

Daniela Angelucci, Stefano Oliva

## Arte, vita e immanenza

### Abstract

*The concept of "life" is often thought of within binary oppositions in which it is juxtaposed to other terms. The thought of Gilles Deleuze constitutes an important contribution to the shaping of a concept of life not subordinated to an identified form nor identified with an undifferentiated chaos. In Deleuze's philosophy of life, associated with a reflection on the concept of absolute immanence, there is an important theorization of art as an apparition of expressive qualities that do not belong to a subject but produce a singularity. The impersonal singularity produced by art is particularly evident in literature, which constitutes a non-communicative and post-linguistic use of language.*

### Keywords

*Art, Life, Immanence*

Received: 02/11/2020

Approved: 09/11/2020

Editing by: Danilo Manca

© 2020 The Authors. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.  
daniela.angelucci@uniroma3.it, oliva.fil@gmail.com

## 1. Un presupposto sfuggente

La nozione di “vita” è in larga misura un concetto non definito, presupposto da una pluralità di discipline ma non esplorato per se stesso. Frequentemente esso viene collocato all’interno di opposizioni binarie (un esempio per tutti: vita e morte), accostato ad altri termini che indirettamente e per contrapposizione ne facciano emergere la specificità (vivente/non vivente; organico/inorganico), o ancora distinto rispetto a una sua declinazione particolare (nuda vita vs. vita qualificata).

Lo sviluppo delle arti nell’Ottocento ha determinato una tematizzazione dell’alternativa tra vita e forma, dando luogo a diverse soluzioni teoriche capaci di prospettare differenti possibilità di bilanciamento tra i due principi. Si pensi soltanto alle correnti formalistiche, ad esempio in ambito musicale (cfr. Hanslick 2007, Grimes, Donovan, Marx 2013), che contrastando il contenutismo romantico di fatto hanno escluso – o ridimensionato sensibilmente – il richiamo alla duplice radice vitale del comporre e dell’ascoltare, in polemica con gli eccessi del biografismo e del sentimentalismo. Non di rado la solidità della forma viene contrapposta alla mutevolezza imprevedibile della vita<sup>1</sup>.

Nel Novecento, a fronte di ulteriori elaborazioni del binomio “vita e forma”, lo sviluppo delle arti e in particolare le novità introdotte nell’ambito delle avanguardie mettono al centro un diverso asse, i cui estremi sono rappresentati dai termini “arte” e “vita” (cfr. Perniola 2011: 13-46), questa volta non tanto letti in opposizione quanto interpretati come due istanze mutualmente implicate e talvolta tendenti all’indistinzione. Parafrasando liberamente due fra le più note espressioni di Walter Benjamin (2000: 48), si può dire che nel Novecento si assiste a una “vitalizzazione dell’arte” e, specularmente, a un’“estetizzazione della vita”<sup>2</sup>. Da un lato l’arte include sempre di più elementi, materiali, og-

<sup>1</sup> “Da una parte la stabilità della forma e dall’altra il movimento vitale del tempo”, come scrive Francesca Monateri nell’articolo pubblicato in questo numero di “Studi di estetica”, nel quale ripercorre il nesso tra estetica e teologia politica nel pensiero di Carl Schmitt e in particolare nella sua riflessione sulla nozione di istituzione.

<sup>2</sup> I recenti dibattiti relativi ai concetti di *artification* (Dreon 2018), *aestheticization* ed *Everyday Aesthetics* (Matteucci 2017) mostrano come l’esperienza estetica sia migrata – se non del tutto, almeno in maniera considerevole – dal tradizionale ambito artistico a un più complesso e articolato insieme di pratiche, nelle quali ci troviamo abitualmente coinvolti nella vita quotidiana.

getti, pratiche provenienti dal mondo della vita<sup>3</sup>; dall'altro, la vita di ogni giorno si fa carico di incarnare nuovi valori un tempo connessi al mondo dell'arte, in una continua ridefinizione dell'equilibrio tra istanze pratiche ed esigenze estetiche. La locuzione "arte e vita" si presenta sempre di più come una endiadi passibile di due letture distinte, rispettivamente riconducibili all'arte e al design: a partire da Marcel Duchamp, la distinzione tra oggetto d'uso e opera d'arte si confonde provocatoriamente fino a dissolversi e a risolversi nell'indiscernibilità di cui parla Arthur Danto (1964) a proposito delle *Brillo Boxes* di Andy Warhol; in direzione contraria, l'oggetto d'uso, l'utensile, passa attraverso la rielaborazione del design diventando *status symbol* e finendo per sfidare l'oggetto artistico sul suo stesso terreno (emblematico di questo orientamento è lo spremiagrumi inservibile – ma non per questo meno ricercato – di Philippe Starck; cfr. D'Angelo 2011: 7).

Tanto la coppia vita-forma quanto il binomio arte-vita, nelle loro svariate declinazioni, inseriscono il termine "vita" all'interno di una struttura binaria che, per opposizione o per indeterminazione, cerca di fornirne una definizione indiretta. Ma in entrambi i casi pare che il termine sfugga, che venga postulato come un presupposto o come uno sfondo non questionabile. Si rende pertanto necessario un altro tipo di indagine che vada al cuore del problema, facendosi carico di mostrare quanto, in ciò che è apparentemente ben noto, vi è ancora di inedito e impensato. E si fa avanti l'idea che proprio l'estetica, per la sua duplice vocazione di scienza della conoscenza sensibile e filosofia dell'arte, possa farsi carico di questa interrogazione, radicalmente filosofica, su ciò che possiamo intendere come "vita".

## 2. *C'è vita sulla terra*

Il pensiero di Gilles Deleuze costituisce, oltre che un luogo difficilmente aggirabile per una certa prospettiva della filosofia contemporanea, una modalità di avvicinamento al concetto di *vita* molto radicale, che vuole coglierne le forze e il divenire evitando sia di fissarlo in una forma individuata, sia di identificarlo in un abisso indifferenziato, sottraendolo ai binomi cui, appunto, è stato vincolato. Al di là della molteplicità delle

<sup>3</sup> Un esempio emblematico di questo confluire della vita nell'arte è l'esperienza di *performance* raccontata in prima persona da Cesare Pietroiusti nell'articolo che chiude questa raccolta di testi.

prospettive che il pensiero deleuziano continuamente apre, la questione del contatto con una vita liberata da ogni prigionia rappresentativa sembra essere infatti la costante rintracciabile nel suo intero percorso filosofico, così come negli autori che sceglierà di commentare. Come scrive Paolo Godani, che definisce l'interesse costante di Deleuze per il tema della vita "una sorta di sentimento": "L'intuizione deleuziana, di natura fondamentalmente etica, consiste forse in questo: nella percezione di una vitalità incatenata, nell'impressione che esista 'una potente vita non-organica' imprigionata nelle forme, nelle rappresentazioni e nelle istituzioni costruite dagli uomini" (Godani 2009: 48-9).

L'esplorazione delle forze vitali al di là di ogni cristallizzazione è dunque l'obiettivo di molte invenzioni concettuali deleuziane, tra cui quella di *corpo-senza-organ*i (cui allude la locuzione "vita non-organica" presente nella citazione). Espressione di Antonin Artaud che Deleuze riprende già negli anni Sessanta, in *Logica del senso* (1969), il corpo-senza-organ*i* è uno dei nomi della vita non organizzata, non personale né vissuta, *una* vita con l'articolo indeterminativo, come recita appunto il titolo dell'ultimo scritto dell'autore.

Proiettandosi con un rapido passaggio dai libri degli anni Sessanta fino agli ultimi scritti, il misterioso titolo dell'ultimo articolo pubblicato da Deleuze – *Immanenza: una vita...* (1995)<sup>4</sup> – ci permette di integrare quanto scritto finora con l'altra imponente questione teorica che il concetto di vita porta con sé, ovvero il tema dell'immanenza. Risultato dell'appropriazione da parte di Deleuze di una nozione in primo luogo spinoziana, tradita e ibridata con l'apporto di molti altri autori (Scoto, gli Stoici<sup>5</sup>, Leibniz, Bergson, per citarne solo alcuni)<sup>6</sup>, l'immanenza assoluta viene assunta come principio stesso dell'essere che non implica alcuna altra causa emanativa (Deleuze 1999: 142). L'immanenza non si definisce qui nell'opposizione alla trascendenza, ma è assoluta in quanto fa

<sup>4</sup> Commentando il titolo, possiamo dire che i segni di interpunzione, certo non casuali, scelti dall'autore non fanno pensare a un rapporto di totale identità tra i due concetti – come ha notato Agamben (1996: 40) – quanto piuttosto a una vicinanza, a una risonanza.

<sup>5</sup> La rilevanza delle scuole ellenistiche rispetto alla tematizzazione contemporanea del concetto di "vita" è testimoniata dall'interesse dimostrato per tali orientamenti filosofici da autori diversi come, appunto, Deleuze (stoicismo), Michel Foucault (cinismo) e, prima di loro, Jean-Marie Guyau (epicureismo). Riguardo a questi ultimi due autori, si vedano rispettivamente gli articoli di Giovanni Gurisatti e Annamaria Contini pubblicati in questo numero di "Studi di estetica".

<sup>6</sup> Su Leibniz e l'immanenza, in particolare cfr. Marra 2015.

collassare il dualismo descrivendo una ontologia in cui essere ed enti coesistono sullo stesso piano, senza l'intervento di valori e paradigmi che lo trascendano. Tale superamento del dualismo, nome comune di quel rovesciamento del platonismo di cui la filosofia deleuziana si fa capofila, non implica naturalmente l'abbandono della molteplicità e delle differenze di cui si compone il piano del divenire. Anche l'istanza etica (nietzschianamente) non sarà dunque guidata da un principio unico, o da un criterio estrinseco al divenire stesso della vita, che a sua volta (e qui possiamo citare Bergson) non procede assecondando una essenza già presupposta, ma componendosi nel suo farsi.

Come già detto, questo pensiero della vita come divenire assoluto è presente in Deleuze fin dai suoi primi lavori, ma i testi scritti negli anni Settanta con Guattari sembrano fare un decisivo passo avanti in questa direzione<sup>7</sup>. Il punto è proprio sottrarre il concetto di vita ai binomi in cui è stato imprigionato, e queste può avvenire grazie alla invenzione della geofilosofia, "un pensare che si realizza nel rapporto tra il territorio e la terra" (Deleuze, Guattari 2002: 77), che abbandona cioè la categoria di fondamento per diventare piuttosto produzione di superfici. Oltre a sottolineare l'importanza della mutuaione di termini geografici e territoriali, queste pagine vogliono indicare proprio nell'esperienza artistica, o estetica in generale, la possibilità di un contatto con le forze vitali che non le solidifichi snaturandole né le dissolva nel caos dell'impensabile. Questa descrizione dell'arte è possibile però soltanto in un quadro ontologico come quello proposto dai due autori già nel 1980, nella loro opera più spericolata, vero e proprio *Finnegan's wake* della filosofia, ovvero *Mille piani*. Da qui, quindi, occorre partire.

La proposta teorica di *Mille piani* è propriamente quella di un pensiero che rifiuta sin dal titolo e dalla (dis)organizzazione del testo il dualismo di ogni sistema rappresentativo, la verticalità di ogni gerarchia e la trascendenza di ogni criterio etico estrinseco alla vita. L'essere come divenire e il pensiero come produzione di novità si caratterizzano qui come movimenti di superficie, linee di fuga, serie di concatenamenti (*agencements*) orizzontali, di connessioni rizomatiche e "molteplicità piatte", in cui le azioni e le espressioni si situano sempre su un "piano di immanenza" (immagine del pensiero su cui torneremo). In questa "on-

<sup>7</sup> Gil (2015) individua una debolezza dei primi scritti deleuziani dovuta proprio alla mancanza del concetto di immanenza.

tologia piatta” i produttori della molteplicità reale (i concatenamenti) sono dunque sullo stesso piano della molteplicità che producono<sup>8</sup>.

In questo contesto filosofico le nozioni di Terra e di territorio, accanto alla loro significativa connotazione spaziale, acquisiscono una funzione generale di operatori teorici. Se il territorio è uno spazio chiuso, caratterizzato da ciò che lo unifica al suo interno, i suoi confini sono sempre porosi, c'è sempre qualcosa che fugge dal territorio di appartenenza, un movimento di “deterritorializzazione” che va verso lo spazio aperto della Terra. Ma a questo processo, a questa linea di fuga, si affianca il movimento di “riterritorializzazione”, una variazione che si ripiega su se stessa, dando vita a un nuovo territorio passibile a sua volta di nuove aperture. Nelle conclusioni di *Mille piani* i due autori ritornano sulla funzione di deterritorializzazione, sul movimento di fuga dallo spazio chiuso verso l'aperto per mostrarne le differenti forme, relative o assolute, ma anche per ribadire che il territorio è esso stesso “flessibile e ‘marginale’, cioè itinerante” (Deleuze, Guattari 2014: 601), e che le linee di deterritorializzazione non sono sempre foriere di incontri felici, ma possono volgere “in linea di distruzione e morte” (Deleuze, Guattari 2014: 602). Gli autori non sono insomma dalla parte della deterritorializzazione infinita e dell'informe: il pensiero non può chiudersi completamente, non deve cristallizzarsi, ma non può nemmeno dissolversi nel caos del divenire, deve piuttosto dargli consistenza.

Nelle pagine di *Mille piani* dedicate al ritornello, tra le più citate e studiate del libro (per questi temi, cfr. *Obsolete Capitalism*, Oliva 2019), la questione del territorio come luogo di cattura del movimento vitale si connette esplicitamente a quella di arte. “Il fattore T, il fattore territorializzante, dev'essere cercato altrove: precisamente nel divenire espressivo del ritmo o della melodia, cioè nell'emergenza di qualità proprie (colore, odore, suono, figura...). 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...” (Deleuze, Guattari 2014: 383). Se il territorio è ciò che chiude gli ambienti incorporandone alcune parti in base a una certa omogeneità qualitativa, l'arte viene qui definita come l'emergenza di territorio in quanto prodotto da una serie di qualità espressive. Dall'affermazione dell'emer-

<sup>8</sup> Nella loro trattazione del concetto di territorio Deleuze e Guattari utilizzano, come è noto, gli studi di von Uexküll, come sottolinea per esempio una delle riprese contemporanee più interessanti della filosofia deleuziano-guattariana, quella dell'antropologo Tim Ingold: cfr. Ingold 2011, Ingold 2015.

genza della espressività come momento di nascita di un territorio consegue anche, d'altra parte, la definizione di quest'ultimo come "effetto dell'arte". Senza dimenticare che "il territorio scatena già qualcosa che lo supererà" (Deleuze, Guattari 2014: 389).

In questa definizione di arte si nasconde un'affermazione che verrà riproposta e ampliata in altri scritti, fino al volume del 1991. La pratica artistica viene descritta come apparizione di qualità espressive che non appartengono a un soggetto, ma piuttosto producono una singolarità, una firma, uno stile. Questo complesso di segni espressivi, di materie di espressione, ci mostra che l'arte è impersonale, e che lo stile, la firma, non è "l'indicazione di una persona, ma la formazione avventurosa di un dominio" (Deleuze, Guattari 2014: 383). Tale territorio aperto, risultato di una serie di rimandi e di costanti all'interno della materia espressiva, è una singolarità prodotta da un soggetto, ma mai appartenente ad esso<sup>9</sup>.

### 3. *Vita non vissuta*

Il libro *Che cos'è la filosofia?*, ultima monografia scritta da Deleuze e Guattari nel 1991, dopo aver introdotto la definizione di filosofia come invenzione di concetti, dedica un capitolo molto denso al piano d'immanenza. Costruire il piano di immanenza attraverso la creazione di concetti significa propriamente attraversare il piano caotico e fugace del divenire, dandogli consistenza senza però snaturarlo e trasformarlo in qualcosa di totalmente diverso. "Il problema della filosofia è di acquisire una consistenza, senza perdere l'infinito in cui il pensiero è immerso" (2002: 33). Tale costruzione di un piano di immanenza – qui definito "l'immagine del pensiero, l'immagine che esso si dà di cosa significhi pensare, usare il pensiero, orientarsi nel pensiero" (2002: 27) – tende a un contatto con il divenire assoluto, le forze vitali, che non si traduca nella costruzione di un ordine trascendente, né nella trasformazione del concetto in un universale. Ma è un compito quasi inattuabile, quello di rimanere nell'immanenza della superficie e del divenire, poiché, aggiungono i due autori, "appena si arresta il movimento dell'infinito, la tra-

<sup>9</sup> Sulle qualità singolari e nello stesso tempo non individuali, cfr. Godani 2020. In questa stessa linea si situa l'idea di *comic self*, intesa come forma di singolarità senza possesso di sé, proposta da Timothy Campbell e Grant Farred nell'articolo qui pubblicato.

scendenza scende e ne approfitta per risorgere, per rimbalzare e fare capolino” (2002: 37). In altre parole, evidenziando la fecondità ma anche la problematicità di un concetto che non a caso viene definito quasi sempre *ex negativo* in questo capitolo del libro, parrebbe che il pensiero non riesca a pensare l’immanenza in sé, ma che debba sempre immaginarla come immanenza rispetto a qualcosa, reintroducendo così, fatalmente, un pensiero dal movimento verticale. Il pensiero dell’immanenza fallisce e rinasce continuamente.

È in questo quadro che, dopo un confronto con le operazioni della scienza e le sue funzioni, Deleuze e Guattari introducono il tema dell’arte con una affermazione di primo acchito sorprendente per i filosofi del divenire e della invenzione: caratteristica principale dell’arte è quella di conservare. L’obiettivo di questa affermazione è in realtà quello di ribadire l’autoposizione dell’opera d’arte, il suo sostenersi su di sé, ovvero in primo luogo rifiutare l’idea dell’arte come esperienza dipendente da un soggetto. L’opera d’arte è un blocco di sensazioni che, divenendo immediatamente indipendente dal suo modello, dall’eventuale fruitore così come dall’artista, si sostiene da solo e si conserva in sé anche quando chi ha provato o prova tali sensazioni non esiste più.

La cosa è fin dall’inizio diventata indipendente dal suo “modello”, ma essa lo è anche rispetto agli altri eventuali personaggi [...] E il creatore? Anche da lui è indipendente, in virtù dell’autoposizione del creato che si conserva in sé. Ciò che si conserva, la cosa o l’opera d’arte, è un *blocco di sensazioni*, ossia un composto di percetti e di affetti. (Deleuze, Guattari 2002: 161)

La singolarità impersonale che in *Mille piani* i due autori qualificavano come “firma”, stile, un tratto caratterizzato ma non per questo appartenente a un individuo, precipita qui nella creazione concettuale dei percetti e degli affetti, che non sono percezioni ed affezioni, ma appunto sensazioni e sentimenti indipendenti, totalmente sganciati dal vissuto soggettivo. Gli stati percettivi e affettivi diventano nell’arte esseri in sé, “cose-artisti”, non più soggettivi e in questo senso non più umani. “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 passaggio da uno stato a un altro” (2002: 165).

Se le arti hanno convissuto a lungo con un equivoco riguardo ai contenuti mostrati o narrati, come se si potesse trattare semplicemente di ricordi o di esperienze vissute, Deleuze e Guattari, attraverso l’invenzio-

ne dei percetti e degli affetti insistono giustamente nel difendere l'idea di arte come qualcosa che eccede sempre il vissuto o la memoria, appunto la vita in sé, immanente, impersonale. Questa visione sconfessa ogni lettura del pensiero affermativo<sup>10</sup> di Deleuze come un percorso leggero e scorrevole, che rinuncia al conflitto, dato che ciò che le arti riescono a contattare, a toccare – come si vede semplicemente anche dalle opere citate da Deleuze – è spesso qualcosa di intollerabile. Si tratta di una vita impersonale, neutra, indefinita, che nell'articolo *Immanenza: una vita...* diventa una soglia tra la vita e la morte, un reale composto di *eros* e *thanatos* intrecciati in modo inestricabile, una gioia distruttiva (su Deleuze e Lacan, cfr. Ronchi 2015). David Lapoujade<sup>11</sup>, in uno dei più interessanti libri scritti recentemente su Deleuze, presenta la sua filosofia come un pensiero dei movimenti aberranti, aggettivo che coglie in pieno l'aspetto inquietante della deterritorializzazione. "I movimenti aberranti – scrive – tanto minacciano la vita quanto ne liberano le forme. Il vitalismo di Deleuze è più torbido, più indeciso di quanto non si dica solitamente. [...] È come se ciò che c'è di più intensamente vitale nella vita fosse, in realtà, qualcosa d'insopportabile" (Lapoujade 2020: 27).

Tradendo in parte il pensiero dei due autori, ci sembra che in questa ricerca di una composizione del divenire l'arte acquisisca una posizione speciale, non rinunciando alla variazione infinita, allo stesso modo in cui non vi rinuncia la filosofia, ma nello stesso tempo concedendosi una sosta nel finito, "incarnando l'evento" in una cosa, un'opera. Rivelando forse un dubbio nascosto circa l'equivalenza delle tre vie per arrivare a pensare l'immanenza (filosofia, scienza e arte), i due autori si affrettano a negare all'arte un posto privilegiato: "Non si creda però che l'arte sia come una sintesi di scienza e filosofia, della via finita e di quella infinita. Le tre vie sono specifiche, tutte altrettanto dirette e si distinguono per la natura del piano e ciò che lo occupa" (2002: 200). Eppure, se l'arte non è la forma di pensiero più diretta, né quella più sintetica, rappresenta la via più frequentata e percorribile per avvicinarsi al caos della vita immanente, per incarnare e illuminare idee e sensazioni che solita-

<sup>10</sup> Di altro segno è dunque il "sì alla vita" che caratterizza il vitalismo di George Santayana, la cui riflessione estetica è oggetto dell'articolo di Giuseppe Patella pubblicato nella presente raccolta.

<sup>11</sup> Nell'articolo di David Lapoujade qui pubblicato, il "sì alla vita" che accomuna Nietzsche e Deleuze assume un ruolo centrale nella definizione di che cosa è arte: promessa di un compimento, atto di fede in questo mondo, l'arte è un "atto di giustizia", capace di giustificare se stessa e chi gode della sua forma.

mente si dileguano, imponendo una nuova composizione che rimanga aperta a nuove vie di fuga. L'arte piuttosto coinvolge l'evento nella materia di espressione e lo incorpora nella sensibilità costruendo un'armatura, una cornice, un piano di composizione dove inserirlo. È necessaria, perché vi sia un'opera d'arte, una congiunzione che tenga insieme il blocco di sensazioni mantenendo però un'apertura verso il mondo.

#### 4. *Scrivere il movimento*

Riepilogando ciò che si è scritto finora, di quella forma di pensiero che è l'arte nella filosofia di Deleuze e Guattari si è evidenziata la capacità di entrare in contatto con le forze vitali, caratterizzate come divenire e come immanenza, attraverso una composizione abbastanza aperta da evitare sia il dissolvimento sia la fissazione. L'alternativa è falsa, potremmo dire ora, perché è essa stessa un prodotto del dispositivo dualista che procede per esclusioni e opposizioni. La composizione artistica si sgancia in questo modo da ogni equivoco soggettivistico che la qualifichi come espressione di sentimenti personali o racconto di vite individuali. In tal senso, occorre proporre nuovi concetti, rinunciando a molti dei luoghi ricorrenti della storia dell'estetica, che descrivono il rapporto tra l'arte e il suo contenuto in termini di imitazione, rappresentazione, identificazione.

L'operazione di abbandono delle categorie tradizionali che appartengono genericamente al paradigma rappresentativo viene condotta da Deleuze nel confronto con tutte le arti: nella pittura con il testo su Bacon, nel cinema con i due testi di ontologia che affrontano i rapporti dell'immagine con il movimento e il tempo (cfr. Angelucci 2012), in musica, soprattutto nelle già citate pagine sul ritornello, e nella letteratura in molti scritti e occasioni<sup>12</sup>. Per la musica vale il principio secondo cui il potenziale di "deterritorializzazione" della singola espressione artistica è tanto più evidente quanto più avversato da circostanze che sembrano determinarne l'aspetto fortemente "territoriale". La musica, in particolare, pare essere sottoposta a vincoli molto rigidi, connessi alle specifiche "forme inquadranti che devono in ogni caso ricongiungersi assicurando una certa chiusura" (Deleuze, Guattari 2002: 192; gli autori citano

<sup>12</sup> I libri su Proust, Kafka, Sacher-Masoch, gli scritti su Melville, Lawrence, e le numerose citazioni disseminate nella sua opera. Per una ricognizione generale su Deleuze e la letteratura cfr. Pombo-Nabais 2013.

a tal proposito l'aria, il motivo e il tema e, a un livello di complessità e organizzazione superiori, la sonata, il tema con variazioni, lo studio di composizione). Queste forme, con le loro regole, forniscono una sorta di schema al compositore ma, osservano Deleuze e Guattari, "il fenomeno musicale più importante a mano a mano che i composti di sensazioni sonore diventano più complessi, è il fatto che il loro rinchiudersi o chiudersi (attraverso il congiungimento delle cornici e dei lembi) si accompagna a una possibilità di apertura su un piano di composizione sempre più illimitato" (Deleuze, Guattari 2002: 192). È in questo modo che la musica passa "dalla Casa al Cosmo", senza però disperdersi nel caos né, viceversa, irrigidirsi in una nuova forma chiusa: "il grande ritornello si leva mano a mano che ci si allontana dalla casa, anche se lo scopo è quello di farvi ritorno, poiché nessuno ci riconoscerà quando saremo tornati" (Deleuze, Guattari 2002: 192).

Il caso della letteratura sembra essere invece il più complesso e nello stesso tempo il più efficace, per almeno due motivi: in primo luogo, la dimensione narrativa alimenta l'equivoco di un racconto che abbia al centro la vita in quanto personale e vissuta e dunque la sua sconfessione appare ancora più potente se mostrata a partire dalla letteratura; in secondo luogo, la dimensione linguistica mostra che l'immanenza di cui parliamo non è un ritorno alla vita biologica, a un reale originario che per Deleuze non è mai esistito, ma una trasformazione del linguaggio verso una sua deterritorializzazione, un suo uso non comunicativo. Non si tratta di immaginare un ritorno al pre-linguistico, quanto di fare del mezzo espressivo, nel caso della letteratura il linguaggio stesso, un punto di contatto con la vita in sé, "scrivere il movimento puro", come afferma Clarice Lispector nel suo romanzo *Un soffio di vita*.

Nel testo *Conversazioni* (1977), scritto da Deleuze con Claire Parnet, viene avanzata l'idea che il superamento del linguaggio non possa avvenire per semplice rimozione: è necessario *passare attraverso* la mediazione linguistica, lottare contro di essa, per sviluppare (e non ritrovare) un uso non comunicativo e anti-dualistico della parola:

Siamo costretti a passare attraverso i dualismi, perché questi sono nel linguaggio, il problema non è quello di liberarsene, ma bisogna lottare contro il linguaggio, inventare un balbettamento, non per raggiungere una pseudo-realtà prelinguistica, ma per tracciare una linea vocale o scritta che farà colare il linguaggio fra questi dualismi. (Deleuze, Parnet 2006: 41)

In questo testo la deterritorializzazione compiuta dalla letteratura – in particolare quella anglo-americana, capace di rinunciare all’Io, diversamente da quella francese – viene descritta insistendo su due verbi. Il primo è *fuggire*, movimento che può farsi anche sul posto a patto di “uscire dal solco”, e che costituisce non una evasione nell’immaginario e nella fantasia, ma al contrario una produzione di realtà. La vera letteratura “controeffettua” il linguaggio, lo trasforma da mezzo a fine, da simbolo da interpretare a semplice letteralità da esperire, ed è questa controeffettuazione che rende possibile un rapporto con il piano della vita che non si risolva in una mera imitazione.

L’altro verbo su cui si soffermano Deleuze e Parnet nelle pagine sulla letteratura anglo-americana è *tradire*, cioè letteralmente spostarsi, verbo che vuole delineare una idea di scrittura come divenire-altro, senza però che questo significhi imitare o utilizzare simboli: “C’è sempre un tradimento in una linea di fuga. Non si imbroglia come un uomo d’ordine che predispone il suo avvenire, ma invece si deve tradire come un uomo semplice che non ha più passato né futuro. Si tradiscono le potenze fisse che vogliono trattenerci” (Deleuze, Parnet 2006: 47). Scrivere è quindi un divenire-altro, farsi trascinare dall’uso minore della scrittura (cfr. Deleuze, Guattari 2010, Angelucci 2017), e produrre un incontro con chi non scrive, non per parlare al suo posto, né per imitarlo, ma per congiungersi con lui.

*Scrivendo si dona sempre scrittura a coloro che non l’hanno, ma essi donano alla scrittura un divenire senza il quale essa non sarebbe, senza il quale sarebbe pura ridondanza al servizio delle potenze stabilite. [...] quel che accade è [...] un incontro dove ciascuno spinge l’altro, lo coinvolge nella propria linea di fuga, in una deterritorializzazione coniugata.* (Deleuze, Parnet 2006: 51)

Tra l’autore e i suoi personaggi non c’è dunque un rapporto di imitazione, di identificazione o di somiglianza, ma una strana vicinanza, quella che viene definita una zona di indiscernibilità, di indeterminazione, che non può essere spiegata se non attraverso il passaggio di sensazioni divenute autosufficienti. L’arte vive allora in queste zone di passaggio tra autore e personaggi, tra i personaggi e gli ambienti in cui vivono e tra i personaggi stessi: “Achab non imita Moby Dick [...]; non è imitazione o simpatia vissuta, e neanche identificazione immaginaria. Non è somiglianza anche se una somiglianza c’è [...]; si tratta piuttosto di un’estrema contiguità, in una stretta fra due sensazioni senza somiglianza” (De-

leuze, Guattari 2002: 172; sul divenire-animale della lingua, cfr. Vignola 2010).

Se il fine della letteratura è avvicinarsi al movimento vitale, alla vita impersonale, piuttosto che imporre una forma individuata alle esperienze vissute, scrivere si situa sul versante della incompiutezza, è una sperimentazione sempre a rischio del dissolvimento. L'aspetto rivitalizzante ma al tempo stesso inquietante, non consolatorio di questa visione, fatta di vie di fuga, di usi anche deliranti del linguaggio, di zone di passaggio tra differenti sensazioni, personaggi, ma in fondo anche tra la vita e la morte, viene ripreso nel breve testo del 1993 su *La letteratura e la vita* (raccolto in *Critica e clinica*) in riferimento alla questione nietzschiana della *grande salute*. Chi scrive rinuncia a una salute vigorosa, atletica per una "irresistibile salute precaria" dovuta dall'aver visto cose troppo grandi. Da una parte, la letteratura è fuga, delirio, sperimentazione che libera la vita dall'imprigionamento, dall'altra, tale delirio deve rimanere processo e non arrestarsi in uno stato di fissazione, in una riterritorializzazione che per Deleuze è la vera malattia. Il destino della letteratura si gioca dunque tra "due poli del delirio", mostrando nel particolare uso del linguaggio quella zona di soglia dove si colloca tutta l'arte, al di là all'alternativa tra forma e informe, tra chiusura e dissolvimento.

## Bibliografia

- Agamben, G., *L'immanenza assoluta*, "aut aut", n. 276 (1996), pp. 39-57.
- Angelucci, D., *Deleuze e i concetti del cinema*, Macerata, Quodlibet, 2012.
- Angelucci, D., *Contro la metafora*, in *Soglie del linguaggio*, a cura di A. Bertollini, R. Finelli, Roma, Roma Tre e-press, 2017, pp. 7-18.
- Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2000.
- D'Angelo, P., *Estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- Danto, A., *The artworld*, "Journal of Philosophy", n. 61/9 (1964), pp. 571-84.
- Deleuze, G., *Immanenza: una vita...*, tr. it. di F. Polidori, "aut aut", n. 271-2, (1996), pp. 4-7.
- Deleuze, G., *Spinoza e il problema dell'espressione*, tr. it. di S. Ansaldi, Macerata, Quodlibet, 1999.
- Deleuze, *La letteratura e la vita*, in *Critica e clinica*, tr. it. di A. Panaro, Milano, Cortina, 1996, pp. 13-9.
- Deleuze, G., Guattari, F., *Che cos'è la filosofia?*, a cura di C. Arcuri, tr. it. di A. De Lorenzis, Torino, Einaudi, 2002.

- Deleuze, G., Guattari, F., *Kafka. Per una letteratura minore*, tr. it. di A. Serra, Macerata, Quodlibet, 2010.
- Deleuze, G., Guattari, F., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di M. Carboni, tr. it. di G. Passerone, Roma, Castelvecchi, 2014.
- Deleuze, G., Parnet, C., *Conversazioni*, tr. it. di G. Comolli, Verona, Ombre Corte, 2006.
- Dreon, R., *Artification*, in "International Lexicon of Aesthetics", <https://lexicon.mimesisjournals.com/archive/2018/spring/Artification.pdf>.
- Gil, J., *L'impercettibile divenire dell'immanenza. Sulla filosofia di Deleuze*, Napoli, Cronopio, 2015.
- Godani, P., *Deleuze*, Macerata, Quodlibet, 2009.
- Godani, P., *Tratti. Perché gli individui non esistono*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2020.
- Grimes, N., Donovan, S., Marx, W. (a cura di), *Rethinking Hanslick. Music, formalism and expression*, Rochester, University of Rochester Press, 2013.
- Hanslick, E., *Il bello musicale* (1854), Palermo, Aesthetica, 2007.
- Ingold, T., *Being alive. Essays on movement, knowledge and description*, London-New York, Routledge, 2011.
- Ingold, T., *The life of lines*, London-New York, Routledge, 2015.
- Marra, E., *L'involuzione creatrice, o alla ricerca del proprio di una vita*, "La Deleuziana", n. 1 (2015), pp. 17-26, <http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2015/05/Marra.pdf>.
- Matteucci, G., *Everyday aesthetics and aestheticization: reflectivity in perception*, "Studi di estetica", n. 1 (2017), pp. 207-17.
- Obsolete Capitalism, Oliva, S. (a cura di), *Rhythm, chaos and nonpulsed man*, "La Deleuziana", n. 10 (2019).
- Perniola, M., *L'estetica contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Pombo-Nabais, C., *Gilles Deleuze: philosophie et littérature*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- Ronchi, R., *Gilles Deleuze. Credere nel reale*, Milano, Feltrinelli, 2015.
- Vignola, P., *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2010.