-meno» del sé-attore, che si deforma mentre diviene-macchina che lo attualizza in quanto tale.

> Non avessi fatto altro nelle mie tante vite, l'invenzione-realizzazione di un *attore-macchina* basterebbe da sola a marcare gli ultimi tremila anni di non – storia del teatro. La *macchina attoriale* (coniugata alla *strumentazione fonica amplificata* e alla *lettura* come *non ricordo*) è, finalmente, la dissoluzione di ogni problematica equivoca – ogni problema è un falso problema – teatrale. L'avvento di questa *attorialità-macchina* trita linguaggio è l'esplosione indiscutibile (in testimoniabile) di qualsivoglia teatrino nel teatrino, d'ogni allestimento «fondato» sulla testualità drammaturgica, d'ogni velleità decorativistica di regia che si ponga come mnessinscena di «pretesto» e di «critica al testo», d'ogni escamotage di «scrittura scenica» in quanto culturalità cartacea a monte, ecc[327].

Il fatto che il teatro di Bene integri supporti elettronici e tecnologici per lavorare sul corpo e sulla voce non basta a spiegare la macchina attoriale, perché essa non si deve identificare con il macchinario che circonda l'attore, o meglio, la macchina attoriale è data dalla collaborazione, dalla fusione di entrambi gli elementi: il macchinario, come abbiamo già visto precedentemente, è solo un elemento del divenire-macchina. Il corpo di Carmelo si fa allora protesi di una macchina che si incarica di farlo sparire: macchina per la visione e ancor più per l'ascolto, la macchina attoriale-C.B. è allora tutto ciò che appare mentre l'attore scompare nella sua voce, *La voce di Narciso*, ossia la denuncia della «differenza

[326] C. Bene, in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 353.
[327] C. Bene, in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 337.

insormontabile tra *essere* e *rappresentare*, tra immagine dell'Altro nella voce (e nel linguaggio) e radicamento del soggetto nella *phoné*»[328]. *Io è un altro*, diremmo con Deleuze-Rimbaud. L'attore è divaricato, scisso in due, visione e ascolto. Ed è così che Carmelo, «dopo aver basato il suo *teatro della non-rappresentazione* sulla sottrazione di sé dalla scena, proprio facendo leva sulla contraddizione tra visione e ascolto, procede verso l'astrazione di sé dall'"opera"»[329]: e la macchina attoriale è ciò che serve ad es-attorarlo[330].

In quanto macchina, sostiene Deleuze, l'uomo di teatro non sarà più allora attore, autore o regista. Sarà *operatore*, nel senso di colui che compie un'operazione: operazione di amputazione, di sottrazione, la quale consente di far proliferare dal moncone qualcosa di nuovo.

> L'orgoglio di Bene sta più nel far scattare un processo in cui egli è il controllore, il meccanico o l'operatore (egli stesso dice: il protagonista) piuttosto che l'attore. Partorire un mostro o un gigante…[331].

Teatro chirurgico, suggerisce il filosofo, dove l'operatore è colui che inventa l'opera, partendo alle volte dalla costruzione di un personaggio non per dilatazione ma per distillazione: ecco allora la sottrazione, i balbettii, le variazioni. Altre volte, l'arte di Carmelo Bene sta piuttosto nel cercare un'operazione definitiva che gli consenta di sparire una volta per tutte, che ponga fine a quella serie di continui sfinimenti ed evanescenze verso l'esaurirsi totale, finale. E in cosa sia consistito in definitiva il suo *operare*, quali siano state le operazioni condotte da Carmelo Bene lo elenca egli stesso nella *Autografia di un ritratto*:

> *Squartamento* del *linguaggio* e del *senso* nella *discrittura scenica* (de-composizione cartacea-orale-musicale del testo)
>
> *disarticolazione* del *discorso succubo del significante*
>
> *togliere di scena* (contro la confezione culturale della «messa in…»)
>
> demolizione della finzione scenica = dalla identità immedesimata o delazione epica «straniata» del *simil-attore* re-citante che, nella ottusità del *ruolo*, si preclude l'infinità dei *doppi*, all'arredamento della *regia critica* come rovello della messinpiega
>
> *sartoria e scenotecnica-linguaggio*
>
> *rinnovamento radicale del poema sinfonico* (s)drammatizzato

---

[328] M. Grande, *Nota*, da C. Bene, *La voce di Narciso*, cit., p. 993.
[329] P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 142.
[330] Cfr. ivi, p. 144.
[331] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, cit., p. 88.

la *lettura attoriale* come *non ricordo* del *morto orale pre-scritto*

superamento d'Artaud e della "*lingua degli angeli*" mistico-espressionista (Blümner)

la *sospensione del tragico*

il *cinema* come *immagine acustica* = *in-con-sequenza delle riprese* e *indisciplina chirurgica* del *montaggio*

neotecnica televisiva, *discografia* e radiofonia/determinante premessa alla *strumentazione fonica amplificata*

campionatura dei suoni e *ri-conversione della voce*

l'amplificazione a teatro (finalmente)

la *macchina attoriale* (tritalinguaggio-rappresentazione-soggetto-oggetto-Storia)

lo sconcerto barbarico della Biennale '89 (istituzione, a *norma statutaria*, restituita ad artefici e studiosi, le porte chiuse al blablabla del pubblico, dei critici e dell'Ente stesso. Irripetibile e documentatissima palestra della *ricerca impossibile* e del *il teatro senza spettacolo* – titolo di due libri mai concepiti prima, a disposizione di chiunque intenda prenderne atto –)[332].

Le opere di Carmelo Bene, ricorda Giacchè, rimangono da una parte sempre sostanzialmente «incompiute», valendo come eventi ed esperimenti di un'ininterrotta «ricerca impossibile», mentre dall'altra, in quanto «operazioni», si compiono costantemente forgiandone il lavoro e l'esperienza artistica[333]. Quelle citate sono dunque le operazioni-effetti che attraversano la sua carriera e non possono essere ridotte ad un'opera particolare, ma che si depositano nella formazione dell'*operatore-CB*.

In questo suo combattimento dell'attore contro se stesso, Carmelo Bene esibisce dunque un'ulteriore operazione di sottrazione, rivolta verso il proprio corpo, che lo assorbe in ogni parola e azione divenendo il vero centro del dramma[334]. La macchina attoriale, in quanto negazione del corpo dell'attore-persona, si copre allora di imponenti armature (*Lorenzaccio*), bende (*Nostra Signora dei Turchi*), false ferite (*Macbeth*), assurde protesi e deformità (*Riccardo III*), enormi costumi, megafoni e amplificatori, che ne demoliscono l'immagine, lo rendono ingombrante e invadente, pronto a sospendere con il suo impaccio il sopraggiungere del tragico. L'attore dal corpo impotente, limitato, inadeguato, non può che essere in uno stato di costante fuga da se stesso, non può che auspicare una sua uscita di scena, per lasciare al suo posto *inimmaginabili visioni*, che lo risolvono nella sua voce mentre da essa lo separano

[332] C. Bene, *Autografia di un ritratto*, in *Opere*, cit., pp. V-XXXVII, cit. pp. XIII-XIV.
[333] Cfr. P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, cit., p. 62 e sgg.
[334] Cfr. P. Giacchè, *Il corpo dimenticato*, cit.

(l'effetto è quello di *essere parlato*), aumentando la distanza in questo sdoppiamento provocato.

> Ciò a cui Carmelo bene vuole arrivare è «un'*implosione* tale da *spengere* definitivamente la *voce*»[335], o più esattamente il completamento del suo spengersi nella voce come soggetto, in modo da rendere definitivo quel tentativo di *sottrarsi dalla scena* che si è intanto tradotto e innalzato a obiettivo di *uscire dall'opera*[336].

Attraverso tale menomazione del corpo si persegue un'ulteriore frantumazione dell'io: in *Nostra Signora dei Turchi*, ad esempio,

> L'*io* va a sfinire dappertutto, si frange. Il corpo che il protagonista esibisce – protagonista è il corpo – è sempre acciaccato, ferito, bendato, malconcio, tumefatto, da queste disavventure che un *io* autolesionista si procura continuamente. Questa festa strepitosa dell'(auto)infortunio[337].

In scena, questo si traduce in quell'inevitabile separazione e dominio della voce, in quella sua uscita dal corpo che viene a sua volta estromesso, cancellato, devoltificato.

> In scena, il suo corpo d'attore, prima impedito e menomato e poi negato e trasceso dalla Voce, è continuamente e vanamente irrequieto ma sa anche sfuggire al suo peso e abbandonarsi al canto che lo fa svanire. Così si rispetta e si completa il postulato beniano del «venire meno», alternando o combinando le due diverse accentuazioni dell'*impotenza* e della *dimenticanza*: entrambe sempre presenti ed entrambe inevitabili componenti dell'essenza e del destino dell'attore[338].

Abbiamo già visto come lo stesso Deleuze (con Guattari) abbia riflettuto relativamente a diversi ambiti sulla presenza e sulla sparizione del volto, sulla sua riduzione a tratti di viseità, che si fanno veicoli significanti.

> Non soltanto il linguaggio è sempre accompagnato da tratti di viseità, ma il viso cristallizza l'insieme delle ridondanze, emette e riceve, lascia e riprende i segni significanti. Da solo, è già tutto un corpo: è come il corpo del centro di significanza, nel quale si impigliano tutti i segni deterritorializzati e che fissa il limite della loro deterritorializzazione. La voce esce dal viso […]. Il viso è l'Icona propria del regime significante, la riterritorializzazione interna al sistema. Il significante si riterritorializza sul viso. Il viso fornisce la sostanza del significante, dà da interpretare, e poi cambia, i suoi tratti cambiano, quando l'interpretazione restituisce del significante alla sua sostanza. Guarda,

---

[335] C. Bene, *Autografia d'un ritratto,* cit., p. XXXIV (nota del testo).
[336] P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale,* cit., p. 150.
[337] C. Bene, in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene,* cit., p. 209.
[338] P. Giacchè, *Il corpo dimenticato…*, cit., p. 11.

> ha cambiato viso. Il significante è sempre viseificato. La viseità regna materialmente su tutto questo insieme di significante e interpretazioni[339].

Anche in Carmelo Bene, la cancellazione del volto, il divenire invisibile ma nel senso di «senza viso» è l'ulteriore modo di sfuggire all'essere se stesso, perseguito anche tramite una cancellazione meccanica, una copertura o nascondimento tramite luci, colori, effetti, che pur nel suo essere a volte grottesca rimanda però ai procedimenti di devisificazione baconiani:

> Nelle sue esibizioni concertistiche, C.B. si fa spesso applicare, prima di salire in palcoscenico, vistosi cerotti adesivi su tutto il viso: l'effetto è molto sinistro, da pellicola «horror». Il risultato che si propone Bene è la cancellazione del viso-interfernza, l'invisibilità[340].

La vera cancellazione del volto e dell'io è però quella ottenuta tramite la vocalità: mentre la sua *voce-orchestra* permette di passare dall'immagine visiva a quella puramente sonora, l'amplificazione minimizza l'io trasportandolo in un divenire-macchina vocale, attoriale, che lo supera. In due sensi: in primo luogo in quanto sdoppiamento, grazie all'uso di stratagemmi di spostamento della voce come il playback; in secondo luogo grazie all'amplificazione che permette di staccare la voce dall'Io emettente. La voce amplificata non serve per prolungare la parola, per farla giungere più lontano (questo è l'uso «classico» dei microfoni) o per renderla «più grande» (amplificarla, appunto). Amplificare la voce è un espanderne le maglie, entrare nelle sue componenti minime, molecolari, per poterle esplorare e mettere in variazione, indipendentemente al presunto Io dal quale la voce fuoriesce.

> Nella *phoné* il teatro di Carmelo Bene trova l'esaltazione della sua stessa dissoluzione, l'epica del disumano nel pathos della macchina, il paradosso dell'autentico nell'artificio dell'automatico. È il massimo consentito di potenza liberata nello spazio del paradosso: l'automatico che diviene autentico, il soggetto che si disincarna e diviene automa, il linguaggio, la voce, il canto che diventano simulacri di un senso indicibile, irrappresentabile, inaccessibile al di fuori di quel corpo-senza-organi che è la scena di Carmelo Bene[341].

La macchina è in ogni caso ciò che traccia le linee di variazione continua, in base alle quali i concatenamenti organizzano rapporti interni tra gli elementi.

---

[339] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 189.
[340] G. Dotto, in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 340.
[341] M. Grande, *L'automatico e l'autentico*, in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, cit., pp. 17-28, cit. p. 28.

> La macchina attoriale confonde e vanifica ogni distinzione tra parola parlata e parola cantata, va sino a disarticolare l'indicibile; elabora una lingua in cui la rima è distrutta a vantaggio di una voragine del flusso; smonta tutti i parlati (in maschera, di petto, falsetto, d'opera) nel suo *recitar cantando*, dove persino lo *staccato*, senza le assonanze e le cesure delle rime, o l'assenza di respiro sono assorbiti nel flusso[342].

Tale stato si basa sui rapporti di velocità e lentezza tra le parti, e sulle modificazioni di tali rapporti. Da ciò deriva la *musicalità* della scrittura e dei gesti: trasformare la forma, non ripetere mai qualcosa senza ottenere caratteristiche diverse di tempo, è la formula musicale della continuità. Per questo, gli operatori della variazione divengono anche indicatori di velocità, uscendo dalla matrice di appartenenza teatrale.

> Non si può concepire la sintesi della macchina attoriale se non si tiene presente l'evento di una attorialità senza teatro: la macchina attoriale è l'attore senza scena, senza dramma, al di qua di ogni atto possibile[343].

È un non teatro dove si vuole far delirare la forma, che Carmelo chiama anche il significante:

> «Un» teatro *informe*, in che sovrano è il *disagio dell'azione*, e il *dire* è quel *di fuori-dall'interno* masticato e risputato (a quel *di fuori* restituito) è l'*esclusione dello spettatore* che non sia *l'abbandono* e che, così, *non sia*; «un» teatro esonerato dalla riproduzione in serie degli affetti dialettici, dalla manìa del mondo che reclama *l'esistenza del soggetto*, per sentirsi *vivente* in quanto *rappresentata*; un teatro che – al rovescio dell'Arte – disumanato nella *macchina attoriale*, sconfessa naturaliter l'implicazione metafisica dell'*Altro* (perché «Altro» è il «mantenimento» dell'Essere nell'«ascolto della poesia»), è «*un gaudio amaro che all'amor somiglia*»… che, nella sua «plateale» godibilità *insopportabile*, dà spettacolo o-sceno della propria «strumentazione» *senza oggetto*, è *impossibilità* della *ricerca* che gli è propria (perché al senso-linguaggio negata)[344].

Carmelo attraverso l'attorialità porta il teatro ai suoi limiti, ma la sottrazione non dev'essere intesa come il segno di un *manque*, quanto piuttosto di un eccesso, di uno straripamento: a forza di sottrarre, si lascia sulla scena il tutto: scaturigine della sensazione. L'attorialità, la macchina attoriale, è il momento in cui le energie elementari sono convocate e riunite per essere rimesse in gioco, ossia distratte e disperse[345]. Non si serve di un dramma, e questo fa sì che essa non sia la duplicazione di qualcosa di già esistente, eccedendo e sfuggendo alla propria storicizzazione: «così, Achille o Tamerlano in C.B. non sono quelli che raccontano

---

[342] J.P. Manganaro, in C. Bene, *Il teatro senza spettacolo*, cit., p. 68.
[343] M. Grande, *L'attore senza teatro*, cit., p. 120.
[344] C. Bene, *La ricerca teatrale nella rappresentazione di stato…*, cit., p. 1317.
[345] Cfr. J.P. Manganaro in C. Bene, *Il teatro senza spettacolo*, cit., p. 16.

una storia già raccontata, già conosciuta, ma quelli che captano, di questa storia, l'istante sospeso, sconosciuto, svelandone l'inaudito, ciò che non può essere inteso»[346].

Il vero evento non è quello irrappresentabile che si vorrebbe accadere *sulla* scena, luogo invece di sottrazione, ma ancora una volta quello che avviene nello spazio *fra*: «tramite la voce si entra nella sensazione, perdendo la percezione visiva. «Qui nasce l'arte: arte come vivere sensazioni, vivere l'atto – in sé per sé – al posto dell'azione teatrale»[347].

Il play-back sarà l'espediente tecnologico per situare la voce al di là del soggetto. L'attorialità, per assumere tutte le voci dell'«evento», deve «schiantare l'unità della voce»[348], spezzando il legame tra segno e senso perché il senso, deleuzianamente, si dà solo nell'evento, e annullando le distanze tra soggetto e oggetto: pornografia scenica.

> Il palco si avverte, allora, qui, come quel luogo – unico al mondo – dove *chi parla toglie*, scava e acceca la parola stessa da lui pronunciata; quel luogo dove *chi parla*, *infine*, *viene per togliersi attraverso la voce*[349].

Postilla: dell'impossibilità di farla finita…

> «La filosofia ha bisogno di una non-filosofia che la comprenda, ha bisogno di una comprensione non-filosofica, come l'arte ha bisogno di non-arte e la scienza di non-scienza». Ne hanno bisogno non come di un inizio, o di una fine, nella quale sarebbero chiamate a scomparire realizzandosi, ma in ogni momento del loro divenire e del loro sviluppo[350].

Partendo da questa sensazione, abbiamo tentato di dimostrare in ogni ambito come filosofia e – nel nostro caso – arte, arti della scena, si inseguano, si scambino, generando sempre nuove connessioni, facendo *rizoma*.

Qui, ancora una volta, ne abbiamo dato la conferma mostrando come Carmelo Bene e Gilles Deleuze si percorrano a vicenda, pur mantenendo ognuno il proprio ambito di pensiero, pur perseguendo ognuno il proprio fine creativo. Filosofia e teatro, in entrambi, producono una macchina di pensiero e creazione che si dimostra inarrestabile. Il primo scopo di tale macchina, Carmelo lo ripete spesso, è il prodursi dell'artefice, ma un prodursi che nel caso dei due Maestri diviene anche necessità di disfarsi di qualcosa, sottrazione inesauribile che spinge a variare la propria identità fino a con-fondersi con il nulla (Bene), o

---

[346] *Ibid.*
[347] G.C. Pfeiffer, *Superare il corpo attoriale…*, cit., p. 18.
[348] Cfr. C. Dumoulié, in C. Bene, *Il teatro senza spettacolo*, cit., p. 19.
[349] R. Castellucci, *L''enigma Carmelo Bene*, in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, cit., pp. 61-65, cit. p. 62.
[350] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 222. La citazione interna è da F. Laruelle, *Philosophie et non-philosophie*, Liège/Brussels, Mardaga, 1989.

con il tutto (Deleuze), che è forse in qualche modo la stessa cosa. Divenire-molecolare, divenire-impercettibile, dice Deleuze. Divenire-inorganico, dice Carmelo.

In entrambi permane però un'impossibilità a finire, impossibilità causata proprio dallo stesso essere macchina, macchina che funziona perché ogni volta si rompe, ed ogni volta che si rompe riparte. Un attore deve lavorare per arrivare alla fine, dice Carmelo, ma un attore finito è il peggio che ci sia. Per questo si toglie, per avviare un meccanismo inarrestabile di produzione del nuovo, verso una perfezione finale che si sa essere irraggiungibile. «L'ultimo» è il punto che determina il valore di tutta la serie, esattamente il punto in cui un concatenamento non può più continuare ma deve riprodursi, iniziare un nuovo corso, cambiare natura, scrivono Deleuze e Guattari[351]. Per questo abbiamo ripetuto finora che Bene e Deleuze rimangono sempre *penultimi*. È la differenza concettuale tra limite e soglia. Giunti al limite, al di là c'è sempre qualcosa: l'ultimo. E la valutazione dell'ultimo costituisce un'anticipazione che scongiurerà sempre l'ultimo, sia come soglia, sia come termine[352]. Potenza di divenire-altro.

Così accade anche per il nostro pensiero quando si rivolge alle opere di Deleuze: si avvia una macchina inarrestabile, che non appena tenta di fermarsi è subito presa in un nuovo vortice, pronta ad affrontare l'inesplorato, che non è mai esauribile, perché una filosofia così vitale non cessa di creare il nuovo anche altrove, o di fornire stimoli per sondare il reale in modi sempre originali, anche quando il campo d'analisi è piuttosto conosciuto.

Abbiamo potuto vedere le linee di fuga create a partire dal cinema, o attraverso la pittura, la musica, la filosofia e le scienze. Ci siamo spostati sul teatro e ancora non abbiamo finito (e non potremmo finire) di scandagliare l'enorme potenziale che i concetti deleuziani creano. Certo, i temi d'interesse del filosofo ritornano in direzioni piuttosto precise, mettendo in scena il suo *Theatrum philosophicum* ci siamo trovati più volte a ripetere (differenziando) le questioni relative a tempo, spazio, corpi, immagini, senso, nell'eterna oscillazione tra virtuale e attuale. Ma siamo consapevoli che quelle tracciate sono solo alcune delle linee possibili pr affrontare il teatro del futuro, o dell'avvenire, un avvenire che in qualche modo è anche già presente, come presenti (e anche già passati) sono gli esempi portati.

Difficile uscire da questo vortice di proliferazione infinita, da questo continuo ripetere nella differenza: ci troviamo dunque ancora una volta nell'impossibilità di concludere, *di farla finita* con Deleuze, non possiamo che continuare a ripeterlo, facendolo variare, lasciarlo essere *penultimo*, nonostante tutto.

---

[351] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 642.
[352] Ivi, p. 645.

APPENDICE

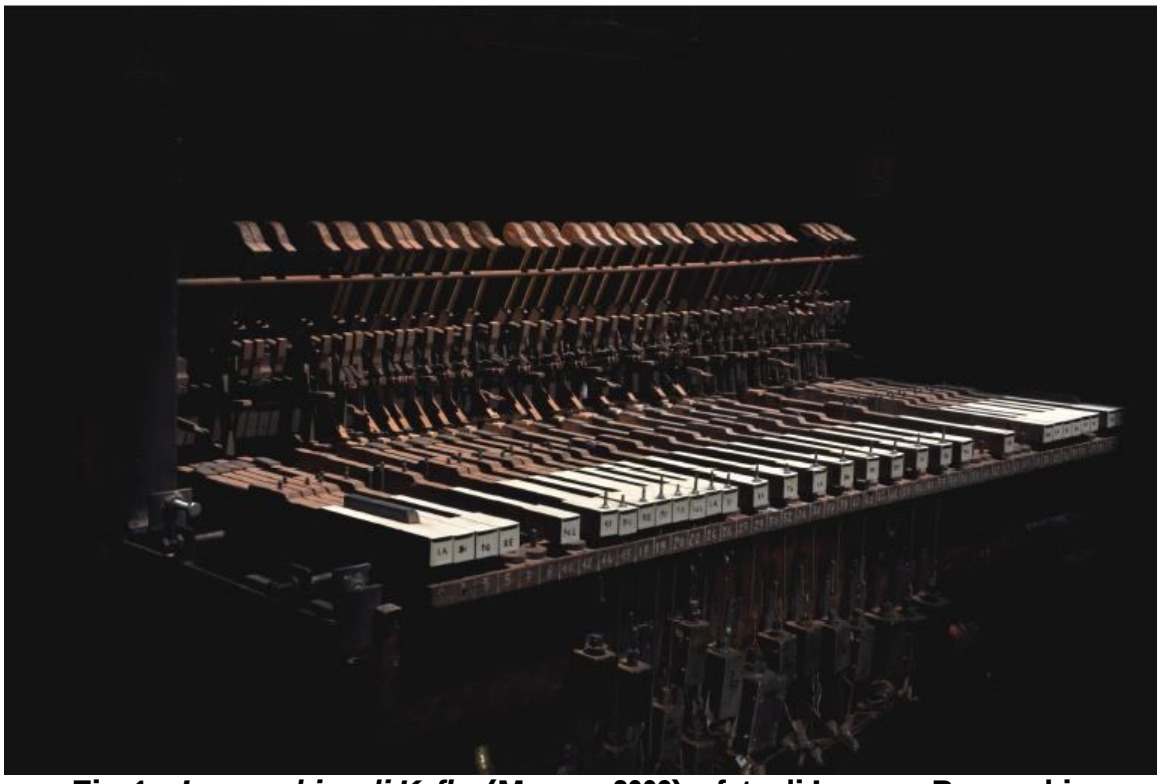


Fig. 1 – *La macchina di Kafka* (Masque 2009) – foto di Lorenzo Bazzocchi

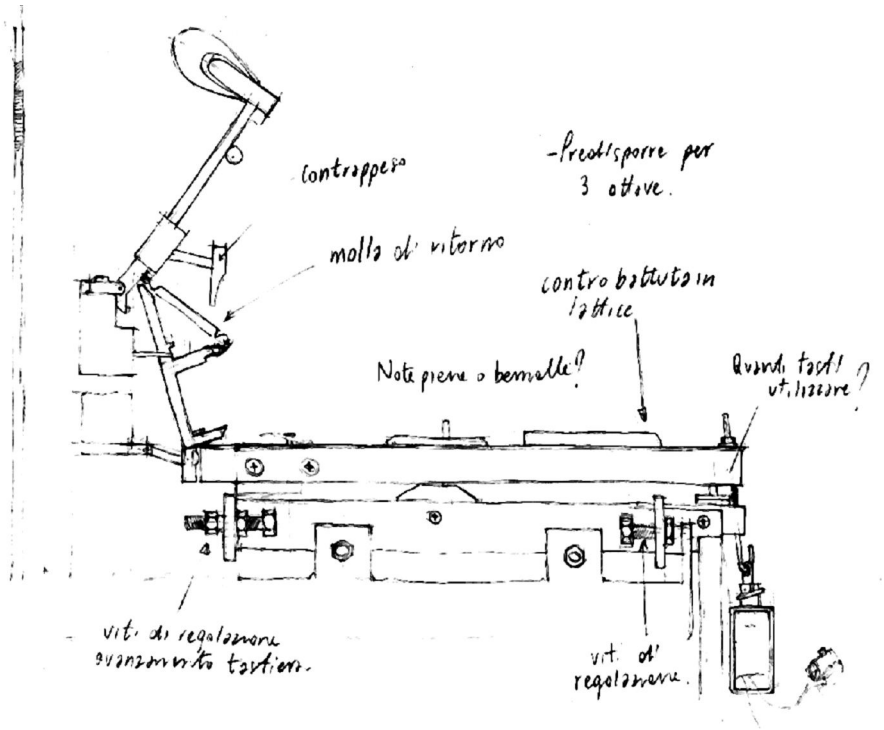


Fig. 2 – *La macchina di Kafka*, schema

Fig. 3 – *Just intonation* (Masque 2011) – Foto di Lorenzo Bazzochi

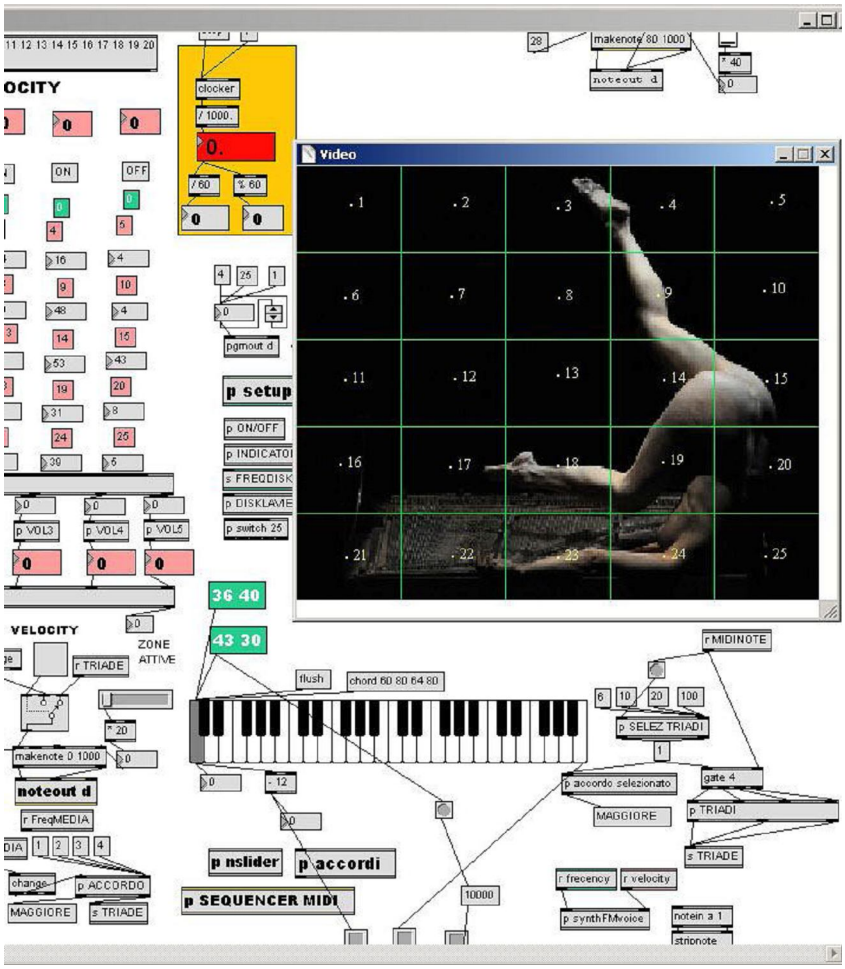


Fig. 4 – *Just intonation*: *video-tracking* e assegnazione di sequenze sonore.

Fig. 5 – *Contraindre* Myriam Gourfink (2004) - Photo Bertrand Prévost © Centre Pompidou
www.crentrepompidou.fr

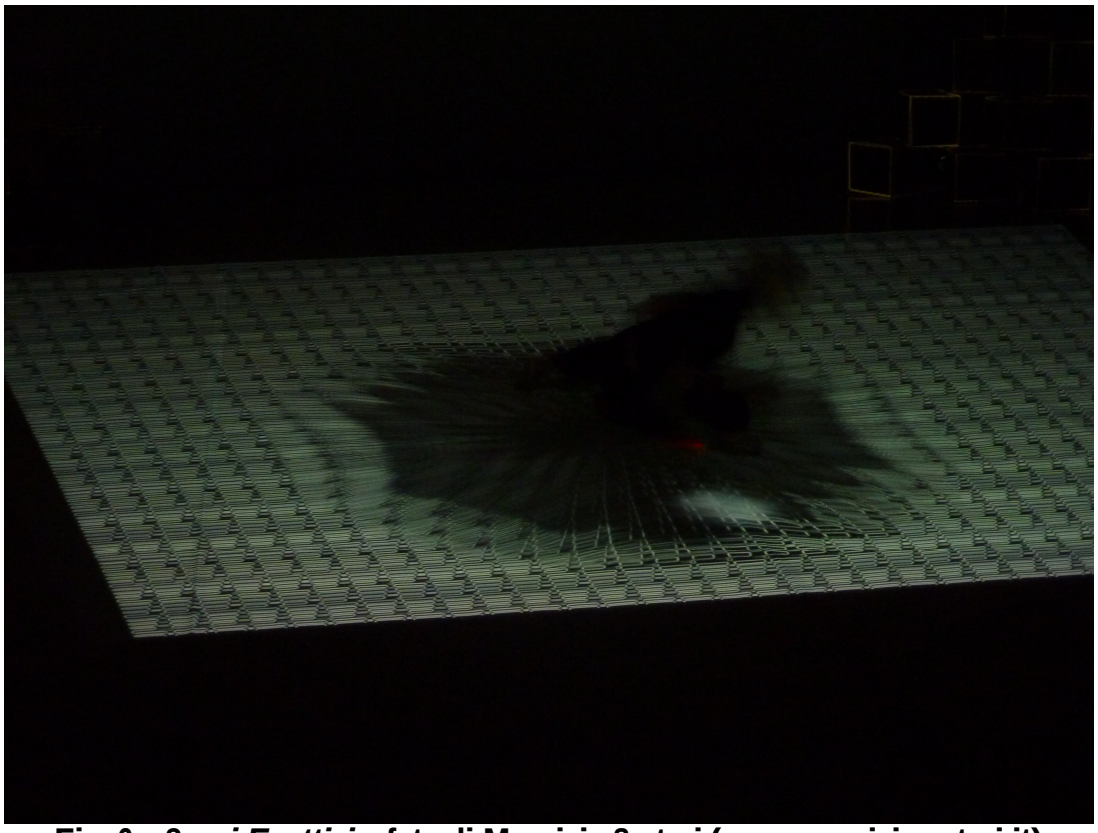


Fig. 6 – *Spazi Enattivi* – foto di Maurizio Sartori (www.mauriziosartori.it)

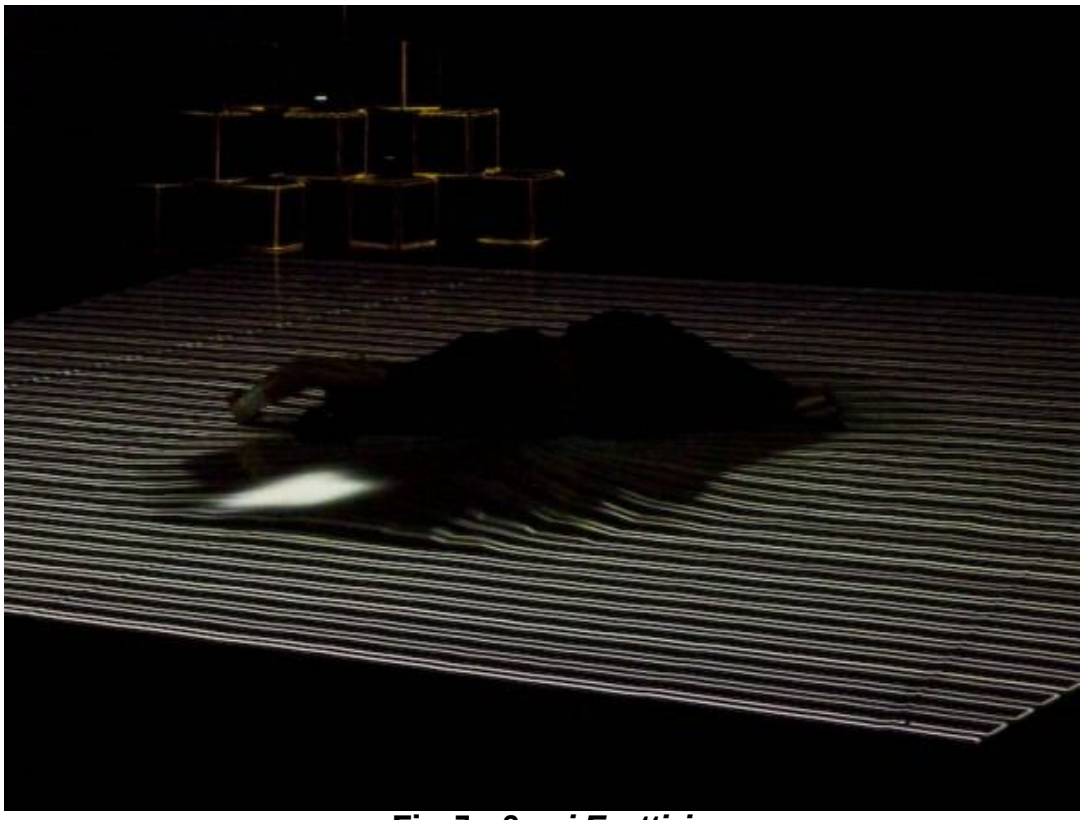


Fig. 7 – *Spazi Enattivi*

Fig. 8 – *Spazi Enattivi*

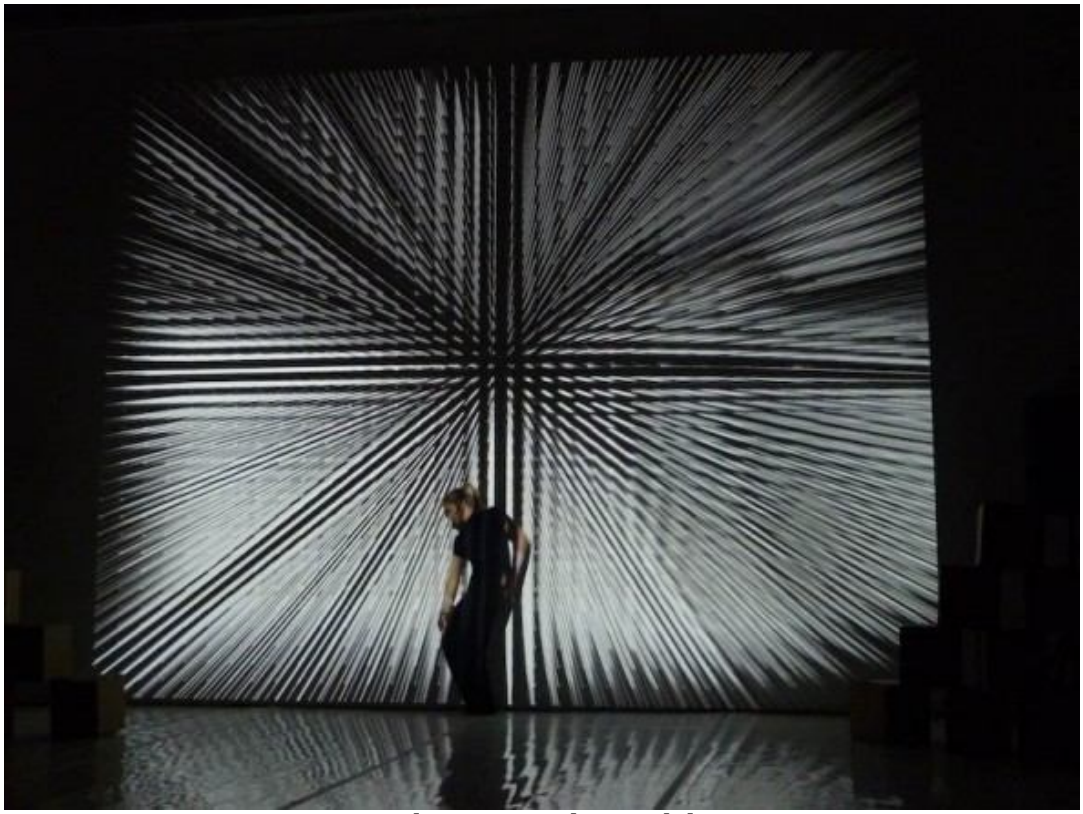


Fig. 9 – *Spazi Enattivi*

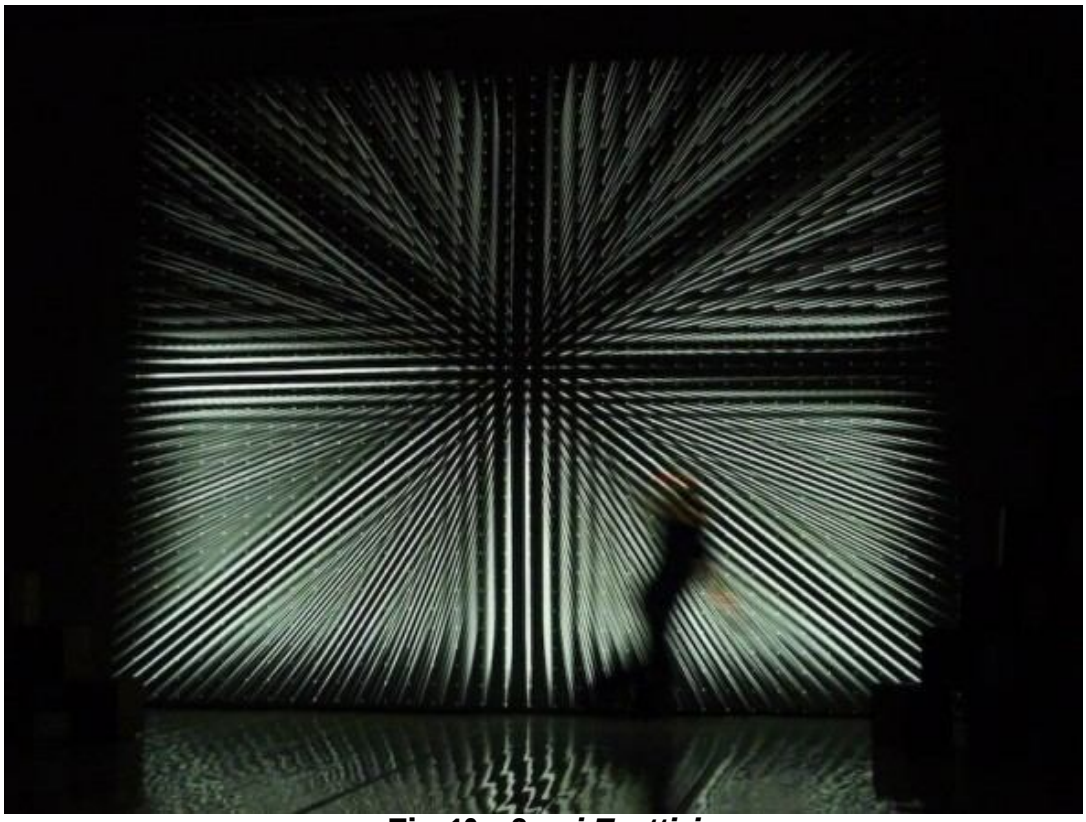


Fig. 10 – *Spazi Enattivi*

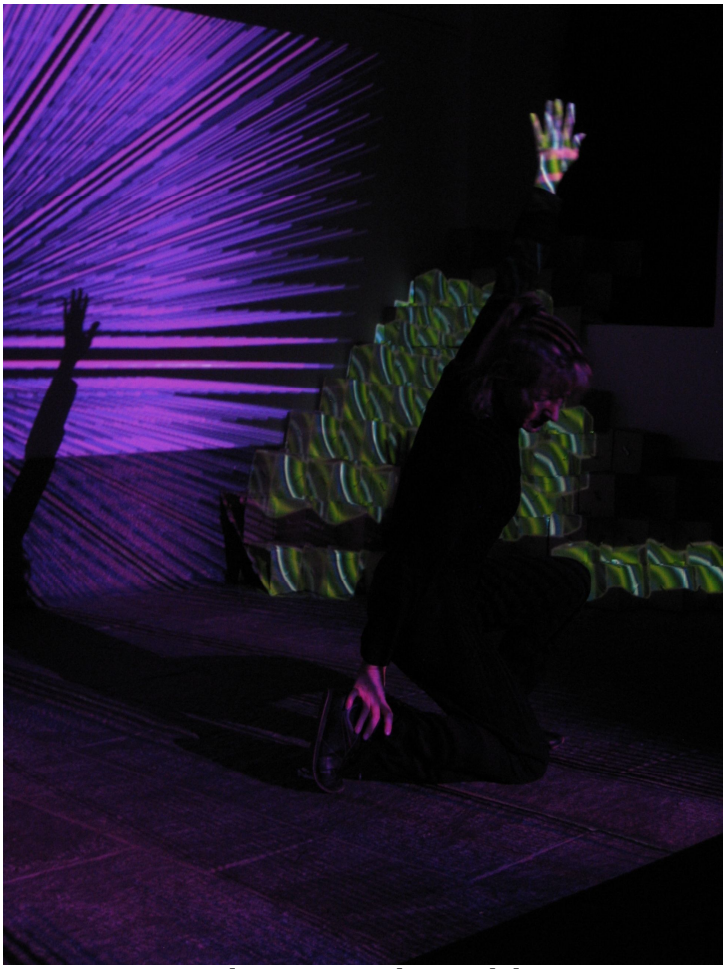


Fig. 11 – *Spazi Enattivi*

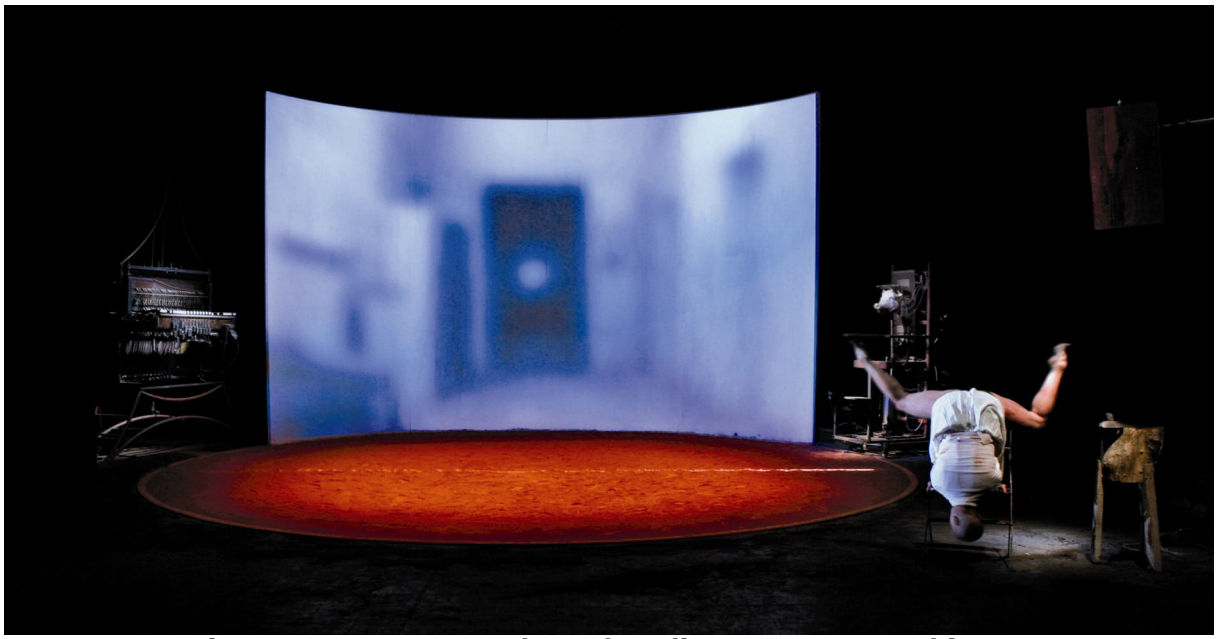


Fig. 12 – Masque – *Head VI* – foto di Lorenzo Bazzocchi

Fig. 13 – Masque – *Head VI*

Fig. 14 – F. Bacon, *Study for Bullfight N. 1* (1969) **Fig. 15 – Masque – *Head VI***

Fig. 16 – Masque – *Head VI*

Fig. 17 – Masque – *Head VI*

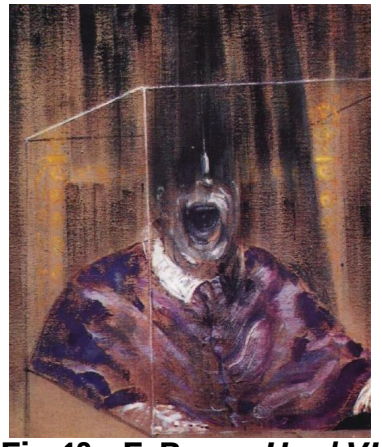
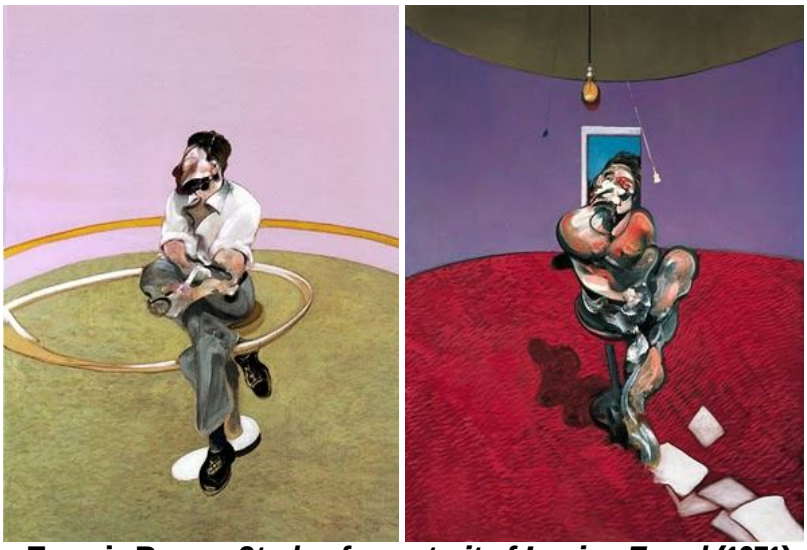


Fig. 18 – F. Bacon, *Head VI* (1949)

Fig. 19 – Masque – *Head VI*

Fig. 20 – Masque – *Head VI*



Figg. 21-22 – Francis Bacon, *Study of a portrait of Lucian Freud* (1971) – *Portrait of George Dyer talking* (1966)

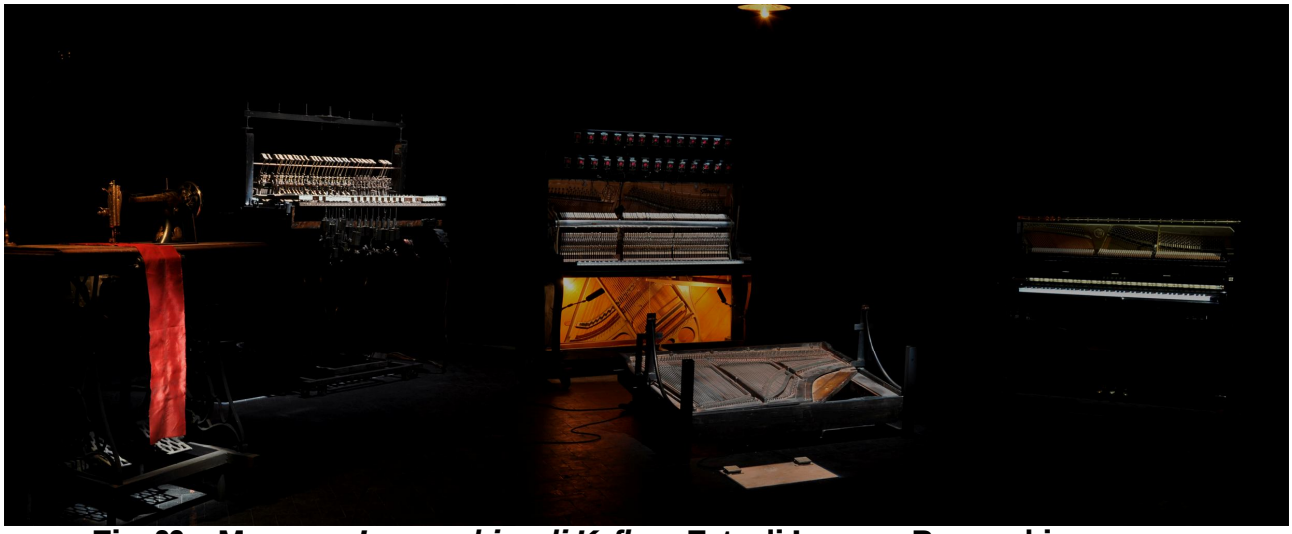
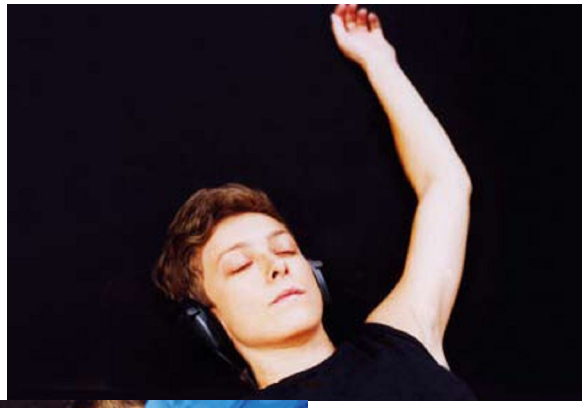


Fig. 23 – Masque – *La macchina di Kafka* – Foto di Lorenzo Bazzocchi



Figg. 24-25 – Kinkaleri – <*OTTO*> (Foto da Kinkaleri, *2001-2008. La scena esausta*)

Fig. 26 – Kinkaleri – *<OTTO>*

Fig. 27 – Socìetas Raffaello Sanzio – *Tragedia Endogonidia L.#09 London* (Foto Luca Del Pia)

Fig. 28 – Socìetas Raffaello Sanzio – *Tragedia Endogonidia BN.# 05 Bergen*

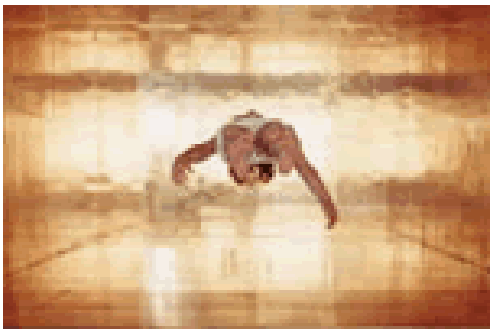
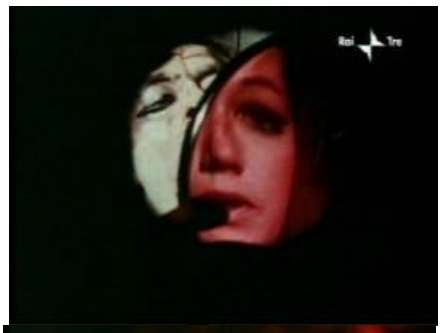
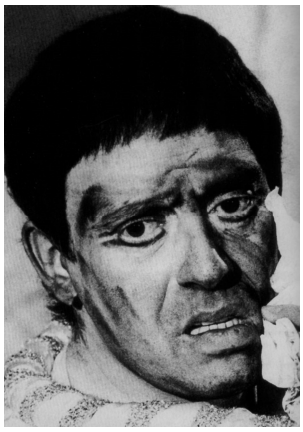


Fig. 29 – Socìetas Raffaello Sanzio – *Tragedia Endogonidia A.#02 Avignon*





Figg. 30-31-32-33 – Carmelo Bene

BIBLIOGRAFIA

Nota: nel riportare le traduzioni italiane, si indica la data della prima edizione/la data dell'edizione che si è consultata (se differente).

AA.VV., *Artaud*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973 (trad. it. di M. Bianchi, *Artaud. Verso una rivoluzione culturale*, Bari, Dedalo libri, 1974).

AA.VV., *Per Carmelo Bene*, Milano, Linea d'ombra, 1995.

AA.VV., *Il secolo deleuziano*, a cura di S. Vaccaro, Milano, Mimesis, 1997.

AA.VV., *Les écrans sur la scène*, a cura di B. Picon-Vallin, Lausanne, L'Age d'Homme, 1998.

AA.VV., *Deleuze e il cinema francese*, Milano, Mimesis, 2002.

AA.VV., *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, a cura di S. Fanti/Xing, Milano, Ubulibri, 2003.

AA.VV., *Millesuoni. Deleuze, Guattari e la musica elettronica*, a cura di R. Paci Dalò, E. Quinz, Napoli, Cronopio, 2006.

AA.VV., *Œdipe Contemporain? Tragédie, tragique, politique*, a cura di P. Vanden Berghe, C. Biet, K. Vanhaesebrouck, Montpellier, L'entretemps, 2007.

AA.VV., *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, a cura di R. Coglitore, Palermo, duepunti edizioni, 2008.

AA.VV., *Corps du théâtre. Organicité, contemporanéité, interculturalité – Il corpo del teatro. Organicità, contemporaneità, interculturalità*, a cura di U. Birbaumer, M. Hüttler, G. Di Palma, Wien, Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2010.

F. Agostini, *Deleuze: evento e immanenza*, Milano, Mimesis, 2003.

L. Amara, *Prima e dopo la storia. Note sulla rappresentazione nella scrittura di Carmelo Bene*, in *Rappresentazione/Theatrum Philosophicum – Culture Teatrali* n. 18 – primavera 2008, Porretta Terme (Bologna), I quaderni del Battello Ebbro.

T. Ariemma, *Immagini e corpi. Da Deleuze a Sloterdijk*, Roma, Aracne, 2010.

A. Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Paris, Denoël & Steele, 1934 (trad. it. di A. Galvano, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, Milano, Adelphi, 1969/1998).

A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938 (trad. it. di G. R. Morteo e G. Neri, *Il teatro e il suo doppio, con altri scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1968/2000).

A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1966/2009 [Titoli originali dei saggi: *Correspondance avec Jacques Rivière*; *Le Pèse-Nerfs*; *Les nouvelles révélations de l'Être*; *Au pays des Tarahumaras* (1936); *Lettres de Rodez* ; *Fragmentations*, Paris, Gallimard, 1956].

A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, K éditeur, 1948 (trad. it. di M. Dotti, *Per farla finita col giudizio di dio*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2000).

A. Artaud, *Artaud le Mômo, Ci-Gît e altre poesie*, a cura di G. Bongiorno, trad. it. di E. Tadini e A. Tadini, Torino, Einaudi, 2003.

A. Artaud, *CsO: il corpo senz'organi*, a cura di M. Dotti, Milano, Mimesis, 2006.

A. Artaud, *Alice in manicomio. Lettere e traduzioni da Rodez*, a cura di L. Boero, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2008.

U. Artioli, F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978.

U. Artioli, C. Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, Milano, Medusa, 2006.

A. Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003.

A. Audino (a cura di), *Corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, Roma, Artemide, 2007.

A. Badiou, *Deleuze. «La clameur de l'Etre»*, Paris, Hachette Littératures, 1997 (Trad. it. di D. Tarizzo, *Deleuze. «Il clamore dell'essere»*, Torino, Einaudi, 2004).

E. Barba, N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, edizione riveduta e integrata, Milano, Ubulibri, 2005.

G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968.

M. Belpoliti, C. Castellucci, P. Virno, C. Zamboni, *Disputa sull'atto di creazione*, Cesena, Ed. Casa del Bello Estremo – Societas Raffaello Sanzio, 1991.

C. Bene, *La voce di Narciso*, a cura di S. Colomba, Milano, Il Saggiatore, 1982.

C. Bene, *Il teatro senza spettacolo*, Venezia, Marsilio, 1990.

C. Bene, *Opere*, Milano, Bompiani, 1995-2000.

C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet, 2002 [Titolo originale del testo di G. Deleuze, *Un manifeste de moins*, Paris, Éditions de Minuit, 1979. Trad. it. di J-P. Manganaro].

C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998-2006.

P. Blasone, *Gilles Deleuze e il tempo. L'ultimo degli Stoici*, in *B@belonline/print*, rivista di filosofia on-line, Dipartimento di Filosofia – Università Roma Tre, www.babelonline.net.

R. Bogue, *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*, New York/London, Routledge, 2003.

S. Borghi, *La casa e il cosmo. Il ritornello e la musica nel pensiero di Deleuze e Guattari*, Verona, Ombre Corte, 2008.

A. Cacciagrano, (a cura di) *Sulla Tragedia Endogonidia*, in *Prove di Drammaturgia* n. 2, Anno X, dicembre 2004, Bologna, pp. 5-10.

F. Cambria, *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Milano, Jaca Book, 2001.

F. Cambria, *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, Pisa, ETS, 2007.

G. Canova, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2000.

D. Cantone, *Deleuze lettore di Kant: i corsi di Vincennes*, in *Esercizi Filosofici*, I, 2006, pp.100-113 (http://www.univ.trieste.it/~eserfilo/art106/cantone106.pdf).

D. Cantone, *Cinema, tempo e soggetto. Il sublime kantiano secondo Deleuze*, Milano-Udine, Mimesis, 2008.

F. Cappa, *La materia invisibile. Corpo e carne in Antonin Artaud*, Milano, Ghibili, 2004.

P.L. Capucci (a cura di), *Il corpo tecnologico. L'influenza delle tecnologie sul corpo e sulle sue facoltà*, Bologna, Baskerville, 1994.

M. Carbone, *La seduzione della carne macellata*, in F. Rella, *Tra sapere e potere: percorsi della seduzione*, Bologna, Pendragon, 2002, pp. 71-84.

M. Carbone, *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Milano, Mimesis, 2008.

M. Carbone, D.M. Levin, *La carne e la voce. In dialogo tra estetica ed etica*, Milano, Mimesis, 2003.

F. Carmagnola, T. Pievani, *Pulp times: immagini del tempo nel cinema d'oggi*, Roma, Meltemi, 2003.

A. Caronia, *Antonin Artaud. La battaglia del corpo contro il linguaggio*, in *Flesh Out*, n. 6, gennaio-febbraio 2000.

L. Carroll, *Alice nel Paese delle meraviglie. Dietro lo specchio*, trad. it. di A. Galasso e T. Kemeni, Milano, Garzanti, 1975 (titoli originali delle opere: *Alice's adventures in Wonderland*, 1862; *Through the looking glass and what Alicce found there*, 1871).

E. Casagrande, D. Nicolò (Motus), *Io vivo nelle cose. Appunti di viaggio da «Rooms» a Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2006.

E. Casagrande, D. Nicolò (Motus), *Motus 991_011*, Cerasolo Ausa di Coriano (RI), NdA, 2010.

E. Casini Ropa, (a cura di) *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990.

R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopea della polvere. Il teatro della Socìetas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi*, Milano, Ubulibri, 2001.

J.-P. Cazier, *Antonin Artaud*, in S. Leclerq (a cura di), *Aux sources de la pensée de Gilles Deleuze*, Mons, Sils Maria, 2005.

R. Chiappini (a cura di), *Bacon*, catalogo della mostra di Milano, Palazzo Reale (5 marzo – 29 giugno 2008), Ginevra-Milano, Skira, 2008.

L. Chiesa, *Antonin Artaud. Verso un corpo senz'organi*, Verona, Ombre Corte, 2001.

S. Chinzari, P. Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000.

F. Crisafulli, *Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2007.

F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

A. Cooper Albright, *Choreographing difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*, Hanover, Wesleyan University Press (University Press of New England), 1997.

L. Cull (a cura di), *Deleuze and Performance*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.

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

G. Deleuze, *Instincts et institutions* (avec préface de Georges Canguilhem, choix de textes réalisé et introduit par Gilles Deleuze), Paris, Hachette, 1953 (Trad. it. a cura di U. Fadini e K. Rossi, *Istinti e istituzioni*, , Milano, Mimesis, 2002).

G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962 (Trad. it. di F. Polidori, *Nietzsche e la filosofia e altri testi*, Milano, Feltrinelli, 1992 e Torino, Einaudi, 2002).

G. Deleuze, *La philosophie critique de Kant,* Paris, PUF, 1963 (trad. it. di M. Cavazza, *La filosofia critica di Kant*, Bologna, Cappelli, 1979, ora anche Napoli, Cronopio, 2009).

G. Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964 - 2°ed. modificata 1970 (Trad. it. di C. Lusignoli e D. De Agostini, *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 1967/2001).

G. Deleuze, *Le bergsonisme*, Paris, PUF, 1966 (Trad. it. a cura di P.A. Rovatti e D. Borca, *Il bergsonismo e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2001).

G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Paris, Éditions de Minuit, 1967 (Trad. it. di G. De Col, *Il freddo e il crudele*, Milano, SE, 1996/2007).

G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968 (Trad. it. di G. Guglielmi, *Differenza e Ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997).

G. Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Éditions de Minuit, 1968 (Trad. it. di S. Ansaldi, *Spinoza e il problema dell'espressione*, Macerata, Quodlibet, 1999).

G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969 (Trad. it. di M. De Stefanis, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1979).

G. Deleuze, *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, Paris, PUF, 1973 (Trad. it. di M. Cavazza, *Empirismo e soggettività. Saggio sulla natura umana secondo Hume*, Napoli, Cronopio, 2000).

G. Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981 (Trad. it. di M. Senaldi, *Spinoza. Filosofia pratica*, Milano, Guerini e Associati, 1991).

G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981 (Trad. it. di S. Verdicchio, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995).

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

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

G. Deleuze, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 1986 (Trad. it. di P.A. Rovatti e F. Sossi, *Foucault*, Napoli, Cronopio, 2002).

G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988 (Trad. it. a cura di D. Tarizzo *La piega. Leibniz e il Barocco*, Torino, Einaudi, 1990 e 2004).

G. Deleuze, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989 (Trad. it. di A. Moscati, *Che cos'è un dispositivo?*, Napoli, Cronopio, 2007).

G. Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 1990 (Trad. it. di S. Verdicchio, *Pourparler*, Macerata, Quodlibet, 2000).

G. Deleuze, *L'épuisé*, Paris, Éditions de Minuit, 1992 (Trad. it. di G. Bompiani, *L'esausto*, Napoli, Cronopio, 1999).

G. Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993 (Trad. it. di A. Panaro, *Critica e Clinica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996).

G. Deleuze, *L'île déserte et autres textes*, Paris, Éditions de Minuit, 2002 (Trad. it. di D. Borca, *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, Torino, Einaudi, 2007).

G. Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Verona, Ombre Corte, 2007 (trascrizione originale delle lezioni pubblicata su www.webdeleuze.com, trad. it. di A. Pardi).

G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione. L'idea di genesi nell'estetica di Kant*, a cura di T. Villani e L. Feroldi, Milano, Mimesis, 2000 [Titolo originale del testo di G. Deleuze, *L'idée de genèse dans l'estetique de Kant*, in "Revue d'Estétique", Paris, 1963, pp. 113-136].

G. Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Éditions de Minuit, 2003 (Trad. it. di D. Borca, *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, Torino, Einaudi, 2010).

G. Deleuze, *Fuori dai Cardini del tempo. Lezioni su Kant*, a cura di S. Palazzo, Milano, Mimesis, 2004.

G. Deleuze, G. Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1993 [Titolo originale del testo di G. Deleuze: *Bartleby ou la formule*, Paris: Flammarion, 1989. Trad. it. di S. Verdicchio].

G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972 (Trad. it. di A. Fontana, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975/2002).

G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka – Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975 (Trad. it. di A. Serra, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1996).

G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980 (Trad. it. di G. Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2006).

G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991 (Trad. it. di A. De Lorenzis, *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi, 1996).

G. Deleuze, F. Guattari, *Macchine desideranti. Su capitalismo e schizofrenia*, a cura di U. Fadini, Verona, Ombre Corte, 2004.

G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996 (Trad. it. di G. Comolli, *Conversazioni*, Verona, Ombre Corte, 1998).

M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 1999 (prima ed. Firenze, La Casa Usher, 1988).

M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.

M. De Marinis, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà (1945-1948)*, Roma, Bulzoni, 2006 (seconda edizione con una postilla).

J. Derrida, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, in *Critique*, 230, luglio 1966 (poi, con qualche variante, in Id., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967. Trad. it. di G. Neri come prefazione all'ed. italiana di A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, pp. VII-XXXV).

J. Derrida, *Forcener le subjectile*, Munich, Schirmer/Mosel, 1986 (Trad. it. a cura di A. Cariolato, *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*, Milano, Abscondita, 2005).

C. Di Marco, *Deleuze e il pensiero nomade*, Milano, Franco Angeli, 1995.

F. Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari: biographie croisée*, Paris, La découverte, 2007.

U. Fadini, *Figure nel tempo. A partire da Deleuze/Bacon*, Verona, Ombre Corte, 2003.

U. Fadini, *Il filo del tempo. Sul modello del corpo in Gilles Deleuze*, in *Humana.Mente*, Issue 14, Luglio 2010, pp. 189-204.

U. Fadini, G. Pascucci, *Immagine-desiderio. Contributo a una genealogia del moderno*, Milano, Mimesi, 1999.

M. Foucault, *La pensée du dehors*, in *Critique*, giugno 1966 (trad. it. di V. Del Nino, *Il pensiero del fuori*, Milano, SE, 1998).

M. Foucault, *Theatrum Philosophicum*, in *Critique* n. 282, Novembre 1970, ora in M. Foucault, *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994, vol. I, pp. 75-99 (trad. it. di F. Polidori in *aut aut*, 277-278, gennaio-aprile 1997, pp. 54-74).

M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975 (trad. it. di A. Tarchetti, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976/1993).

M. Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976 (trad. it. di P. Pasquino e G. Procacci, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Milano, Feltrinelli, 1978/2003).

P. Francastel, *Guardare il teatro*, raccolta di saggi a cura di F. Cruciani, trad. it. di B. Torresin, Bologna, Il Mulino, 1987 (ora Milano, Mimesis, 2005).

T. Fratus (a cura di), *Lo spazio aperto. Il teatro ad uso delle giovani generazioni*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2002.

V. Gallese, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in *Teatro e Neuroscienze – Culture Teatrali* n. 16, primavera 2007, Bologna, Carattere, pp. 13-37.

F. Gasparini, *Poesia come corpo-voce. Ipotesi teoriche e esempi novecenteschi (Yeats, Lorca, Artaud, Bene)*, Roma, Bulzoni, 2009.

R. Gasparotti, *Figurazioni del possibile. Sul contemporaneo tra arte e filosofia*, Napoli, Cronopio, 2007.

P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 1997/2007 (nuova edizione aggiornata e ampliata).

G. Giannacchi, N. Kaye, *Staging the Post-Avant-Garde. Italian Experimental Performance after 1970*, Bern, Peter Lang, 2002.

P.D. Giovanelli, (a cura di) *Il tempo a teatro. Attori, drammaturgie eventi dal Settecento all'età della regia*, Bologna, CLUEB, 2007.

P. Godani, *Estasi e divenire: un'estetica delle vie di scampo*, Milano, Mimesis, 2001.

P. Godani, *Deleuze*, Roma, Carocci, 2009.

M. Grande, *Scena, evento, scrittura*, a cura di F. Deriu, Roma, Bulzoni, 2005.

E. Grossman, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996.

J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Hostelbro, Jerzy Grotowski and Odin Theatrets Forlag, 1968 (trad. it. di M.O. Marotti, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970).

M. Guareschi, *Gilles Deleuze popfilosofo*, Milano, Shake, 2001.

M.G. Guiducci, *Teatro e Neuroscienze: elementi per una neurobiologia della scena*, in *Teatro e Neuroscienze – Culture Teatrali* n. 16, primavera 2007, Bologna, Carattere, pp. 39-71.

M. Hardt, *Gilles Deleuze. An Apprenticeship in Philosophy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993 (Trad. it. di E. De Medio, *Gilles Deleuze. Un apprendistato in filosofia*, Milano, a-change, 2000.

M. Iofrida, F. Cerrato, A. Spreafico (a cura di), *Canone Deleuze. La storia della filosofia come divenire del pensiero*, Firenze, Clinamen, 2008.

J. Kelleher, N. Ridout (a cura di) *Contemporary Theatres in Europe. A critical companion*, New York/London, Routledge, 2006.

Kinkaleri, *2001-2008. La scena esausta*, Milano, Ubulibri, 2008.

P. Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969 (trad. it. di E. Turolla, *Nietzsche e il circolo vizioso*, Milano, Adelphi, 1981).

P. Klossowski, *Le bain de Diane*, Paris, Gallimard, 1980 (trad. it. di G. Marmori, *Il bagno di Diana*, con uno scritto di Michel Foucault, Milano, SE, 2003).

M. Kundera, *Le geste brutal du peintre*, presentazione del volume F. Bacon, *Portraits et autoportraits*, Paris, Les belles lettres, 1996 (trad. it. di E. Marchi, *Il gesto brutale del pittore*, per *La Repubblica*, 6 febbraio 1997).

D. Le Breton, *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999.

H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999 (trad. ingl. di K. Jurs-Munby, *Postdramatic theatre*, New York/London, Routledge, 2006).

M. Leiris, *Le grand jeu de Francis Bacon*, in *Bacon le hors-la-loi*, Paris, Fourbis, 1989, pp. 7-26 (trad. it. di G. Zuccarino, *Il grande gioco di Francis Bacon*, in *Arca*, n. 5, 2000, pp. 105-109).

J.P. Manganaro, *Préface* a C. Bene, *Notre-Dame-des-Turcs*, Pris, P.O.L., 2003 (trad. it. di A. Pavia, *Homo illudens*, in *Fra cinema e teatro – Culture Teatrali* n. 19 – autunno 2008, a cura di G. Martini, Porretta Terme (Bologna), I quaderni del Battello Ebbro.

L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

T. Macrì, *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Genova, Costa & Nolan, 1996.

A. Martinez, F. Quadri (a cura di), *Robert Wilson o il teatro del tempo. L'opera di un maestro raccontata da lui stesso al 5º Premio Europa per il teatro a Taormina arte*, Milano, Ubulibri, 1999.

F. Maurin, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Arles, Actes Sud, 1998.

A. Menicacci, E. Quinz (a cura di), *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, Venezia, Marsilio, 2001.

R. Molinari, C. Ventrucci (a cura di), *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Milano, Ubulibri, 2000.

J.-L. Nancy, *Le differenze parallele. Deleuze e Derrida*, a cura di T. Ariemma e L. Cremonesi, Verona, Ombre Corte, 2008.

E. Orsini, *Una metafisica figurata. Teorie del corpo nel* Bacon *di Deleuze*, in *Passages* n. 3/05 (anche in versione *on line* su www.passages.it).

E. Orsini, *Gilles Deleuze. Appunti per un glossario*, in *Testo e Senso* n. 9, 2008 (anche in versione *on line* su www.testoesenso.it).

A. Parr (a cura di), *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.

C. Pasi, *Artaud attore*, Firenze, La casa Usher, 1989.

G. Perretta (a cura di), *Nel tempo dell'adesso. Walter Benjamin tra storia, natura e artificio*, Milano, Mimesis, 2002.

E. Pitozzi, *Logica della composizione. Scena contemporanea e processi di integrazione neo-tecnologica*, in *Annali online di Ferrara – lettere*, vol. 2, 2007, Università di Ferrara, pp. 256-295.

E. Pitozzi, *Logica della prossimità: verso un'estetica del tatto*, in *Rappresentazione/Theatrum Philosophicum – Culture Teatrali* n. 18 – primavera 2008, Porretta Terme (Bologna), I quaderni del Battello Ebbro, pp. 143-155.

E. Pitozzi, A. Sacchi, *Itinera. Trajectoires de la forme* Tragedia Endogonidia, Arles, Actes Sud, 2008.

F. Quadri, F. Bertoni, R. Stearns, *Robert Wilson*, Firenze, Franco Cantini Editore, 1997.

K. Rossi, *L'estetica di Gilles Deleuze. Bergsonismo e fenomenologia a confronto*, Bologna, Pendragon, 2005.

P. Ruffini (a cura di), *Resti di scena. Materiali oltre lo spettacolo*, Roma, Edizioni Interculturali, 2004.

P. Ruffini (a cura di), *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005.

T. Sadar, *Il teatro attraverso la filosofia di Gilles Deleuze*, tesi di Laurea in Filosofia discussa presso l'Università di Trieste, relatore P.A. Rovatti (pubblicata on line su TFO-SWIF – sito web italiano per la filosofia – www.swif.it/tfo).

E. Scheer (a cura di), *Antonin Artaud: a critical reader*, New York/London, Routledge, 2004.

D. Tarizzo, *Il pensiero libero. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003.

F. Trasatti, *Leggere Deleuze, attraversando* Mille Piani, Milano-Udine, Mimesis, 2010.

P. Vagheggi, *Sono un genio, è proprio così*, in *La Repubblica*, 2 novembre 1986, p. 26.

V. Valentini, *Teatro* in *immagine. Eventi performativi e nuovi media*, Roma, Bulzoni, 1987

V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

P. Vescovo, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007.

T. Villani, *Gilles Deleuze. Un filosofo dalla parte del fuoco*, Genova-Milano, Costa & Nolan, 1998.

S. Žižek, *Organs without bodies. On Deleuze and consequences*, New York/London, Routledge, 2004.

F. Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, Paris, PUF, 1994 (Trad. it. di F. Agostini, *Deleuze. Una filosofia dell'evento*, Verona, Ombre Corte, 1998).

RIVISTE MONOGRAFICHE

Gilles Deleuze. L'invenzione della filosofia – aut aut n. 276, novembre-dicembre 1996, a cura di F. Polidori, Firenze.

G. Deleuze, *Felicità nel divenire. Nomadismo, una vita – Millepiani* n. 8, 1996, Milano, Mimesis.

A. Artaud, *Il sistema della crudeltà. Gli affetti, le intensità, il linguaggio dei corpi – Millepiani* n. 11, maggio 1997, Milano, Mimesis.

G. Deleuze, P. Klossowski, *Simulacri e filosofia. Maschere, segni, eventi nella polis contemporanea – Millepiani* n. 12, ottobre 1997, a cura di P. Dalla Vigna, Milano, Mimesis.

G. Deleuze, F. Guattari, *Droghe e suoni: passioni mute. Paesaggi musicali e paesaggi della dipendenza – Millepiani* n. 13, ottobre 1998, Milano, Mimesis.

Le vocabulaire de Gilles Deleuze – Les cahiers de Noesis n. 3, primavera 2003, a cura di R. Sasso e A. Villani, Nice, Centre de recherches d'Histoire des Idées.

Artaud/Microstorie – Culture Teatrali n. 11, autunno 2004, a cura di M. De Marinis, Bologna, Carattere.

Bacon – inserto di *Art e Dossier* n. 247, settembre 2008, a cura di M. Meneguzzo, Milano, Giunti.

Dramma vs Postdrammatico: polarità a confronto – Prove di Drammaturgia n. 1, anno XVI, giugno 2010, a cura di G. Guccini, Corazzano (Pisa), Titivillus.

DVD

L'abécédaire de Gilles Deleuze – video-intervista a cura di C. Parnet, regia di P-A. Boutang, versione italiana sottotitolata, *Abecedario di Gilles Deleuze*, Roma, Deriveapprodi, 2005.

FILM

C. Bene, *Nostra Signora dei Turchi* (Italia, 1968).

C. Bene, *Salomè* (Italia, 1972).

C. Bene, *Riccardo III (da Shakespeare) secondo Carmelo Bene* (Italia, 1981).

C. Bene, *Macbeth Horror Suite* (Italia, 1996).

ALTRI DOCUMENTI

C. Bene in *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi. Blok-Majakovskij-Esènin-Pasternak*, produzione RAI; trasmesso in due parti il 27 e 28/10/1977, Rai 2.

C. Bene a *Acquario*, 1978.

C. Bene a *Mixer Cultura*, 1987.

C. Bene a *Uno contro tutti*, puntata del *Maurizio Costanzo Show* del 27 giugno 1994.

C. Bene a *A dispetto di tutti*, puntata del *Maurizio Costanzo Show* del 23 ottobre 1995.

C. Bene in *Carmelo Bene – quattro momenti su tutto il nulla*, Rai 2 Palcoscenico, 2001.

C. Bene, *Lorenzaccio (al di là di De Musset e Benedetto Varchi)*, riprese di M. Contini per Rai 2 Palcoscenico, 2003.

Carmelo Bene – Speciale Raisat, con interventi di G. Fofi e E. Ghezzi, 2005.