



UNIVERSITÀ DI PISA
Facoltà di Lettere e Filosofia
Corso di laurea in filosofia

**IL RITORNELLO E LA MUSICA
IN DELEUZE E GUATTARI**

CANDIDATO:
SIMONE BORGHI

RELATORE:
Prof. LEONARDO
AMOROSO

ANNO ACCADEMICO 2006-2007

INDICE

NOTE INTRODUTTIVE	4
1. Félix Guattari.....	4
2. Gilles Deleuze, una vita.....	8
3. ...filosofica	16
4. Introduzione	34
PARTE PRIMA: MUSICA TRA ESTETICA ED ETOLOGIA	40
I. VON UEXKÜLL E LA NATURA COME MUSICA	41
1. La macchina antropologica.....	41
2. Umwelt.....	46
3. La natura come musica.....	55
4. I contrappunti	60
II. LA LOGICA DELL'ESPRESSIONE TERRITORIALE	66
1. Milieu.....	66
2. Il ritmo.....	72
3. Il territorio secondo Lorenz.....	75
4. Territorio ed espressività.....	80
5. Motivi e contrappunti territoriali	86
III. IL RITMO E IL TEMPO	98
1. Messiaen: personaggi ritmici e paesaggi melodici.....	98
2. Boulez: il tempo ri-cercato.....	108

PARTE SECONDA: MUSICA TRA ESTETICA ED ONTOLOGIA	121
<i>I. LE NOZIONI</i>	122
1. <i>Agencements</i>	122
2. <i>La deterritorializzazione</i>	134
3. <i>Liscio e striato</i>	149
4. <i>La diagonale</i>	160
<i>II. DAL MONDO AL COSMO</i>	175
1. <i>Il ritornello</i>	175
2. <i>Le tre epoche della musica</i>	180
3. <i>Il cosmo della musica contemporanea</i>	191
4. <i>Il piccolo e il grande ritornello</i>	200
CONCLUSIONI	206
BIBLIOGRAFIA	210

Note introduttive

1. Félix Guattari

Félix Guattari nacque il 30 aprile 1930 a Villeneuve-les-sablons, un piccolo paese a 35 Km da Parigi, in una famiglia di origine corsa. Fu un personaggio dai molti volti, definibile allo stesso tempo come uno psicanalista, un filosofo ed un instancabile agitatore politico. Cominciò molto presto ad interessarsi alla psichiatria e partecipò, fin dai suoi inizi, alla clinica di *La Borde* a Cours-Cheverny vicino Blois, fondata nel 1953 da Jean Oury, suo amico e collega per tutta la vita. Questa clinica, che prende il suo nome dal castello nella quale fu creata, è una struttura privata e sovvenzionata per adulti che si ispira tuttora agli stessi principi con i quali prese vita, e cioè quelli della psicoterapia istituzionale. Essa ha rappresentato e rappresenta tuttora un punto di riferimento ed un esempio di clinica alternativa. Il movimento della psicoterapia istituzionale nacque con

l'intenzione di rivedere continuamente le teorie sulla malattia mentale e di riformare profondamente le relazioni fra medici e pazienti. A *La Borde*, infatti, i malati partecipano attivamente alla vita collettiva del posto¹ invece di essere semplicemente assoggettati alle cure dei dottori. Guattari lavorò continuamente nella suddetta clinica, e ne fu in effetti l'ispiratore e l'organizzatore per quasi quaranta anni.

Sempre durante i suoi anni giovanili, fu fondamentale per lui anche l'incontro con Jacques Lacan, i seminari del quale seguì a partire dai primi anni cinquanta. Nel 1969 entrò come membro analista *all'École freudienne de Paris*, ma se ne allontanò dopo poco per il suo disaccordo verso le idee di Lacan che ne era il fondatore. Dagli spunti critici, Guattari cominciò ad elaborare un proprio pensiero psicanalitico, che prese vita dapprima in una serie di articoli raccolti successivamente in *Una tomba per Edipo (Psychanalyse et transversalité, 1972)*, e che giunse a maturazione nel libro *L'Anti-Edipo* scritto con Deleuze.

Sul piano politico Guattari fu molto attivo. Si iscrisse nel 1950 al Partito Comunista, dal quale venne poco tempo dopo sospeso a causa delle sue simpatie nei confronti delle correnti dissidenti di sinistra. La rottura con il partito fu poi definitiva nel 1958, all'epoca della sua partecipazione al giornale *Voie Comuniste*, che fu più volte fatto chiudere per essersi schierato in favore dell'indipendenza algerina. Negli anni sessanta partecipò attivamente al gruppo *Opposition de gauche*, una sorta di federazione a carattere non partitico che legava diverse realtà della sinistra

¹ Cfr. Il film, di Nicolas Philibert, *La moindre des choses*, girato a La Borde nel 1996.

estrema. La sua attività politica si estese più volte anche al di là dei confini francesi, collaborando con movimenti politici di diverse nazioni, tra cui anche l'Italia.

L'incontro con Deleuze avvenne nel 1969, e significò per entrambi l'inizio sia di una lunga amicizia, sia di una collaborazione molto fruttuosa. Ecco quanto dice Deleuze stesso a proposito: "Il mio incontro con Félix Guattari ha cambiato parecchie cose. Félix aveva già alle spalle un lungo passato politico e di lavoro psichiatrico. Non era «filosofo di formazione», ma a maggior ragione possedeva un divenire filosofo e molti altri tipi di divenire. Non si fermava mai. Poche persone mi hanno dato la stessa impressione di spostarsi in ogni momento, non di cambiare ma di spostarsi tutto intero grazie a un gesto che faceva, a una parola che diceva, a un suono della voce, come un caleidoscopio che forma ogni volta una nuova combinazione. Sempre lo stesso Félix, soltanto che il nome proprio designava qualcosa che succedeva e non un soggetto. Félix è un uomo di gruppo, di banda o di tribù, e tuttavia è un uomo solo, un deserto popolato da tutti questi gruppi e da tutti i suoi amici, da tutte le sue forme di divenire"².

Il lavoro in comune di Deleuze e Guattari, dopo i primi problemi organizzativi, cominciò a funzionare al meglio in fase di scrittura. Guattari "viveva la scrittura come un puro slancio o flusso schizofrenico che trascina ogni sorta di cose", mentre a Deleuze interessava "che una pagina straripi

² G. Deleuze-C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris 1977, p. 23; tr. di G. Comolli: *Conversazioni*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 22.

da ogni parte pur restando chiusa in se stessa come un uovo”. Come disse quest’ultimo, a partire da quel momento “scrivevamo veramente in due”, anzi, anche in più persone secondo quanto recita l’inizio di *Mille Piani*: “Abbiamo scritto *L’Anti-Edipo* in due. Poiché ciascuno di noi era parecchi, si trattava già di molta gente”³. Deleuze riuscì, grazie alla collaborazione con Guattari, a mettere in pratica un modo di pensare che aveva descritto con i suoi libri precedenti, ma come disse lui stesso “descriverlo non significava ancora esercitare il pensiero in quel modo particolare. [...] Ed ecco che, con Félix, tutto questo diventava possibile, anche sbagliando”⁴. Scrissero insieme quattro libri: *L’anti-Edipo* (1972), *Kafka – per una letteratura minore* (1975), *Mille piani* (1980) e *Che cos’è la filosofia?* (1992). Fondarono inoltre, nel 1987, la rivista *Chimeres*. Guattari morì di attacco cardiaco il 29 Agosto 1992 alla clinica di *La Borde*. Tra i suoi libri, ricordiamo: *La rivoluzione molecolare* (1977), *Le tre ecologie* (1989), *Caosmosi* (1992).

³ G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizofrénie*, Les éditions de minuit, Paris 1980, p. 9; tr. di G. Passerone: *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper & Castelvechi, Roma 2003, p. 35.

⁴ G. Deleuze-C. Parnet, *Dialogues*, cit., p. 23, tr. it. 22.

2. Gilles Deleuze, una vita...

“Le singolarità o gli eventi costitutivi di una vita coesistono con gli accidenti della vita corrispondente, ma non si raggruppano né si dividono allo stesso modo”⁵

Gilles Louis René Deleuze nacque a Parigi il 18 gennaio del 1925 in un ambiente familiare agiato e borghese. Negli anni immediatamente precedenti la guerra, però, le attività imprenditoriali del padre subirono un tracollo che determinò un declassamento sociale della famiglia, la quale fu costretta a trasferirsi dal quartiere signorile vicino l’arco di trionfo, al più modesto XVII° arrondissement (dove Deleuze mantenne il suo domicilio salvo interruzioni per motivi di lavoro). Fu il secondo di due figli. Suo fratello maggiore, arrestato per partecipazione alla resistenza, morì nei treni della morte per Auschwitz.

Nel 1932 cominciò a frequentare la scuola elementare, poi il *Lycée Carnot* (in questo liceo insegnava anche Merleau-Ponty che però Deleuze non ebbe mai come professore) dove si diplomò nel 1943. Fu al liceo che cominciò a leggere i filosofi, senza essere interessato a precise questioni filosofiche. Ne

⁵G. Deleuze, *L'immanence: une vie...*, in *Philosophie n° 47 Gilles Deleuze*, Les éditions de minuit, Paris 1995, pp. 5-6; trad. di F. Polidori: *L'immanenza: una vita...*, in M. Guareschi, *Gilles Deleuze popfilosofo*, Shake, Milano 2001, pp. 140-141.

L'Abécédaire, parlando dell'incontro con la filosofia, dichiarò che fu molto colpito dal carattere talmente “vivo” dei concetti filosofici, da capire ben presto che era della filosofia che avrebbe voluto occuparsi nella sua vita⁶. Durante questi anni di liceo conobbe Michel Tournier⁷, che divenne uno dei suoi più cari amici.

Dopo il liceo, fino al 1947, frequentò la facoltà di filosofia alla *Sorbonne*, dove seguì i corsi di De Gandillac (con il quale ebbe anche rapporti d'amicizia), Alquié, Hyppolite e Canguilhem. In *Conversazioni* dichiarò di essere stato formato in particolare da due di loro che ammirava e apprezzava molto, Alquié e Hyppolite. Durante questi anni universitari fece amicizia con François Châtelet, Michel Butor⁸ e Olivier Revault

⁶ C. Parnet, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, 1988, intervista filmata; versione it. sottotitolata: *Abeceario di Gilles Deleuze*, Derive e approdi, 2006, C come cultura.

⁷ Michel Tournier (1924-), scrittore. Il suo primo romanzo, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, del 1967, gli valse il *Grand Prix du roman de l'Académie Française*. Su questo libro Deleuze ha scritto un articolo, *Michel Tournier et le monde sans autrui*, apparso nella rivista *Critique* nel 1967 e inserito poi nell'appendice di *Logica del senso*. Tournier è sicuramente uno degli scrittori francesi attuali più letti e conosciuti, tra le sue opere troviamo sia romanzi (*Les rois des aulnes*, *Les météores*) che racconti per bambini (*Pierrot ou les secrets de la nuit*, *Amandone ou les deux jardins*). La versione per ragazzi del suo primo romanzo, *Vendredi ou la vie sauvage*, ha superato in Francia le tre milioni di copie.

⁸ Michel Butor (1926-), scrittore dell'avanguardia francese che partecipò fra gli anni cinquanta e sessanta alla corrente letteraria *Le nouveau roman* insieme ad Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute et Marguerite Duras. I suoi romanzi più famosi sono: *La modification*, *Passage de Milan*, *L'emploi du temps*.

d'Allonnes. Nel 1947 ottenne il *Diplôme d'Etudes Supérieures* con una tesi su Hume, sotto la direzione di Hyppolite e Canguilhem, pubblicata nel 1953 col titolo *Empirismo e soggettività-Saggio sulla natura umana secondo Hume*. Nel 1948 passò l'*agrégation* di filosofia. Gli autori che studiò maggiormente in questo periodo furono quelli, grosso modo, previsti dai programmi di studio per passare il concorso, Platone, Malebranche, Leibniz ecc...

Poi iniziò il suo lavoro come professore di liceo. Il primo posto assegnatogli fu al *Lycée d'Amiens* dove lavorò dal 1948 al 1952, il secondo ad Orléans dal 1953 al 1955, ed infine il terzo, per due anni, a Parigi al liceo *Louis-le-Grand*. Conservò un bel ricordo dell'insegnamento nella scuola secondaria e disse di aver goduto di un'ampia libertà per il suo lavoro. In generale non privilegiò mai degli autori in particolare, eccezione fatta per Kant, sul quale insisteva forse di più. Nel 1956 si unì in matrimonio con Fanny (Denise Paule) Grandjouan con la quale mise al mondo due figli, Julien nel 1960 e Emilie nel 1964. L'anno successivo (1957) divenne assistente alla *Sorbonne* in Storia della filosofia, lasciando così il lavoro come professore di liceo. Nel 1960 ebbe un posto di ricercatore al *CNRS*.

Dopo la pubblicazione di *Empirismo e soggettività* (1953) Deleuze non pubblicò per lungo tempo, esclusione fatta per un articolo che aveva come soggetto ancora Hume. Ma il 1962 segnò per lui l'inizio di una produzione

letteraria continua e “felice” con la pubblicazione del libro *Nietzsche et la philosophie*. Ricordando lui stesso questo periodo “morto” che va dal 1953 al 1962, ecco cosa dichiarò: “Ho scritto il mio primo libro molto presto, poi più nulla per otto anni. Tuttavia so quello che facevo, dove e come vivevo in quegli anni, ma lo so astrattamente, un po’ come se qualcuno mi raccontasse i miei ricordi [...] È come un buco nella mia vita, un buco di otto anni. Questo io trovo interessante nelle vite, i buchi che esse comportano, le lacune, a volte drammatiche [...] Forse il movimento si fa in questi buchi. Infatti la questione è proprio questa: come fare il movimento, come sfondare il muro per smettere di sbattervi la testa?”⁹. Seguirono immediatamente al libro su Nietzsche, fino al 1968, altre monografie su autori filosofici (Kant, Bergson, Spinoza) e letterari (Proust, Sacher-Masoch).

Sempre durante il 1962 conobbe Michel Foucault a casa di Jules Vuillemin, al quale fu legato da una lunga amicizia intellettuale. “Ho visto spesso Foucault, ho molti ricordi, in certo qual modo involontari, che mi assalgono alle spalle, poiché la gioia a cui mi riportano si mescola al dolore per la sua morte”¹⁰, così si esprime dopo l’uscita del suo *Foucault*. Questo libro fu per lui “una necessità per se stesso” e il frutto della profonda ammirazione che provava nei confronti di quello che definì “il più grande pensatore

⁹ G. Deleuze, *Pourparler*, Les éditions de minuit, Paris 1990, pp. 188-189; tr. di S. Verdicchio: *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000, p. 183.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 115, tr. it. p. 113.

contemporaneo”¹¹. Foucault, dal canto suo, esprime la propria ammirazione nei confronti dell’altro con una frase divenuta ormai famosa, apparsa nella rivista *Critique* nel 1970: “un giorno, forse, il secolo sarà detto deleuziano”. Deleuze commentò ironicamente questa frase come il frutto dell’ “umorismo diabolico” del suo amico filosofo: “Forse Foucault voleva dire questo: non che ero il migliore, ma il più naif, una specie di arte grezza, per così dire; non il più profondo, ma il più innocente (il meno colpevole di «fare filosofia»)”¹².

Nel 1964 gli venne assegnata la cattedra di Storia della filosofia alla facoltà di Lyon, dove insegnò fino al 1969. Durante questo periodo, nel 1968, ottenne la *Thèse de Doctorat d’Etat*. Le due tesi presentate divennero entrambe due libri: la prima era *Differenza e ripetizione* con relatore de Gandillac, la seconda, *Spinoza e il problema dell’espressione* con relatore Alquié.

Alla fine degli anni sessanta, cominciò anche ad interessarsi più da vicino alla politica. Deleuze disse infatti, che con il maggio ’68 ci fu per lui “una sorta di passaggio alla politica”, a mano a mano che “prendevo contatto con dei problemi ben precisi”, grazie alla frequentazione di Felix Guattari (anche se precisamente fece la sua conoscenza nel ’69), di Foucault e di Elias Sambar, professore di storia e fondatore nel 1981 della *Revue d’études palestiniennes*. Il 1968 fu anche l’anno in cui ebbe i primi gravi problemi di salute: in seguito ad una crisi di tubercolosi, gli venne tolto un polmone. Si

¹¹ *Op. cit.*, p. 139, tr. it. p. 137.

¹² *Op. cit.*, p. 122, tr. it. p. 120.

riteneva piuttosto fortunato, visto che pochi anni prima sarebbe andato incontro ad una morte quasi certa, per mancanza di cure efficaci contro la suddetta malattia che solo da poco era più facilmente curabile¹³. Nel 1969 pubblicò il suo secondo libro di filosofia teoretica: *Logica del senso*.

Nello stesso anno Deleuze fu nominato professore all'università di *Paris VIII-Vincennes* su proposta di Foucault. Quest'ultimo lasciò poi successivamente la suddetta università, per trasferirsi al *College de France*. Chiamata ai suoi inizi *Centre universitaire expérimental*, l'università di *Vincennes* era davvero nuovissima, creata proprio in quello stesso anno prendendo in prestito uno stabile appartenente all'esercito. Fu un modo per il governo, che approvò questo progetto nel dicembre del '68, di allontanare dal centro della città gli studenti parigini diciamo più "agitati". L'idea guida di questo centro universitario era piuttosto innovativa. Infatti, scaturita appunto da uno slancio che prendeva ispirazione dal maggio del '68, venne deciso di consentire l'accesso a chiunque, anche ai non diplomati o agli stranieri che erano sempre presenti in grande quantità. Questo sito universitario dimostrò inoltre fin dall'inizio un vero interesse verso discipline ancora poco insegnate come il cinema, la psicanalisi o l'informatica. All'epoca erano professori a Vincennes molte personalità più o meno note, nonché amici di Deleuze, come Lyotard, Châtelet, Badiou e Rancière. Nel 1980, poi, l'università *Paris VIII* fu spostata ancora più lontano dal centro parigino, a S. Denis, dove si trova tuttora. Il suo nome

¹³ C. Parnet, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, cit., M comme malattia.

divenne *Paris VIII-Vincennes a S. Denis*. Le vive proteste degli studenti, che parlarono di vero e proprio smantellamento, non servirono a niente.

Da parte sua, Deleuze, trovò l'ambiente di quest'università molto stimolante, soprattutto per l'estrema varietà degli studenti (e non) che partecipavano ai suoi corsi. Le sue lezioni erano seguite infatti, non solo da aspiranti filosofi, ma anche da pittori, musicisti, registi, architetti, ascoltatori di molte età e nazioni. Certo era anche difficile fare una lezione a *Vincennes*, a volte gli interventi (o le vere e proprie interruzioni) degli ascoltatori prendevano delle pieghe poco simpatiche, o addirittura aggressive, come dichiarò lui stesso: “sono stato sostenuto, insultato, interrotto da militanti, falsi pazzi, veri pazzi, imbecilli, gente intelligentissima. A *Vincennes* c'era una certa buffonaggine piena di vita”¹⁴.

I corsi (a *Vincennes*) sono stati una parte importante della sua vita, li faceva “con passione”, ed erano per lui molto diversi dalle conferenze “perché implicano una lunga durata e un pubblico relativamente costante, e a volte hanno uno svolgimento pluriennale. È come un laboratorio di ricerche: i corsi si fanno su quello che si cerca e non su quello che si sa”¹⁵. L'ultima lezione di Deleuze fu tenuta il 2 giugno 1987.

Dopo l'inizio dell'insegnamento a *Vincennes*, dopo gli avvenimenti della fine degli anni sessanta e della pubblicazione dell' *Anti-Edipo* (1972), Deleuze si dileguò sempre di più per dedicarsi interamente alla stesura dei suoi libri. Nei primi anni novanta la sua malattia andò poco a poco

¹⁴ Gilles Deleuze, *Pourparler*, cit., p. 20, tr. it. p. 19.

¹⁵ Op. cit., p. 190, tr. it. p. 184.

peggiorando, causandogli seri problemi respiratori. Morì il 2 novembre del 1995 gettandosi da una finestra del suo appartamento a Parigi.

A conti fatti la biografia di Deleuze contiene dunque ben pochi eventi esteriori rilevanti: viaggiava molto poco, evitava il più possibile apparizioni pubbliche, conferenze e dibattiti. Riguardo ai viaggi erano soprattutto quelli degli intellettuali che detestava, perché essi consistono, diceva, nello spostarsi da un posto ad un altro soltanto per parlare in continuazione con i propri colleghi, ed “il parlare è sporco, non come la scrittura che invece è pulita”¹⁶. I veri incontri, poi, avvengono con le persone soltanto molto di rado. Credeva infatti molto di più in quelli che si realizzano con un certo tipo di cose che “forzano” a pensare: un film, una musica o un quadro ad esempio, oggetti per i quali, al contrario, stava sempre “in agguato”, *aux aguets*. Si capisce, che ciò che lo interessava era principalmente di non essere distolto dal suo lavoro, per questo esprimeva anche lo strano desiderio di “divenire impercettibile”, di non essere visto. La vita di Deleuze, insomma, come quella di molti altri pensatori, fu tutta incentrata sulla sua opera, nella quale *la* vita dell’individuo fu messa da parte per far posto ad *una* vita impersonale, fatta di creazioni di concetti più che di avvenimenti biografici notevoli. Come dice lui stesso nel suo ultimo scritto *L'immanenza: una vita...*: “La vita dell’individuo ha lasciato il posto a una vita impersonale, e tuttavia singolare, che esprime un puro evento

¹⁶ C. Parnet, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, cit., C come cultura.

affrancato dagli accidenti della vita esteriore e interiore, ossia dalla soggettività e dall'oggettività di ciò che accade"¹⁷.

3. ...filosofica

“Io sogno una specie di quantificazione dei filosofi, nella quale si classificherebbero in base al numero di concetti che hanno firmato o inventato”¹⁸

Come ha fatto notare il filosofo Alain Badiou, “Deleuze reste diagonal au regard de tous les blocs d'opinion philosophique qui ont dessiné le paysage intellectuel depuis les années soixante. Il n'aura été ni phénoménologue, ni structuraliste, ni heideggérien, ni importateur de «philosophie» analytique anglo-saxonne, ni néo-humaniste libéral (ou néo-kantien)”¹⁹. Un inquadramento o una sintesi del suo pensiero è resa poi difficile anche dalla vastità d'argomenti sui quali scrisse, e dal gran numero di concetti che hanno accompagnato nel tempo le sue dissertazioni. Visto che questa vuol essere soltanto una brevissima introduzione all'opera di Deleuze, ho scelto di trattare un solo argomento per evitare inutili dispersioni. Mi è sembrato inoltre opportuno scegliere qualcosa che abbia, tuttavia, una certa attinenza

¹⁷ Gilles Deleuze, *L'immanence: une vie...*, cit., p. 5, tr. it. p. 140.

¹⁸ G. Deleuze, Cours Vincennes 15-04-1980 (su Leibniz), in www.webdeleuze.com; tr. mia, all'interno dello stesso sito internet.

¹⁹ A. Badiou, *Deleuze. La clameur de l'Être*, Hachette, Paris 1997, p. 141; tr. di L. M. Lorenzetti-M. Zani: *Deleuze. Il clamore dell'essere*, Einaudi, Torino 2004.

con tutti i suoi scritti. Per questa ragione ho delimitato il soggetto di questa introduzione a quella che è la sua concezione della filosofia (alla domanda: che cos'è la filosofia per Deleuze?), ma soprattutto a quello che secondo il suo pensiero risulta essere l'oggetto propriamente filosofico: il concetto. Cominciamo innanzi tutto, comunque, con il dire che cosa la filosofia per Deleuze non è. Essa non è né un'attività di natura contemplativa, né riflessiva, né comunicativa: "La filosofia non contempla, non riflette, non comunica"²⁰. Si è ritenuto e si ritiene tutt'ora in molti casi poter definire l'attività filosofica con una di queste azioni, ma nessuna di esse è in grado, secondo Deleuze, di darci la vera specificità dell'atto filosofico: "cosa fa un filosofo?"²¹. In altre parole, quale azione definisce prima d'ogni altra l'attività del filosofo? Egli non può contemplare senza aver dapprima creato l'idea di un mondo contenente delle essenze eterne che saranno l'oggetto delle sue contemplazioni, che cosa contemplerebbe senza di esse? L'atto fondatore di una filosofia che si ritiene contemplativa è piuttosto l'aver creato un tale universo all'interno del quale la contemplazione può assumere un senso, e non la contemplazione stessa. La filosofia non può essere neanche l'arte della riflessione, perché nessuno o nessuna disciplina ha bisogno della filosofia per riflettere su un oggetto o sulla propria attività:

²⁰ G. Deleuze-F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les éditions de minuit, Paris 1991, p. 12; tr. di Angela De Lorenzis: *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996, pp. XII-XIII.

²¹ "Si possono confrontare le attività solo in funzione di ciò che esse creano e del loro modo di creazione. Bisogna domandarci cosa crea un falegname? Cosa crea un musicista? Cosa crea un filosofo?" (G. Deleuze, Cours Vincennes 15-04-1980 su Leibniz, cit.).

“perché né i matematici in quanto tali hanno mai atteso i filosofi per riflettere sulla matematica, né gli artisti sulla pittura o sulla musica; dire che quando ciò accade essi diventano filosofi è uno scherzo di cattivo gusto, tanto la loro riflessione appartiene alle rispettive creazioni”²². Se infine essa fosse comunicazione, secondo Deleuze, lavorerebbe “in potenza soltanto delle opinioni per creare un «consenso» [...] L’idea di una conversazione democratica occidentale tra amici non ha mai prodotto il minimo concetto”²³.

Il filosofo produce concetti, è questo l’atto peculiare della sua attività secondo Deleuze: “Possiamo pensare benissimo senza concetti, ma non appena c’è un concetto c’è veramente filosofia”²⁴. Ogni altra azione ha bisogno di un concetto che la spieghi, così come ogni possibile ricerca di verità è sempre sottomessa al sistema di concetti che un filosofo si è dato. Fu Nietzsche, dice Deleuze, a determinare il compito della filosofia in quanto tale: “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. Finora si è riposta fiducia nei propri concetti,

²² G. Deleuze-F. Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie?*, cit., p. 11, tr. it. p. XII.

²³ *Op. cit.*, pp. 11-12, tr. it. p. XII. C’è in queste parole un evidente attacco verso Habermas e la sua proposta di razionalità comunicativa, così come verso Rorty e il neo-pragmatismo i quali vengono ricordati esplicitamente nel seguente passo: “È la concezione popolare democratica occidentale della filosofia, che offre l’occasione per piacevoli o aggressive conversazioni a cena dal signor Rorthy” (*Op. cit.*, p. 138, tr. it. p. 142).

²⁴ G. Deleuze, *Pourparler*, cit., pp. 48-49, tr. it. p. 47.

come in una dote miracolosa proveniente da un mondo miracoloso”²⁵. Si è soliti legare il concetto di creazione soltanto all’arte, ma la filosofia è secondo il filosofo francese una disciplina creativa come la pittura o la musica, e lo stesso vale per la scienza²⁶. Solo che ognuna di queste attività crea cose del tutto differenti e con mezzi diversi. Quello che dobbiamo accettare, innanzi tutto, è che il concetto non sia in nessun modo già dato ma che sia invece il termine di una creazione. I concetti non vanno cercati ma creati. Ed ognuno di essi ha così la “firma” del suo creatore: l’idea di Platone, l’io penso di Cartesio, la monade di Leibniz, la durata di Bergson... Domandiamoci allora: cos’è un concetto per Deleuze? Qual è il suo “concetto di concetto”?

Stabiliamo da subito anche per il concetto cosa esso per Deleuze non è. Per far ciò ci basta prendere una definizione di questa nozione da un dizionario di filosofia: “(Un concetto è) un contenuto od oggetto mentale; ma il termine è stato usato in due sensi principali assai diversi: ora identificato con l’universale, ora esteso invece a designare ogni rappresentazione mentale”²⁷. Prendendo sempre spunto dal dizionario filosofico, poi,

²⁵ F. Nietzsche, *Frammenti postumi* 1884-1885, in *Opere*, Adelphi, Milano 1975, vol. VII, tomo III, p. 164 (sull’ “arte della diffidenza”).

²⁶ “L’esclusiva della creazione dei concetti assicura alla filosofia una funzione ma non le conferisce alcuna preminenza né alcun privilegio, visto che ci sono altri modi di pensare e di creare, altri modi di ideazione, come il pensiero scientifico, che non devono necessariamente passare attraverso i concetti” (G. Deleuze-F. Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie?*, cit., pp. 13-14, tr. it. p. XV).

²⁷ AA. VV., *Enciclopedia Garzanti di filosofia*, Garzanti, Milano 1992, p. 161.

definiremo sommariamente un universale come “ciò che è comune ai membri di un insieme omogeneo, oppure il genere rispetto alla specie (per es. «mammifero» rispetto a uomo, cavallo, cane ecc...), e anche l’essenza che è propria di molti (per esempio «razionale» detto degli uomini ecc.)”²⁸. Ed una rappresentazione mentale come il contenuto di una rappresentazione prodotta da una coscienza, di un oggetto interno (per esempio uno stato d’animo) o di uno esterno (per esempio una cosa) ad essa. Secondo Deleuze, infatti, un concetto non è né un universale né una rappresentazione mentale. Questo passo non lascia dubbi in proposito: “poiché la filosofia aveva trascurato sempre di più la sua vocazione a creare concetti per rifugiarsi negli Universali, non si sapeva più bene quale fosse la sua funzione. Si trattava di rinunciare a ogni creazione di concetto a favore di una rigida scienza dell’uomo oppure, al contrario, di trasformare la natura dei concetti facendone ora delle rappresentazioni collettive ora delle concezioni del mondo create dai popoli, le loro forze vitali, storiche e spirituali? [...] I filosofi non si sono occupati abbastanza della natura del concetto come realtà filosofica. Hanno preferito considerarlo come una conoscenza o una rappresentazione data che si spiegavano con le facoltà capaci di formarlo (astrazione o generalizzazione) o di usarlo (giudizio)”²⁹. Per mettere ora a fuoco la concezione deleuziana dell’oggetto filosofico, passeremo invece in rassegna le quattro caratteristiche secondo lui

²⁸ *Op. cit.*, p. 957.

²⁹ G. Deleuze-F. Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie?*, cit., pp. 15-16, tr. it. pp. XVI-XVII.

appartenenti ad ogni concetto, così come sono elencate nel primo capitolo del libro scritto a quattro mani con Felix Guattari, *Che cos'è la filosofia?*.

1. “In primo luogo, ogni concetto rinvia ad altri concetti, non soltanto nella sua storia ma anche nel suo divenire o nelle sue connessioni presenti”³⁰. Possiamo dedurre da quest’affermazione due cose: che il concetto può mutare nel tempo (perché ha una sua storia e un suo divenire) e che esiste una sorta di magnetismo per il quale esso si collega o rimanda ad altri concetti, sia appartenenti a filosofie diverse dalla sua (“nella sua storia”), sia appartenenti alla filosofia di cui esso stesso fa parte (“nelle sue connessioni presenti”).

Vediamo prima di tutto perché ogni concetto è sottoposto a dei mutamenti nel corso del tempo e come essi siano dovuti a dei “rimaneggiamenti” che i filosofi gli fanno subire. Per capirlo, dobbiamo sottolineare preliminarmente l’importante relazione che intercorre fra il concetto e la nozione di problema così come Deleuze la intende. Sulla scia di Bergson, egli afferma che a causa di un pregiudizio sociale siamo di solito portati a concentrarci esclusivamente sulle soluzioni e non sulla maniera con la quale vengono posti i problemi. Ciò significa, in altre parole, che ci vengono dati dei problemi già fatti, “come fossero delle pratiche amministrative”³¹, che siamo obbligati a risolvere con a disposizione un piccolo margine di libertà. La vera libertà sta invece nel potere di decisione,

³⁰ *Op. cit.*, p. 24, tr. it. p. 9.

³¹ G. Deleuze, *Le Bergsonisme*, Presses universitaires de France, Paris 1966, p. 3; tr. di F. Sossi : *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001, p. 5.

di costituzione dei problemi stessi: “Ma la verità è che si tratta, in filosofia e anche altrove, di *trovare* il problema e poi di *porlo*, più ancora che di risolverlo [...] Ma porre il problema non è semplicemente scoprire, è inventare”³². Come ha fatto ben notare F. Zourabichvili, i problemi (per Deleuze) “sont des actes qui ouvrent un horizon de sens, et qui sous-tendent la création des concepts: une nouvelle allure du questionnement, ouvrant une perspective inhabituelle sur le plus familier ou confèrent de l’intérêt à des données jusque-là réputées insignifiantes”³³. Ponendo un nuovo problema, il filosofo ha bisogno allo stesso tempo di creare un concetto che gli apporti una soluzione. Per questo ogni concetto deve essere compreso all’interno della cornice problematica dalla quale è scaturito: “Ogni concetto rinvia a un problema, a problemi senza i quali non avrebbero senso e che non possono essere estrapolati o compresi se non nel corso della loro soluzione”³⁴.

I problemi però che rivestivano una grande importanza in un determinato periodo, possono anche essere privi d’interesse per i filosofi di un’epoca successiva. Di modo che, i concetti a loro connessi possono non attirare più l’attenzione di nessuno e cadere semplicemente in disuso, perché ci sono problemi molto diversi da porre nonché da risolvere con nuovi concetti. Ma è anche vero, dice Deleuze, che niente impedisce di riprendere un concetto

³² H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, Presses universitaires de France, Paris 1941, p. 68; tr. di F. Sforza: *Pensiero e movimento*, Bompiani, Milano 2000, p. 43.

³³ F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, Paris 2003, p. 67.

³⁴ G. Deleuze-F. Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie?*, cit., p. 22, tr. it. p. 6.

e riattivarlo in problemi più attuali. È in questo senso, secondo lui, che si può essere kantiani o leibniziani al giorno d'oggi, “perché si è in diritto di pensare che i loro concetti possano essere riattivati entro i nostri problemi e ispirare i concetti da creare”³⁵. Ed è in questo modo, che esistono i legami fra concetti appartenenti a diverse filosofie: tramite una riattivazione e modificazione di vecchi concetti (non una semplice riproposizione), o “parti di essi”, su di un piano attuale che presenta problemi diversi da quelli a cui facevano riferimento. Questa riattivazione o modificazione, è bene dirlo, è una vera e propria creazione. Poiché, anche nel caso in cui il vecchio concetto mantenga lo stesso nome, esso muta immancabilmente assumendo un senso diverso all'interno della nuova filosofia, subisce una vera e propria trasformazione.

Anche se i problemi e i concetti possono essere diversi per ogni filosofo, fra essi rimangono dei legami, dei rimandi, magari parziali o impliciti. La storia del concetto s'installa in questa rete di connessioni, nel momento in cui un filosofo trova utile riattivare vecchi concetti o perché i suoi problemi sono almeno in parte vicini a quelli di un filosofo antecedente. Non dimentichiamo infine, il secondo tipo di legame concettuale, quello cioè che intercorre fra concetti appartenenti ad una stessa filosofia: “Un concetto non esige soltanto un problema attraverso cui rimaneggiare o sostituire concetti preesistenti, ma anche un incrocio di problemi dove allearsi con

³⁵ *Op. cit.*, p. 32, tr. it. p. 17.

altri concetti coesistenti”³⁶. Da questo punto di vista un concetto è sempre co-creatore, insieme ad altri concetti, di uno stesso “piano” filosofico.

2. “In secondo luogo, è proprio del concetto rendere le componenti *al suo interno* inseparabili; distinte, eterogenee e tuttavia inscindibili: questo è lo statuto delle componenti, ciò che definisce la *consistenza* del concetto, la sua endo-consistenza”³⁷. Come abbiamo detto il concetto non è mai già dato, già formato, il filosofo deve crearlo. Ciò che è già dato, al limite, “potremmo sempre nominarlo un flusso. Sono i flussi che sono già dati e la creazione consiste nel ritagliare, organizzare, connettere dei flussi, in modo tale che si delinei o si compia una creazione intorno a certe singolarità estratte dai flussi [...] immaginate il flusso di pensiero universale come una specie di monologo interiore, il monologo interiore di tutti quelli che pensano”³⁸. Tutti pensano e partecipano a questa sorta di monologo interiore universale, ma solo il filosofo riesce ad estrarci degli elementi

³⁶ *Op. cit.*, p. 24, tr. it. p. 8.

³⁷ *Op. cit.*, p. 25, tr. it. p. 9.

³⁸ G. Deleuze, Cours Vincennes 15-04-80 su Leibniz, cit. Poco più avanti, Deleuze fa anche una considerazione su un possibile flusso sonoro: “Possiamo concepire anche un flusso acustico continuo (forse non è che un’idea, ma poco importa se questa idea è fondata) che attraversa il mondo e che comprenda anche il silenzio. Un musicista è qualcuno che preleva da questo flusso qualche cosa: delle note? No? Che cosa chiameremo il nuovo suono di un musicista? Sentite bene che non si tratta semplicemente del sistema di note. È la stessa cosa per la filosofia, solo che non si tratta di creare dei suoni ma dei concetti”.

(percezioni e affezioni³⁹) che saranno assemblati per creare un concetto. Questi elementi devono trovare uno sbocco nel linguaggio, sotto forma di verbi, sostantivi o altro. Ciò costringe a volte il filosofo ad una complicata ricerca linguistica: “Ci deve essere in ogni caso una strana necessità di queste parole e della loro scelta come elemento di stile. Il battesimo del concetto sollecita un gusto propriamente filosofico che procede con violenza o per insinuazione e che costituisce, all’interno della lingua, una lingua della filosofia; non soltanto un vocabolario, ma una sintassi che attinge al sublime o a una grande bellezza”⁴⁰. Riguardo invece al numero delle componenti, l’unica cosa che possiamo dire è che esse dovranno essere in ogni caso almeno due: “Ogni concetto è almeno doppio o triplo, ecc.”⁴¹.

Il concetto è quindi un assemblaggio d’elementi. Nell’io penso di Cartesio per esempio, ci fanno notare Deleuze e Guattari, ci sono tre componenti: dubitare, pensare, essere (questo non vuol dire che esse siano sempre dei verbi). Ma cosa vuol dire che esse sono eterogenee, distinte e tuttavia inscindibili? Ciò significa che il concetto “è una molteplicità, sebbene non sempre una molteplicità si presenti come concettuale”⁴². La nozione

³⁹ “(I concetti) Sono piuttosto degli insiemi vaghi e sfumati, semplici aggregati di percezioni e affezioni che si formano nel vissuto immanente a un soggetto, a una coscienza” (G. Deleuze-F. Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie?*, cit., pp. 133-134, tr. it. p. 137).

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 13, tr. it. p. XIV.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 21, tr. it. p. 5.

⁴² *Ibidem*.

filosofica⁴³ di molteplicità è apparsa la prima volta nel *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1888) di Bergson. Essa fa parte del “bergsonismo” di Deleuze ed occupa un posto molto importante all’interno del suo pensiero; ne daremo però qui solo una definizione generale senza considerare le sue implicazioni teoretiche. Nel libro citato, Bergson distingue due tipi di molteplicità: quelle quantitative o numeriche e quelle qualitative o continue. Le prime sono molteplicità tipiche dell’estensione, insiemi d’oggetti ben individuati nello spazio e facilmente numerabili, perché del tutto separati l’uno dall’altro. Le seconde sono invece tipiche di quella che Bergson chiamava durata, insiemi confusi d’elementi che si compenetrano fra loro, dando vita ad una continuità pur restando eterogenei. In Deleuze, il termine molteplicità senza specificazione di quale dei due tipi si tratti, rimanda sempre a quello qualitativo o continuo. Per capire la differenza fra i due tipi di molteplicità, invece, propongo qui un esempio molto caro a Bergson: in quale modo percepiamo o ricordiamo una melodia? La riduciamo ad una giustapposizione di note, vale a dire estrapoliamo da essa una serie di frequenze definite che poi aggiungiamo l’un l’altra, o invece la percepiamo tutta insieme senza dividere veramente le note fra loro? Per rispondere, basta pensare al fatto che se cambiamo sensibilmente la durata di una di esse, ciò che percepiamo non è semplicemente un errore di esecuzione, ma bensì “il cambiamento

⁴³ Il primo a parlare di molteplicità, infatti, ma da un punto di vista matematico, è stato Riemann. Autore con il quale, dice Deleuze, Bergson si mette a confronto in *Durée et simultanéité*. Cfr. G. Deleuze, *Le bergsonisme*, cit., pp. 31-33, tr. it. pp. 29-30.

qualitativo che in questo modo abbiamo apportato all'insieme della frase musicale"⁴⁴. La melodia cambia natura⁴⁵. Ciò significa che le note sono fuse tra loro e che "il loro insieme è paragonabile a un essere vivente le cui parti, per quanto distinte si compenetrano per l'effetto stesso della loro solidarietà"⁴⁶. Le note sono legate strettamente tra loro, benché possano essere distinte e isolate "mediante un pensiero capace di astrazione"⁴⁷. Lo stesso valga per le componenti concettuali: può bastare anche un piccolo dettaglio, oppure l'aggiunta o sottrazione di una componente, per far sì che il concetto cambi natura, cioè divenga un altro concetto⁴⁸. Ed è esattamente ciò che fa un filosofo quando riattiva un vecchio concetto.

3. "In terzo luogo, ogni concetto può essere dunque considerato come il punto di coincidenza, di condensazione o di accumulazione delle proprie

⁴⁴ H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Presses universitaires de France, Paris 1927, p. 75; tr. di F. Sossi: *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Cortina, Milano 2002, p. 67.

⁴⁵ "Quando Glenn Gould accelera l'esecuzione di un pezzo, non agisce semplicemente da virtuoso, trasforma i punti musicali in linee, fa proliferare l'insieme" (G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 15, tr. it. p. 41. Glenn Gould (1932-1982), pianista canadese. Dopo una breve carriera di concertista internazionale decise di dedicarsi interamente alle registrazioni in studio. La più famosa di queste, è quella del 1955 alla casa discografica Columbia di New York, nella quale furono registrate le *Variazioni Goldberg* di J. S. Bach. La durata complessiva media di quest'opera è stimata intorno agli 80 minuti, Gould la suonò in soli 38.

⁴⁶ H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, cit., p. 75, tr. it. pp. 66-67.

⁴⁷ *Ibidem*, tr. it. p. 67.

⁴⁸ Cfr. G. Deleuze-F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, cit., pp. 34-35, tr. it. pp. 20-21.

componenti”⁴⁹. Questa terza affermazione ci porta verso il punto più difficile e più originale della concezione deleuziana. Definire il concetto come molteplicità qualitativa significa, come abbiamo appena visto, che non dobbiamo pensarlo né come una semplice unità né come un semplice aggregato di elementi ben distinti tra loro. Possiamo affermare che la molteplicità qualitativa è ciò che attua l’unione dell’uno e del molteplice: nel caso del “composto concettuale” abbiamo, infatti, il concetto vero e proprio o punto concettuale da una parte e le sue componenti dall’altra. Quest’unione avviene su un piano strettamente immanente: il punto concettuale, non sta per niente sopra le sue componenti come fosse una ragione necessaria che darebbe loro una forma ben definita o una rigida distribuzione. Al contrario, esso “non cessa di percorrere le sue componenti, di salire e scendere attraversandole [...] È immediatamente co-presente senza alcuna distanza a tutte le sue componenti o variabili, le attraversa in continuazione”⁵⁰. Esso sta, letteralmente, sullo stesso piano dei suoi elementi, ma deve avere uno statuto diverso da essi perché è ciò che riesce a condensarli, a cristallizzarli insieme, e che “non ha coordinate spazio-temporali”⁵¹.

La natura del punto concettuale rimanda ad una nozione, mutuata anch’essa da Bergson, che ha un posto molto importante all’interno del pensiero deleuziano: il virtuale. Anche per questa, come per la molteplicità, daremo

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 25, tr. it. p. 10.

⁵⁰ *Op. cit.*, pp. 25-26, tr. it. pp. 10-11.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 26, tr. it. p. 11.

qui solo una definizione generale senza entrare nel dettaglio. La definizione più ricorrente in Deleuze per definirla, prendendo in prestito delle parole da Proust, è la seguente: “ciò che è reale senza essere attuale, ciò che è ideale senza essere astratto”. Il virtuale è reale, non si oppone affatto ad esso. Ciò a cui si oppone è l’attuale, nozione che indica tutto ciò che è dato, tutto ciò di cui possiamo avere un’esperienza diretta. Tali le cose materiali, che possiamo vedere o toccare, ma anche ogni fatto psicologico come percezioni, affezioni o ricordi. Il virtuale è allora tutto ciò che, pur essendo reale, non si è ancora attualizzato. Ora, ci sono due cose alle quali dobbiamo stare attenti. La prima è non vedere in esso qualcosa che si troverebbe in un mondo diverso dall’unico che conosciamo e al quale Deleuze ci invita costantemente a credere. Come dice Zourabichvili, l’uso di questa nozione non si spiega “par on ne sait quelle tentation spiritualiste d’un outre-monde ou d’un Ciel déguisé [...] Il s’explique par l’effort de doter la philosophie d’un outillage logique capable de donner consistance à l’idée d’immanence”⁵². La seconda è di non confondere il virtuale con il possibile: perché quest’ultimo, invece di opporsi all’attuale, si oppone al reale. Esso può avere un’attualità in quanto diverso punto di vista o mondo possibile, ma esiste solo in quanto alternativa all’unico possibile che si è realizzato. Per questo diremo, che il possibile è sempre ad immagine e somiglianza del reale (e non è realizzato), mentre non è così per il virtuale che “deve *creare*, con degli atti positivi, le sue linee di attualizzazione. E

⁵² F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, cit., p. 90.

questo per una ragione molto semplice: mentre il reale si realizza a immagine e somiglianza del possibile, l'attuale, al contrario, *non* assomiglia alla virtualità che incarna”⁵³.

Se il virtuale e l'attuale fanno parte dello stesso mondo, della stessa realtà, ne deriva che ogni essere o cosa sia al tempo stesso attuale e virtuale: “Il virtuale va anche definito come una parte integrante dell'oggetto reale – come se l'oggetto avesse una sua parte nel virtuale e vi si immergesse come in una dimensione oggettiva”⁵⁴. Non essendoci poi nessuna somiglianza fra i due, diremo che “ogni oggetto è duplice, senza che le due sue metà si somiglino, essendo l'una immagine virtuale, e l'altra immagine attuale, ossia metà disuguali dispari”⁵⁵. Ritorniamo al composto concettuale: le componenti saranno la sua parte attuale, il concetto quella virtuale. Le componenti possono sempre essere numerate e definite, nonché essere oggetto di un'esperienza diretta; il concetto, in quanto virtualità può essere colto invece soltanto indirettamente attraverso ciò in cui si incarna, restando per noi qualcosa di più vago. È vago, perché in quanto virtualità non assomiglia a niente di tutto ciò che è attuale. È una forza, un'intensità, per questo sfugge ad ogni determinazione spazio-temporale; è reale ma mai riducibile agli elementi attuali nei quali si incarna.

⁵³ G. Deleuze, *Le bergsonisme*, cit., p. 100, tr. it. p. 87.

⁵⁴ G. Deleuze, *Différence et répétition*, Presses universitaires de France, Paris 1968, p. 269; tr. di: G. Guglielmi : *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano 1997, p. 270.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 270, tr. it. p. 271.

4. “Per finire, il concetto non è discorsivo e la filosofia non è una formazione discorsiva, perché essa non concatena delle proposizioni”⁵⁶. Questa quarta ed ultima caratteristica deve servire a non ridurre mai il concetto ad una proposizione, anche se esso viene espresso attraverso il linguaggio o appare magari in una frase specifica. Ciò che distingue principalmente un concetto da una proposizione è l’immancabile riferimento di quest’ultima ad uno stato di cose, “le proposizioni si definiscono a partire dalla loro referenza”, che riguarda sempre “un rapporto con lo stato delle cose o dei corpi, come anche le condizioni di tale rapporto”⁵⁷. Una proposizione è sempre un giudizio su qualcosa che verrà ritenuto vero o falso, a seconda della sua corrispondenza o meno con i fatti ai quali si riferisce. Tutt’altro diremo del concetto filosofico, esso “non ha nessuna referenza, né rispetto allo stato di cose né tanto meno rispetto al vissuto, ma una consistenza definita dalle sue componenti interne: né denotazione dello stato di cose né significazione del vissuto”⁵⁸. Il concetto non ha nessun oggetto specifico. Non è né un giudizio né un’opinione su qualcosa, ma “una forma o una forza”⁵⁹, per questo viene definito “autoreferenziale” e non discorsivo. Nessuna frase può essere autoreferenziale come il concetto, neanche le proposizioni performative di Austin, le quali “implicano un’esoreferenza della proposizione (l’azione

⁵⁶ G. Deleuze-F. Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie?*, cit., p. 27, tr. it. p. 12.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 27, tr. it. p. 13.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 137, tr. it. p. 141.

⁵⁹ *Ibidem.*

che le è associata per convenzione e che si compie enunciando la proposizione) e un'endoreferenza (il titolo o lo stato di cose sotto cui si è abilitati a formulare l'enunciato)"⁶⁰.

Se il concetto ha un riferimento, questo può essere soltanto verso il problema che è chiamato a risolvere. Ma i problemi in filosofia non sono secondo Deleuze proposizionali o discorsivi, essi non consistono in una scelta fra proposizioni, per la quale verrebbero divise le vere dalle false in un infinito concatenamento. Essi aprono una nuova regione di senso o una "nuova andatura del domandare", come dice Zourabichvili. Non esigono una risposta categorica o un giudizio su ciò che è attuale, ma un'invenzione del pensiero che "déplace le champ d'intelligibilité, modifie les condition du problème que nous nous posons"⁶¹.

Vediamo a titolo d'esempio quale fu, secondo Deleuze, il problema che spinse Bergson a creare il concetto di molteplicità: "La cosa più importante della nozione di molteplicità è il modo in cui essa si distingue da una teoria dell'Uno e del Molteplice, evitandoci di pensare soltanto in questi termini. Molte teorie filosofiche combinano l'uno e il molteplice, e il loro punto d'unione è proprio la pretesa di ricomporre il reale con delle idee generali [...] la sua opinione (di Bergson) è che all'interno di un tale metodo *dialettico* si parta da concetti troppo larghi, come dei vestiti che svolazzano [...] Non giungeremo mai al concreto combinando l'insufficienza di un concetto con l'insufficienza del suo opposto; non avremo mai il singolare

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 130, tr. it. p. 133.

⁶¹ F. Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, cit., p. 5.

correggendo una generalità con un'altra [...] Alla dialettica Bergson rimprovera di essere un *falso movimento*, cioè un movimento del concetto astratto che va da un contrario all'altro solo a forza di imprecisione [...] La combinazione degli opposti non ci dice nulla in quanto forma una rete tanto allentata da lasciare scappare tutto [...] Contro la dialettica, contro una concezione generale dei contrari (l'Uno e il Molteplice), Bergson chiede una percezione fine della molteplicità, del «quale» e del «quanto», di ciò che egli chiama «sfumatura» o il numero in potenza. La durata si oppone al divenire proprio perché è una molteplicità, un tipo di molteplicità che non si lascia ridurre a una combinazione troppo larga in cui i contrari, l'Uno e il Molteplice in generale, coincidono solo a condizione di essere colti al punto estremo della loro generalizzazione, privati di ogni «misura» e di tutta la sostanza reale”⁶². Quindi fu questo il problema di Bergson: trovare un metodo più preciso della dialettica, per spiegare ad esempio “*quale* realtà superiore all'uno e al molteplice astratti sia l'unità molteplice della persona”⁶³, oppure indagare ed approfondire più in generale la natura della durata. Cioè quegli aspetti del reale (stati d'animo, durata, memoria) secondo lui non analizzabili in modo soddisfacente dalle classiche categorie di uno e di multiplo. La molteplicità dovrebbe essere così uno strumento che ci permette di cogliere il reale in modo più concreto e accurato. E ne deriva che essa non è né l'essenza di qualcosa di specifico né un giudizio su uno stato di cose, ma bensì un oggetto del pensiero, creato da un filosofo,

⁶² G. Deleuze, *Le bergsonisme*, cit., p. 37-40, tr. it. pp. 34-36.

⁶³ H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, cit., p. 197, tr. it. p. 165.

che può avere per noi una valenza o meno in quanto “attrezzo filosofico”. Dovremmo così porci piuttosto il problema del suo funzionamento (funziona? Come funziona?), invece di interrogarci sulla sua veridicità.

4. Introduzione

La musica o l'arte in senso lato non sono, secondo Deleuze e Guattari, un'esclusiva dell'uomo e del suo mondo. Nel mondo animale, infatti, possiamo facilmente trovare fenomeni che a tutti gli effetti, dicono i due filosofi, dobbiamo considerare artistici. Certo, per posizionarci in un tale punto di vista dobbiamo, da una parte, lasciarci dietro le spalle la nostra abitudine a porre una distanza o una netta frontiera fra l'uomo e l'animale; dall'altra, non vedere l'opera d'arte come il risultato del lavoro individuale di un soggetto, ma di un divenire espressivo molto più generale. Per queste ragioni, la nostra analisi unirà nella sua prima sezione l'estetica con l'etologia, prendendo in considerazione le teorie sul mondo animale di Von Uexküll e quelle sul territorio di Lorenz, ai quali Deleuze e Guattari fanno esplicito riferimento. In entrambi i casi vedremo come il pensiero dei due etologi venga accolto nel pensiero dei due filosofi francesi.

Il problema non è affatto, comunque, quello di eguagliare l'uomo e l'animale, come neanche di spingerci verso un'ideale primitivismo o un'animalizzazione dell'umano. La vera questione sta invece nel dover porre un piano filosofico sul quale la distinzione fra naturale e artificiale

perda di senso, per far posto a nozioni che ritagliano o distribuiscono il reale in modo sensibilmente diverso. Non più uomini, animali o vegetali, anche se continueremo ad usare questi termini, ma *milieux* (ambienti), territori, *agencements* (concatenamenti) e piani cosmici. Concetti, questi, che non tengono per nulla conto delle differenze di specie che siamo soliti utilizzare, poiché 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.

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. Lo scopo di tali concetti è quello di permettere l'individuazione delle forze o dei movimenti attraversanti ogni essere, cioè di renderle pensabili, proprio nel senso in cui Klee diceva che l'arte deve “rendere visibile” e non riprodurre il visibile. I movimenti che analizzeremo sono: la codificazione, la decodificazione, la territorializzazione, la deterritorializzazione relativa e assoluta, e la riterritorializzazione.

Analizzeremo dunque le forme di vita che popolano la filosofia di Deleuze e Guattari, dalle più semplici basate su dei codici fino alle instaurazioni di un piano cosmico informale, sul quale un materiale “molecolarizzato” con una sua propria valenza non ha più bisogno di una forma vera e propria che lo strutturi. La loro presentazione sarà sequenziale ma esse non dovranno essere pensate come i termini di un'evoluzione, bensì contemporanee e

mescolate l'una nell'altra come all'interno, per così dire, di un caleidoscopio. La loro logica né strutturalista né gerarchica, o quello che potremmo dire il loro "libero gioco", è ciò che il concetto di ritornello riassume in sé in quanto molteplicità qualitativa. Una logica del divenire che trascina nel suo complicato dinamismo, strutturante ed espressivo allo stesso tempo, a gradi e in modi di volta in volta diversi, tutto il vivente. In sottofondo, la presenza di Spinoza nel pensiero di Deleuze e Guattari è evidente: non più soggetti, non più coscienze o essenze, ma buoni o cattivi incontri, affetti positivi o negativi e gradi di potenza.

L'analisi sul ritornello ci obbligherà inoltre a dover ripensare le nostre classiche categorie di spazio e di tempo, aiutandoci con la riflessione di due compositori contemporanei ai quali Deleuze e Guattari devono molto: Olivier Messiaen e Pierre Boulez. 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 di 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. Raddoppieremo dunque le due nozioni e parleremo di due coppie concettuali in perenne commistione: uno spazio e un tempo tipico di una certa abitudine della materia, o di una ripetitività reiterata, che si mischiano rispettivamente ad un altro spazio e un altro tempo di natura diversa e ben più complicati da capire, appartenenti invece ad ogni atto espressivo o creativo. Gli uni sono sempre già dati, gli altri sono invece da "conquistare". L'importanza del concetto di ritornello è allora evidente: non soltanto un'originale teoria del

divenire, ma anche una nuova concezione dello spazio e del tempo. Dalla più piccola cellula all'organismo più complesso, è il ritornello che imprime o "produce" sia una ritmicità sia uno schema spaziale trascendentale, per il suo sviluppo detto regolare. Ma allo stesso tempo è sempre a causa del suo interno dinamismo che ogni organismo può essere costretto ad intraprendere un movimento espressivo, a rivedere i propri schemi spazio-temporali, e cioè a crearne di nuovi. Il ritornello non è una struttura, non ha una forma, perché è una forza o un complicato movimento che nel suo ripetersi dà di volta in volta risultati diversi. Verranno in luce infatti come due poli o due modi di pensarlo: il piccolo e il grande ritornello.

Il concetto centrale di questo studio intrattiene poi col suono una stretta relazione, come testimonia la definizione dell'arte musicale dataci da Deleuze e Guattari, in quanto "attività che consiste nel deterritorializzare il ritornello", essendo quest'ultimo il "contenuto proprio della musica". Da una parte il presente lavoro è un'analisi del concetto di ritornello e, dall'altra, ha lo scopo di rendere chiara la definizione di musica di cui sopra. In filosofia, come in musica o nelle altre arti, si è creduto per lungo tempo di non poter pensare, comporre o dipingere, senza ricorrere a certe forme o luoghi privilegiati, ritenuti imprescindibili. Si riteneva impossibile fare musica senza le note, così come in filosofia si diceva: "Fuori della persona e dell'individuo, non distinguerete nulla!". Senza le note c'era solo il rumore, ed al di là del soggetto solo un fondo indifferenziato, la notte dove tutte le mucche sono nere. Ma fra la fine del XIX° e l'inizio del XX° secolo, la nota ed il soggetto hanno subito a ben vedere lo stesso destino,

poiché si è scoperto che al di là di essi c'è un modo informale, e non per questo meno rigoroso, di organizzare i suoni, i pensieri o le proprie affezioni. E non si tratta, ben inteso, di abolire ogni uso delle note o della tonalità, ma di non esserne assoggettati. Presteremo un'attenzione particolare, dunque, ad un certo tipo di musica contemporanea, ma senza la minima intenzione di svalorizzare quella precedente.

Questo lavoro, infine, può essere detto il prodotto di almeno due buoni incontri della mia vita: il primo, in ordine cronologico, con la musica, che senza dubbio fu la prima cosa che mi “forzò” a pensare; il secondo, ovviamente, col pensiero di Deleuze e Guattari, al quale credo dovrò sempre moltissimo, per mille ragioni e su mille piani diversi.

Ringrazio vivamente il dott. Paolo Godani, perché la sua presenza ha davvero reso possibile il presente studio, ed il prof. Leonardo Amoroso. Un ringraziamento speciale lo indirizzo al compositore e dott. in filosofia Luigi Manfrin, per essersi interessato a ciò che ho scritto e per gli incoraggiamenti che mi ha dato.

A Deleuze e Guattari

Parte prima:

musica tra estetica ed etologia

I. Von Uexküll e la natura come musica

1. La macchina antropologica

G. Agamben passa in rassegna, nel libro *L'aperto*, quelle che sono state le teorie più significative, nel pensiero occidentale, con le quali si è cercato di porre una distinzione fra uomo ed animale. Secondo l'autore, se non diamo per scontato che esista una separazione netta fra mondo animale e mondo umano, e ci chiediamo come questa cesura sia cominciata, ci rendiamo conto che solo a partire dal fatto che "qualcosa come una vita animale è stata separata all'interno dell'uomo, solo perché la distanza e la prossimità con l'animale sono state misurate e riconosciute innanzi tutto nel più intimo e vicino, è possibile opporre l'uomo agli altri viventi e, insieme, organizzare la complessa economia delle relazioni fra gli uomini e gli

animali”⁶⁴. La distinzione fra umano e animale passa quindi prima di tutto per una divisione interna all’uomo, che crea in questo modo la possibilità di dire ciò che è umano e ciò che è animale.

Il fondatore della tassonomia scientifica moderna, Linneo, affermava infatti che nessuna differenza generica può essere posta tra uomo e scimmia, cioè che l’uomo, detto altrimenti, non ha un’identità specifica riscontrabile dal punto di vista della storia naturale. Riconosceva come caratteristica specificamente umana una sola attitudine, che riassumeva nel “potersi riconoscere in quanto umano”. Questa affermazione, conclude Agamben, equivale non solo a dire che l’uomo è l’animale che deve riconoscersi umano per esserlo, ma anche che “Homo Sapiens non è né una sostanza né una specie chiaramente definita: è, piuttosto, una macchina o un artificio per produrre il riconoscimento dell’umano”⁶⁵. Generalizzando questo procedimento, l’autore evoca poi l’esistenza di quella che chiama la macchina antropologica dei moderni: una sorta di struttura intellettuale, già sempre presupposta, nascosta dietro ad ogni teoria antropocentrica che voglia marcare una separazione fra uomo e animale, ponendo il primo sempre in una posizione di superiorità rispetto all’altro. Una macchina appunto, perché “produce” la specie umana e quella animale, fabbrica l’umanità in senso lato. Essa è, però, affetta da una intrinseca aporia che la porta sempre e comunque a sfociare in un fallimento, mostrando l’impossibilità per la ragione umana di marcare una separazione obiettiva

⁶⁴ G. Agamben, *L’aperto- l’uomo e l’animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 24.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 34.

fra mondo umano e mondo animale. Vediamo brevemente di quale aporia si tratti e, di conseguenza, quale sia il funzionamento di questa macchina antropologica. Il primo studioso, secondo Agamben, che mise in luce questa aporia, fu il linguista Heymann Steinthal. L'obiettivo delle sue indagini consisteva in questo: dopo aver postulato l'esistenza di una fase prelinguistica della vita dell'uomo, dimostrare come soltanto il mondo percettivo umano, più complesso e colmo di forza di quello animale, potesse aver creato il linguaggio. Il linguaggio serviva, dunque, a discriminare l'uomo dall'animale, il quale ne è privo; ma dove trovare nell'uomo in quanto tale la ragione d'essere del linguaggio, quale forza o carattere biologico insito nell'uomo ha creato il linguaggio? Inoltre: l'uomo senza linguaggio è un animale o siamo obbligati a considerarlo pur sempre un uomo? Come potrebbe aver creato il linguaggio se non era un uomo? Infatti, dice Steinthal, "O l'uomo ha il linguaggio, oppure semplicemente non è"⁶⁶. Si rese così conto che l'esistenza di un uomo-animale senza linguaggio era solo una finzione, che l'individuo che avrebbe dovuto assurgere a ruolo di anello mancante fra uomo e animale era pur sempre un uomo, al quale si era tolta artificialmente la facoltà linguistica. Il linguaggio non è una virtù insita nella struttura psicofisica dell'uomo, ma come dice Agamben, una produzione storica che, come tale, "non può essere assegnata né all'animale né all'uomo"⁶⁷. Ecco quanto dice lo stesso Steinthal a riguardo: "Lo stadio prelinguistico dell'intuizione può essere

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 41.

⁶⁷ *Ibidem*.

uno e non doppio, non può essere diverso per l'animale e per l'uomo. Se fosse diverso, se l'uomo fosse, cioè, naturalmente superiore alla scimmia, allora l'origine dell'uomo non coinciderebbe con l'origine del linguaggio, bensì con l'origine della sua forma superiore d'intuizione da quella inferiore dell'animale. Senza rendermene conto, io presupponevo quest'origine: l'uomo con le sue caratteristiche umane mi era in realtà dato attraverso la creazione e io cercavo poi di scoprire l'origine del linguaggio nell'uomo. Ma, in questo modo, contraddicevo la mia premessa: che, cioè, origine del linguaggio e origine dell'uomo fossero la stessa cosa; ponevo prima l'uomo e lo lasciavo poi produrre il linguaggio⁶⁸.

Questa aporia, dice Agamben, è la stessa che caratterizza la macchina antropologica all'opera nella nostra cultura: "In quanto in essa è in gioco la produzione dell'umano attraverso l'opposizione uomo/animale, umano/inumano, la macchina funziona necessariamente attraverso un'esclusione (che è anche e sempre già una cattura) e un'inclusione (che è già e sempre già un'esclusione). Proprio perché l'umano è, infatti, ogni volta già presupposto, la macchina produce in realtà una sorta di stato di eccezione, una zona di indeterminazione in cui il fuori non è che l'esclusione di un dentro e il dentro, a sua volta, soltanto l'inclusione di un fuori⁶⁹". La macchina antropologica può funzionare soltanto, come dicevamo sopra, escludendo dall'umano una parte animalizzata ed etichettata come inumana, creando in questo modo una zona d'indifferenza

⁶⁸ *Op. cit.*, p. 42.

⁶⁹ *Ibidem*.

fra uomo e animale. Questo zona d'ombra, continua l'autore, è in effetti perfettamente vuota; e invece di essere il luogo di origine dell'umano è soltanto il luogo di una decisione incessantemente aggiornata, nella quale si sposta continuamente la linea di demarcazione fra uomo e animale.

Il problema non è, comunque, trovare una macchina antropologica migliore di questa, ma, piuttosto, avendone messo in luce il funzionamento, bloccarla in favore di una visione non più antropocentrica del mondo. È questo che Agamben ci invita a fare e che, per quanto concerne il presente studio, sarebbe bene accettare. Lasciare da parte ogni visione antropocentrica non deve significare però, né sbilanciarsi verso una animalizzazione dell'uomo o un suo ideale primitivismo, né tanto meno verso una antropomorfizzazione degli animali tanto odiata da Deleuze. L'arte comincia, dicono Deleuze e Guattari, con l'uso espressivo di certe materie d'espressione, come colori o suoni, presenti in natura. Ma questa espressività, appunto, non è prerogativa dell'uomo, è bensì l'espressività del cosmo intero con tutti i suoi esseri, all'interno del quale l'umano è soltanto una delle tante forme individuate.

2. *Umwelt*

Deleuze e Guattari si sono molto interessati alle indagini sul mondo animale del biologo J. Von Uexküll⁷⁰, il quale, dopo aver messo da parte ogni approccio di tipo antropomorfo della natura, disumanizzandola completamente, creò un nuovo modo per rapportarsi ad essa con l'uso di nozioni originali, fra le quali, la più famosa è quella di *Umwelt*. Lo studio di questa nozione, che in italiano è tradotta con il termine "ambiente", e della sua teoria della natura, risulta particolarmente importante per lo studio dell'estetica musicale dei due filosofi francesi; cercheremo allora qui di seguito di esplicitarne i caratteri generali. I libri di Uexküll ai quali faremo riferimento sono: *Ambiente e comportamento*, apparso la prima volta nel 1934, e *La teoria del significato* del 1940.

L'importante constatazione da cui parte Uexküll, gettando le basi delle sue teorie, è che noi diamo troppo spesso per scontato che esista un unico

⁷⁰ Jacob Von Uexküll (1864-1944), studiò biologia all'università prima di Dorpat e in seguito di Heidelberg, dove fu assistente del fisiologo Kühn. A partire dal 1892, pubblica su diverse riviste i risultati delle sue ricerche scientifiche che vertevano principalmente sugli invertebrati e la psicologia della *Umwelt*. Nella stessa epoca collabora con la Stazione zoologica di Napoli. Nel 1903 lascia la carriera accademica e pubblica diversi saggi che mettono in luce l'importanza della *Umwelt* nella vita degli animali. Alla fine della prima guerra mondiale, avendo perso il suo patrimonio, si vede obbligato a cercare di reintegrarsi nella vita universitaria. Nel 1926, l'università di Amburgo crea per lui una cattedra di professore onorario. Nella stessa città, fonda l'*Institut für Umweltforschung* (Istituto per lo studio delle *Umwelt*) che dirige in condizioni materiali assai precarie. Passa gli ultimi anni della sua vita a Capri dove muore all'età di ottant'anni.

mondo all'interno del quale tutti gli esseri, da quello più semplice a quello più complesso, sono ordinati gerarchicamente. Secondo lui, invece, ogni essere vivente appartiene a un mondo diverso dagli altri, contenente oggetti o meglio percezioni, che hanno significato soltanto all'interno di una precisa struttura di vita. In luogo di un solo mondo, abbiamo così tanti mondi, ognuno ugualmente perfetto e chiuso in sé, ma comunicante con gli altri soltanto in modo contrappuntistico, intendendo con ciò proprio quello che intendiamo per contrappunto musicale. Uexküll amava paragonare la natura ad una grande sinfonia nella quale, tutti i viventi, ben distinti l'uno dall'altro come gli strumenti di una orchestra, sono però fusi fra loro o sovrapposti contrappunticamente, proprio come accade con i suoni e le melodie, appunto, di una sinfonia. Scopo dell'ecologia, allora, sarebbe quello di scoprire e svelare il grande spartito della natura. Ma lasciamo per ora da parte questa analogia musicale della natura per cominciare invece dall'inizio.

Noi pensiamo per abitudine, secondo Uexküll, che “le relazioni che un soggetto di un'altra *Umwelt* intrattiene con le cose della sua *Umwelt* prendano vita nello stesso spazio e nello stesso tempo di quelle che ci legano alle cose del nostro mondo umano”⁷¹. Ma le cose non stanno così, è solo un'illusione del nostro antropocentrismo, della nostra abitudine a vedere la natura dal solo punto di vista dell'uomo. Illusione trasmessa da una precisa credenza, cioè quella che esista un unico mondo strutturato da

⁷¹ Citiamo dall'edizione a cui fanno riferimento Deleuze e Guattari : J. Von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain-La théorie de la signification*, Pocket, Paris 1965, p. 29 (tr. mia).

un solo spazio e da un solo tempo, all'interno del quale, tutti gli esseri si muovono e svolgono la loro vita. Basti pensare, infatti, che quando noi vediamo volare nelle nostre vicinanze un qualsiasi insetto o volatile, diamo per scontato che esso percepisca le stesse cose che noi stessi percepiamo, o che compia i suoi movimenti nello stesso orizzonte spaziale da noi conosciuto. Al contrario, dice Uexküll, se noi ci troviamo ad esempio in un prato, tutto quello che lo costituisce per noi, come fiori, alberi o odori, sono percepiti da un animale in modo sicuramente diverso o addirittura, e questo è anche più interessante, non lo sono affatto.

Uexküll definiva lo studio degli universi animali come delle “passeggiate in mondi sconosciuti e invisibili”. L'accesso verso di essi, asserisce il biologo, sarà interdetto a tutti i meccanicisti, ai quali egli fa sovente riferimento come ai suoi avversari scientifici, che vogliano ancora attenersi alla convinzione che “gli esseri viventi siano solo delle macchine”⁷². Concepire gli animali, o addirittura l'uomo, come semplici macchine, equivale a compararli a delle mere cose; ma così facendo, dice Uexküll, dovremmo accorgerci che abbiamo soppresso fin dall'inizio ciò che c'è di più importante, cioè il soggetto che si serve dei mezzi, che li utilizza nella sua percezione e nella sua azione. L'animale, più che una macchina dovrebbe essere considerato un “meccanico”, e le stesse parti del suo corpo, ogni piccola cellula vivente, non devono essere considerate come materia inerme, ma a loro volta come tanti piccoli soggetti percepenti e agenti, che

⁷² *Op. cit.*, p. 13 (tr. mia).

possiedono di conseguenza i loro propri caratteri percettivi e impulsi o “caratteri attivi”. L’esempio che segue dovrebbe servire a giustificare quanto detto: il battente di una campana, compie il suo compito di macchina solo nel momento in cui viene fatto dondolare a destra e sinistra, ma verso ogni altro tipo di stimolo come il freddo, il calore o la corrente elettrica, reagisce esattamente come ogni altro pezzo di metallo. Se prendiamo invece un muscolo, noi vediamo che esso risponde sempre nella stessa maniera, cioè contraendosi, verso qualsivoglia stimolo: ogni intervento esterno è cambiato da lui nella stessa eccitazione e risponde con lo stesso impulso, che provoca la contrazione del suo corpo cellulare.

Tutto ciò che un animale fa, dice Uexküll, è il suo mondo dell’azione, tutto ciò che un animale percepisce quello della sua percezione. Mondo dell’azione e mondo della percezione sono uniti saldamente, cioè formano una totalità chiusa, che l’etologo chiama appunto *Umwelt*, il loro *mondo vissuto*. Essendo poi ogni piccola cellula percepente e agente, diremo più precisamente che: “La percezione e l’azione complesse dell’insieme del soggetto animale si riducono alla collaborazione dei piccoli meccanismi cellulari, i quali dispongono ciascuno soltanto di un segnale percettivo e di un segnale d’azione”⁷³.

Ciò che l’animale percepisce però, afferma Uexküll estendendo la dottrina kantiana al mondo animale, non sono oggetti veri e propri, perché esso “non può entrare in relazione con un oggetto in quanto tale”. L’animale

⁷³ *Op. cit.*, p. 21 (tr. mia).

entra in relazione, invece, con certi elementi da lui chiamati “portatori di significato” (*Bedeutungsträger*) o “marche” (*Merkmalträger*). Gli oggetti non sono percepiti a causa delle loro qualità fisiche, ma solo perché trasmettono un certo significato che gli organi ricettivi dell’animale sono deputati a riconoscere, diventando così quella che lui definisce una immagine percettiva. Ogni azione comincia tramite la produzione di un carattere percettivo, e termina attribuendo allo stesso portatore di significato un carattere attivo, formando così un “cerchio funzionale”, che lega strettamente l’animale alla marca appartenente al suo mondo. I cerchi funzionali che incontriamo più sovente in natura sono: quello del nutrimento, quello ecologico, quello del nemico e quello della riproduzione sessuale. Risulterà poi ovvio che esisteranno tante versioni di un oggetto quante sono le *Umwelt* all’interno delle quali esso entra a fare parte. Se prendiamo come esempio una foresta, essa avrà un significato diverso e sarà di conseguenza una diversa foresta, a seconda del soggetto che la vive: una foresta per il lupo, una per l’aquila, una per la guardia forestale che possiede una certa conoscenza di essa o una per il semplice umano che ci si addentra solo per fare una passeggiata.

Ogni oggetto, quindi, che entra nell’orbita di una *Umwelt* è modulato e trasformato dalle cellule percettive fino a divenire un portatore di significato che dà adito ad un agire; quando questo non avviene, esso resta completamente trascurato dall’animale, anzi neanche esiste, perché non ha per lui nessun senso. Se incontriamo per la strada un cane rabbioso che si avvicina minaccioso verso di noi, dice Uexküll, e per difenderci gli

gettiamo contro una pietra raccolta sul marciapiede, il cane fuggerà via impaurito dal pericolo di essere ferito dall'improvviso proiettile. Questo avviene perché la pietra, che non aveva affatto un'esistenza nella *Umwelt* del cane (essendo essa al suo interno priva di senso), ne entra a far parte e assume invece il significato di "proiettile", nel momento in cui essa muta in qualcosa che può dare dolore.

Il primo obiettivo di uno studioso del mondo animale è dunque quello di isolare i caratteri percettivi dell'animale, le marche della sua *Umwelt*, estratti dall'insieme di tutti quelli presenti nei suoi dintorni. Il mondo dell'animale deve essere così concepito come frammento di tutto l'ambiente che noi vediamo estendersi intorno ad esso. Ora, questo ambiente, che circonda quello dell'animale, non è altro che la nostra propria *Umwelt*, che Uexküll chiama *Umgebung*, alla quale non spetta però nessun tipo di privilegio sostanziale rispetto alle altre. La *Umgebung* funziona nello stesso modo delle *Umwelt*, ma presenta certo una maggiore varietà di segni, nonché una maggiore elasticità rispetto alla più o meno accentuata rigidità strutturale dei mondi animali.

Ogni *Umwelt* è caratterizzata da un perfetto equilibrio strutturale fra gli organi percettivi e quelli d'azione da una parte e, dall'altra, i portatori di segno o marche. Per quanto concerne il mondo delle piante, infatti, Uexküll parla di habitat e non più di *Umwelt*. Le piante, dice, edificano, come fanno gli animali, il loro corpo come fosse una casa vivente che le aiuta a svolgere la propria vita. Solo che, la casa delle piante è sprovvista di sistema nervoso e non ha, com'è noto, né organi percettivi né organi d'azione. Di

conseguenza, non esistono per la pianta né portatori di significato, né cerchi funzionali, né caratteri percettivi, né caratteri attivi, vale a dire tutto ciò che costituisce una *Umwelt*.

Tra le molte ricostruzioni di mondi animali descritte da Uexküll, ce n'è una che ha riscosso forse più successo delle altre e che, trovandosi tra l'altro proprio all'inizio del suo *Ambiente e comportamento*, produce uno strano effetto di spaesamento nel lettore: la *Umwelt* della zecca. Vediamo qui di seguito i suoi caratteri, essa è estremamente semplice ma contenente al suo interno tutti gli aspetti fondamentali della struttura di ogni altra *Umwelt*. L'etologo tedesco afferma che i ripetuti studi dell'epoca sulla zecca lasciavano ben poco margine ad eventuali errori nella ricostruzione del suo mondo. Leggiamo quanto dice lui stesso in questa descrizione letteraria della vita del piccolo animale:

“L'abitante della campagna, che percorre spesso i boschi e la macchia accompagnato dal suo cane, non può mancare di fare la conoscenza di una minuscola bestia che, sospesa a un ramoscello, aspetta la sua preda, uomo o animale, per lasciarsi cadere sulla sua vittima e abbeverarsi al suo sangue [...] Al momento di uscire dall'uovo, essa non è ancora completamente formata: le mancano un paio di gambe e gli organi genitali. Ma è già capace, a questo stadio, di attaccare gli animali a sangue freddo, come la lucertola, appostandosi sulla punta di un filo d'erba. Dopo alcune mute successive, acquisisce gli organi che le mancano e può così dedicarsi alla caccia degli animali a sangue caldo. Quando la femmina viene fecondata, si arrampica con le sue otto zampe fino all'estremità di un ramoscello, per potersi lasciare cadere dalla giusta altezza sui piccoli mammiferi di passaggio o per

farsi urtare dagli animali di taglia più grande. Questo animale è privo di occhi e trova il suo posto di agguato soltanto grazie alla sensibilità della sua pelle alla luce. Questo brigante di strada è completamente cieco e sordo e percepisce l'avvicinarsi della sua preda solo attraverso l'odorato. L'odore dell'acido butirrico, che emana dai follicoli sebacei di tutti i mammiferi, agisce su di esso come un segnale che lo spinge ad abbandonare il suo posto e a lasciarsi cadere alla cieca in direzione della preda. Se la buona sorte lo fa cadere su qualcosa di caldo (che percepisce grazie a un organo sensibile a una determinata temperatura), ciò significa che ha raggiunto il suo obiettivo, l'animale a sangue caldo, e allora non ha più bisogno che del suo senso tattile per trovare un posto il più possibile privo di peli e conficcarsi fino alla testa nel tessuto cutaneo dell'animale. Ora può succhiare lentamente un frotto di sangue caldo”⁷⁴.

E ci resta ben poco da dire di più sulla vita della zecca: succhiato il sangue del mammifero infatti, non fa altro che lasciarsi cadere a terra, deporre le uova e morire, il suo banchetto di sangue è così anche il suo festino funebre. La zecca muore senza addirittura essersi gustata il sapore del sangue, visto che, studi fatti in laboratorio, hanno dimostrato che la zecca è completamente priva del senso del gusto. Dopo avergli somministrato molti liquidi immersi in membrane artificiali, è stato osservato infatti, che essa succhiava avidamente tutti quelli che avevano una temperatura di trentasette gradi centigradi, corrispondente a quella del sangue dei

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 18 (tr. mia).

mammiferi, non interessandosi affatto a qualsiasi altra caratteristica appartenente ai liquidi.

Il mondo della zecca può essere così ridotto facilmente a tre segnali o percezioni ai quali corrispondono altrettante azioni, tre solidi cerchi funzionali che compongono l'intera struttura del suo ambiente. I tre segnali e le conseguenti azioni sono i seguenti: 1) il calore del sole sentito sulla sua pelle e l'arrampicarsi su di un ramoscello; 2) l'odore dell'acido butirrico contenuto nel sudore dei mammiferi e il lasciarsi cadere a peso morto sulla preda; 3) la temperatura di trentasette gradi del sangue di un mammifero e la conseguente ricerca del posto giusto dove poter succhiare il liquido. Ora, come ci fa notare Uexküll, ciò che dovrebbe colpirci di più nell'osservazione di questo mondo così povero, non è tanto che i riflessi della zecca siano prodotti dall'acido butirrico o da una eccitazione termica della pelle, ma piuttosto il fatto che fra le centinaia di segnali possibili, presenti nella campagna o provenienti dal corpo del mammifero, tre soli possano acquisire per essa un carattere percettivo, cioè divenire portatori di significato. Potremmo forse dire che la zecca è la relazione profonda che intercorre fra l'animale in senso stretto e questi tre segnali. Come prova di quanto detto, basti pensare che, come ci informa Uexküll, all'Istituto zoologico di Rostock una zecca è stata mantenuta in vita per ben diciotto anni, senza nutrimento e completamente isolata dal suo ambiente.

3. La natura come musica

L'analogia di Uexküll fra natura e musica presuppone l'abbandono della concezione di teoria musicale propriamente detta. Se possiamo infatti normalmente parlare di sonorità del pianoforte o del violino, risulterà invece più difficile da accettare parlare di una "tonalità della preda" di un animale o "tonalità di habitat" per una pianta, come anche, e ancor di più, parlare di una "tonalità bevanda" riguardo ad una tazza o di "tonalità sedersi" riguardo ad una sedia. Tuttavia, ci invita Uexküll, è solo allargando il concetto di sonorità acustica a quella del significato degli oggetti, che entrano in quanto portatori di significato nella *Umwelt* di un soggetto, che potremmo capire la fecondità di questa analogia.

La musica non acustica, o musica senza suoni, non è certo un'invenzione di Uexküll; la cosmogonia antica, o "teoria delle sfere", affermava l'esistenza di una musica celeste emessa dai pianeti, inudibile per qualsiasi uomo a parte, a quanto sembra, per il suo fondatore Pitagora. Com'è noto, Pitagora è stato il primo in occidente a creare una scala di suoni determinabili su basi obiettive, cioè matematiche. Una volta ammesso, che le identità dei suoni e i rapporti fra di essi, potevano essere espressi in numeri, e che di conseguenza tali rapporti musicali esprimevano nel modo più tangibile ed evidente la natura dell'armonia universale, la musica divenne per i pitagorici il simbolo dell'ordine cosmico. Gli venne inoltre attribuito un potere curativo e stabilizzante nei confronti dell'anima, che poteva così sentirsi in sintonia con tutto l'universo. Il concetto astratto di musica nasce

proprio con la scuola pitagorica: da quel momento con il termine musica non si intenderà più soltanto quella prodotta dal suono degli strumenti, ma anche la disciplina puramente teorica degli intervalli musicali, che aveva per i filosofi greci più valore dell'altra di carattere manuale, o come dicevamo, l'ipotetica musica prodotta dagli astri. Con i pitagorici quindi, si è creata nel mondo occidentale quella frattura fra musica udibile e musica puramente pensabile, che ha avuto una grande influenza nella nostra cultura fino ai giorni nostri⁷⁵.

Da un certo punto di vista, la teoria musicale della natura di Uexküll (come quella di Deleuze e Guattari) sta all'opposto di quella dei pitagorici. Se la teoria greca prendeva le mosse da ciò che c'è di più grande e lontano per noi, con il riferimento agli astri e alle loro lunghissime rivoluzioni, Uexküll parte da ciò che c'è di più piccolo e vicino, le cellule degli esseri viventi. Avevamo accennato sopra al paragone da lui proposto fra una campana e un muscolo: la prima si comporta come un oggetto morto che si limita a subire degli effetti, mentre il muscolo trasforma tutti gli effetti esterni in uno stesso stimolo che viene immancabilmente attivato. La campana suona solo, quindi, se gli viene impresso un certo movimento, e resta insensibile a qualsiasi altro intervento esterno come il freddo o la corrente elettrica; il muscolo ha invece un suo modo di reagire congenito, che si mostra per ogni tipo di stimolo esterno che raggiunga il minimo indispensabile per attivarlo.

⁷⁵ Cfr. E. Fubini, *Estetica della musica*, Il mulino, Bologna 1995, pp. 45-49.

Abbiamo anche visto come secondo Uexküll ogni singola cellula, e quindi non solo muscoli o organi, sia caratterizzata da un suo proprio modo di ricevere uno stimolo e di trasformarlo in un'azione, seguendo un comportamento che gli è proprio. In questo senso potremmo dire che ogni cellula si sviluppa in linea con una sorta di melodia o di piccolo "ritornello" che la attraversa in continuazione; e tutte insieme, con le loro rispettive sonorità, formeranno così dapprima la tonalità di ogni organo e poi quella generale dell'organismo. Quando questa tonalità sparisce, l'animale è morto, fermo restando che molti meccanismi corporali possono benissimo restare ancora in vita per un certo periodo. Per convincerci di questo fatto, Uexküll illustra brevemente quello che è stato osservato sulla nascita di un fungo myxomycete. Le cellule di questo, sono in principio delle amebe mobili che si nutrono di una flora batterica, e non si interessano minimamente le une delle altre. Le amebe si moltiplicano poi per divisione, e la moltiplicazione sarà tanto più grande quanto più cibo avranno a disposizione. Finito il loro pasto, si può assistere a questo fenomeno: dapprima tutte le amebe si ripartiscono in zone identiche e si dirigono al centro di esse, poi le prime arrivate si trasformano in cellule d'appoggio per le seguenti così da arrampicarsi l'una sull'altra. Quando lo stelo ha raggiunto la giusta altezza, le ultime amebe si trasformano in frutti le cui capsule seminali contengono i semi; quest'ultime, disseminate dal vento, sono infine trasportate in un nuovo luogo dove tutto questo processo potrà ricominciare.

Secondo Uexküll, appare evidente da questo esempio che “la meccanica finemente strutturata del corpo del fungo è il prodotto di cellule libere e vive, che non fanno altro se non obbedire a una melodia dominante tutte le loro sonorità soggettive individuali”⁷⁶. Se facciamo un paragone fra un carillon formato da campane di metallo e uno da campane “viventi”, continua, vedremo che il secondo avrebbe la possibilità di suonare, non solo perché sotto l’effetto di un impulso meccanico, ma anche sotto quello di una semplice melodia. Ogni suono emesso da una singola campana vivente sarà in perfetta sintonia con il seguente, conformemente alla linea melodica determinata. Ed è proprio ciò che accade nei corpi viventi secondo il biologo. Le cellule germinative della maggior parte degli animali prendono prima di tutto la forma di una mora, poi di una bolla vuota che si divide allo stesso tempo in tre piccoli foglietti. In questo modo si forma la “gastrula”, che costituisce la forma primitiva della maggior parte degli animali: essa può esser definita, dice Uexküll, la melodia semplice che da inizio ad ogni vita animale superiore. Possiamo, certo, dimostrare in molti casi, che il gioco vivente e consonante dei suoni è rimpiazzato da una connessione chimico-meccanica, ma ciò è sempre, asserisce, “la conseguenza di una meccanizzazione ulteriore”⁷⁷.

Uexküll è cosciente del fatto che le sue teorie risulteranno negativamente metafisiche alla maggior parte dei suoi colleghi, soprattutto ai seguaci del

⁷⁶ J. Von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain-La théorie de la signification*, cit., p. 105 (tr. mia).

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 104 (tr. mia).

tropismo di Loeb che riscuoteva all'epoca molto successo. Ma i tentativi di questi erano per Uexküll vani e non abbastanza fecondi, tutto quello che accade nel mondo della materia, che può essere ricondotto alle leggi delle cause e degli effetti per semplice induzione di forza, rimanda ad un altro piano metafisico o trascendentale, del quale, l'altro, non è che la messa in atto, non la copia ma il risultato della sua effettuazione. Il piano metafisico invocato da Uexküll deve essere definito un piano di "costruzione", dove sono contenute non delle essenze o archetipi in senso stretto, anche se usa questi termini in alcuni casi, ma delle linee di condotta o di orientamento (che lui preferisce chiamare melodie): "Nessuna proprietà della materia resta costante percorrendo le diverse *Umwelt* da noi analizzate. Da una *Umwelt* all'altra, non è soltanto il significato di un oggetto che cambia, ma anche la struttura di tutti i suoi caratteri formali e materiali [...] no, il permanere della materia, sul quale i materialisti insistono molto, non offre una base solida per una concezione generale del mondo [...] ogni individuo riceve dai suoi genitori solo una piccola quantità di materia: una cellula germinale divisibile e una tastiera di corpuscoli stimolanti, i geni, che, ad ogni divisione cellulare, sono ricevuti da due cellule derivate. La tastiera permette alle melodie di sviluppo di suonare su di lei come sui tasti di un pianoforte e di completare così la forma. Ogni corpuscolo stimolante messo in azione agisce come un impulso differenziato sul protoplasma della sua cellula e gli conferisce la sua struttura. Le melodie di sviluppo che

divengono così strutture, prendono in prestito i loro motivi alle melodie di sviluppo di altri soggetti, ch'esse incontrano nella loro *Umwelt*»⁷⁸.

Come prova dell'esistenza di questo piano musicale della natura, dice Uexküll, basti pensare a questo esperimento fatto da Driesch: la divisione di un ovulo fecondato di riccio di mare, ha prodotto, non due metà di riccio di mare ma due ricci di mare ridotti della metà. Questa esperienza, continua, apre la strada per lo studio della "tecnica compositiva della natura", perché dimostra questa fatto molto importante: ogni sostanza corporale può essere tagliata col coltello, ma non una melodia; la melodia di una canzone eseguita da un carillon di campane "vive" non cambia, neanche se restano la metà di queste per suonarla.

4. I contrappunti

Non dobbiamo pensare che le azioni compiute dagli animali, i colori o i suoni da loro emessi, siano semplicemente dispersi nella natura, dice Uexküll, essi sono accolti in altri mondi e divengono segnali percettivi con altri significati. Di conseguenza, la nozione di *Umwelt* risulta essere doppiamente un concetto di carattere relazionale: infatti, non solo l'animale è intimamente legato al sistema di segnali costituente la sua propria *Umwelt*, ma ognuna di esse, anche se perfetta come ogni altra e chiusa in

⁷⁸ *Op. cit.*, pp. 160-161 (tr. mia).

sé, è in comunicazione sul piano extra-temporale e extra-spaziale di quella che lui chiama la tecnica compositiva della natura. Se applichiamo quanto detto agli animali, ognuno di essi potrà essere considerato come uno strumento musicale. Per far ciò ci basterà considerare il sistema nervoso centrale come un carillon, di denominare “sonorità percettive” i segnali percettivi delle sue cellule proiettati all’esterno come caratteri percettivi, e gli impulsi che provocano l’effettuazione dei movimenti “sonorità attive”. Ogni cellula percepente ha già in sé la sua percezione ed ogni cellula agente le sue azioni, come propria sonorità congenita. Ogni animale, percepente e agente solo all’interno della sua *Umwelt*, emetterà così le sue tipiche sonorità partecipando alla grande sinfonia della natura. Come accade poi nel contrappunto musicale, i suoni degli uni si sovrappongono agli altri, cioè le percezioni e le azioni dell’uno fanno da contrappunto a quelle di un altro, creando così una perfetta armonia contrappuntistica fra mondi che, letteralmente, sono totalmente sconosciuti fra di loro.

Un esempio molto semplice di contrappunto è quello che, nel mondo vegetale, intrattiene la quercia con la pioggia. Ogni volta che cerchiamo di determinare un contrappunto dovremo scegliere innanzi tutto quale dei due esseri farà da punto, che sarà per noi il soggetto che percepisce e utilizza i portatori di significato e quale, invece, farà da suo contrappunto. In questo caso le foglie dell’albero suddetto faranno da punto, e la pioggia da contrappunto. Ciò che è interessante è che le foglie della quercia si distribuiscono come tante tegole, formanti una sorta di grondaia, che incanalano la pioggia fino a farla scendere alle radici dell’albero. Questo

meccanismo perfetto, il quale permette alla quercia di sfruttare al meglio l'elemento atmosferico, risulta particolarmente significativo se pensiamo al fatto che la ghiandola dalla quale l'albero in questione si sviluppa, contiene in sé tutte le sue azioni future, o quelle che esso dovrà subire, e che quest'ultime non sono per niente in grado di influenzare causalmente il suo sviluppo. La ghiandola ci propone, dice Uexküll, lo stesso enigma di ogni germe vegetale o uovo animale: "In nessun caso abbiamo il diritto di parlare di connessioni causali di azioni esterne agenti su un oggetto, quando questo oggetto non esiste ancora o non esiste più. Possiamo parlare di connessioni causali solo se la causa e l'effetto coincidono in uno stesso tempo e in uno stesso luogo"⁷⁹. E non vale la pena, continua, di cercare la ragione dello sviluppo della ghiandola, in un passato lontano a partire dal quale i caratteri della quercia verrebbero trasmessi. Una quercia di dieci milioni di anni fa, dice Uexküll, ci poserebbe esattamente gli stessi problemi di comprensione di un'altra che esisterà in un futuro lontano. Le foglie della quercia sono fatte "per la pioggia", e la regola del loro sviluppo e della loro distribuzione, cioè il loro significato, sta nella relazione contrappuntistica che le lega alla pioggia già prima di ogni rapporto di causa-effetto. Il criterio del loro sviluppo è allo stesso tempo la relazione stessa che le fa essere "per la pioggia"; relazione extra-temporale e extra-spaziale che fa parte di quell'"ulteriore meccanizzazione" alla quale

⁷⁹ *Op. cit.*, p. 128 (tr. mia).

Uexküll ci rimanda, parlando di teoria di composizione della natura, dove tutti gli esseri sono compresi come melodie.

Nel regno animale esistono contrappunti forse anche più sorprendenti di quello appena visto; vediamo allora, qui di seguito, due casi nei quali Uexküll vede la verifica delle sue teorie. Il primo concerne il rapporto che intercorre fra le farfalle notturne e i loro più pericolosi predatori, cioè i pipistrelli. Ora, i primi emettono un unico suono stridulo che ha all'interno del loro ambiente vari significati, tra i quali quello più importante di potersi riconoscere fra loro. Le farfalle hanno invece un ridottissimo apparato uditivo, con il quale possono percepire un limitato numero di suoni; quest'ultimi sono stranamente gli stessi che compongono il grido del pipistrello. Esclusa l'onda sonora del nemico, le farfalle sono perfettamente sorde. Nella *Umwelt* del pipistrello, il suo grido serve a farsi riconoscere dai suoi simili nell'oscurità, ma lo stesso suono assume nel mondo della farfalla un tutt'altro significato: "In entrambi i casi, il pipistrello è un portatore di significato, tanto come amico che come nemico, a seconda dell'utilizzatore di significato con il quale si trova in relazione"⁸⁰. Ma com'è possibile, si domanda Uexküll, "che esista, nel piano strutturale della farfalla, un apparecchio che gli permette di sentire i suoni emessi dal pipistrello? La regola di sviluppo delle farfalle contiene fin dall'inizio l'ordine di formare un organo auditivo accordato al grido del pipistrello. È senza dubbio la regola di significato che agisce in questo caso sulla regola

⁸⁰ *Op. cit.*, p. 126 (tr. mia).

di sviluppo, cosicché al portatore di significato corrisponde colui che mette in opera questo significato e viceversa”⁸¹.

In un paragrafo dal titolo *L'interpretazione della tela del ragno*, Uexküll comincia con il raccontare cosa si dovrebbe fare per ordinare un vestito da un sarto. Per cominciare, dice, dovremmo recarci ovviamente nel negozio di questo, il quale misurerà prima di tutto le dimensioni delle parti più importanti del nostro corpo. In seguito, noterà su un foglio le misure appena prese e, ritagliata la stoffa di cui avrà bisogno, cucirà insieme i pezzi di essa secondo le misure prese; infine, ci consegnerà un vestito che consisterà in una replica più o meno riuscita del nostro corpo. Il sarto non potrebbe mai, com'è ovvio, confezionarci un vestito senza avere preso le nostre misure o senza avercelo fatto provare. L'unica altra supposizione possibile è che egli si basi sul proprio corpo, preso come unità di misura per giudicare quello del cliente. Queste due condizioni non esistono per il ragno nel momento in cui deve tessere la sua tela per le mosche sue prede: egli non può né prendere le misure delle sue vittime né basarsi sul proprio corpo, per farsi un'idea delle giuste dimensioni che dovrà avere la sua tela, visto che esso differisce totalmente da quello della mosca. Eppure, la tela del ragno combacia perfettamente con i caratteri della mosca. Essa rappresenta nella *Umwelt* dell'animale tessitore, la messa in atto del significato o della melodia “preda”.

⁸¹ *Ibidem* (tr. mia).

Vediamo le caratteristiche di una tela di ragno: la grandezza delle sue maglie è esattamente proporzionata al corpo della mosca; i suoi fili hanno una forza di resistenza sufficiente a assorbire l'impatto di una mosca in volo; i fili radiali sono più solidi di quelli circolari che servono, essendo più elastici e intrisi di un liquido vischioso, a imprigionare la mosca una volta caduta nella tela; i fili radiali non contengono il liquido suddetto e permettono così, servendo da scorciatoie per il ragno, di raggiungere rapidamente la preda e bloccarla definitivamente con nuovi fili. Ma la cosa più sorprendente è questa: i fili della tela sono talmente fini da non poter essere percepiti dalla struttura rudimentale dell'occhio della mosca. La mosca vola, senza averne la minima cognizione, verso la morte, proprio come noi potremmo bere un bicchier d'acqua contenente dei bacilli di colera invisibili ai nostri occhi.

La tela del ragno, conclude Uexküll, è come un ritratto perfetto della mosca; ma il ragno la tesse senza conoscere minimamente né la mosca né il mondo di questa. Infatti il ragno costruisce la sua trappola ancor prima di aver incontrato una mosca, e la sua tela, pertanto, non può essere la semplice copia di una mosca fisica, ma di una virtuale semmai, come se il ragno avesse una "melodia di mosca" nella testa che lo spinge a tesserla.

II. La logica dell'espressione territoriale

1. Milieu

Il *milieu*, questa la parola francese usata da Deleuze e Guattari per indicare la *Umwelt*, viene riformulato dai due in termini di codificazione e transcodificazione. Ogni *milieu* è il risultato di uno o più codici che ne determinano la struttura, che creano un certo ordine fra elementi, o più in generale un “blocco di spazio-tempo” all’interno del quale prendono significato un certo numero di relazioni. Il codice di un *milieu* viene definito dalla “ripetizione periodica di una componente”, ed è, ad esempio, ciò che permette alla zecca di lasciarsi cadere sul corpo di un mammifero, ogni volta che ne sente l’odore. La transcodificazione indica invece la comunicazione o compenetrazione che intercorre fra tutti i *milieux*, che non nascono mai soli, talvolta servendo da base per la nascita di un altro, talvolta sviluppandosi a partire da un altro, oppure dissipandosi o nascendo all’interno dell’altro. Il caso del ragno e della mosca rappresenta, per

Deleuze e Guattari, un importante esempio di transcodificazione. Questo perché “la tela del ragno implica nel codice di questo animale delle sequenze del codice stesso della mosca; si direbbe che il ragno abbia una mosca nel cervello, un «motivo» di mosca, un «ritornello» di mosca”⁸². Uexküll, dicono, ha creato una ammirevole teoria di queste transcodificazioni, trattando le componenti dei *milieux* come tante melodie che si farebbero da contrappunto, “l’una servendo da motivo all’altra e reciprocamente: la Natura come musica”⁸³.

Deleuze e Guattari si trovano, dunque, in perfetta sintonia con le teorie di Uexküll; propongono però una nuova classificazione dei *milieux*, allargando questo concetto al di là del mondo animale. Viene inoltre sottolineata con sfumature diverse l’importante relazione fra i *milieux* e il loro piano di composizione, riformulando il tutto, come abbiamo già visto con la codificazione e il transcodificazione, con termini spesso diversi da quelli dell’ecologo tedesco.

La suddivisione dei *milieux* la troviamo nel capitolo di *Mille piani* dal nome *Geologia della morale*, dove i due filosofi descrivono quello che secondo loro è stato il processo di nascita e di sviluppo di ogni forma vivente. Semplificando molto, abbiamo, da una parte, il piano di composizione composto di un’unica materia per tutti gli esseri e caratterizzata, questa, da una divisibilità estrema perché divisa in particelle subatomiche e tale da poter essere detta quasi “fluida”. Esso è, dicono, attraversato da “materie

⁸² G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 386, tr. it. p. 443.

⁸³ Ibidem.

instabili non formate, da flussi in tutti i sensi, da intensità libere o da singolarità nomadi, da particelle folli o transitorie”⁸⁴. Questo piano di composizione viene detto anche “caos”, ma dobbiamo fare attenzione a cosa si debba intendere qui con questo termine. Esso non è la notte oscura dove tutte le mucche sono nere, cioè un semplice ammasso di materia indistinta e confusa che si oppone semplicemente all’ordine. Esso non manca infatti di “vettori direzionali” a partire dai quali un ordine può scaturire spontaneamente. Dall’altra parte, si ha infatti un processo congenito al caos detto di “stratificazione”, che arresta e imprigiona parti del flusso di materia informe, instaura dei codici e permette la costituzione dei *milieux*: “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 dei Livelli, delle Cinture. Consistevano nel formare materie, nell’imprigionare intensità o nel fissare singolarità in sistemi di risonanza e di ridondanza, nel costituire molecole più o meno grandi sul corpo della terra, nel far entrare queste molecole in insiemi molari. Gli erano delle catture [...] Operavano per codificazione e territorializzazione sulla Terra, procedevano simultaneamente per codice e territorialità [...] (ma la terra, il corpo senza organi, non cessava di sottrarsi al giudizio, di fuggire e di destratificarsi, di decodificarsi, di deterritorializzarsi)”⁸⁵.

⁸⁴ *Op. cit.*, p. 54, tr. it. p. 83.

⁸⁵ *Ibidem*.

Ciò che è importante sottolineare è che questo piano di composizione non è immobile, non è una struttura eterna chiamata a ordinare il mondo una volta per tutte, ma presenta bensì al suo interno un'infinità di particelle submolecolari o subatomiche che si muovono continuamente in tutti i sensi a velocità variabile. Queste particelle sono completamente libere, cioè non sono ancora entrate in un sistema o in una struttura che gli dia un ordine e tale da far scaturire la forma di un organo o di un organismo. Strutture, archetipi o sistemi di significato non esistono di per sé sul piano di composizione, devono scaturire da una fortuita messa in risonanza di più elementi, e sono soggetti a modificazioni imprevedibili causate dai movimenti presenti in esso. Da questo punto di vista esso è certamente diverso dallo spartito della natura di Uexküll, dove gli esseri concepiti come melodie sono regolati da un rigido contrappunto. Certo questi contrappunti o transcodificazioni esistono e funzionano, secondo Deleuze e Guattari, proprio così come descritti da Uexküll, ma il piano di composizione non è, secondo loro, lo spartito stesso. Lo spartito della natura di Uexküll è "prodotto" dal piano di composizione il quale è privo di qualsiasi forma. Come vedremo, questa differenza fra i due piani implica una diversa visione della musica: la prima, quella di Uexküll, piuttosto tradizionale, mentre l'altra, dei due francesi, ispirata dai suoi recenti sviluppi.

Veniamo ora ai *milieux*. Il primo e il secondo tipo sono contemporanei poiché scaturiscono allo stesso tempo, e sono: il *milieu* interno e quello esterno. Basta la nascita del più piccolo organismo vivente, di una cellula,

per determinare un'interiorità e un'esteriorità che prima non esistevano. Questo interno ed esterno sono certo relativi però, perché tutti e due devono essere considerati come parte del piano di composizione, che è il loro orizzonte insuperabile: “questo esterno e questo interno erano relativi, esistendo solo attraverso i loro scambi, quindi mediante lo strato che li metteva in relazione. Così, su uno strato cristallino, l'ambiente (*milieu*) amorfo è esterno al germe nel momento in cui il cristallo non è ancora costituito; ma il cristallo non si costituisce senza interiorizzare e incorporare masse del materiale amorfo. Al contrario, l'interiorità del germe cristallino deve passare nell'esteriorità del sistema dove l'ambiente (*milieu*) amorfo può cristallizzare [...] Al punto che è il germe a venire dal di fuori. Infine, l'esterno e l'interno sono l'uno e l'altro interni allo strato”⁸⁶.

Fra questo esterno e questo interno troviamo poi una zona limite, la membrana, che viene detta il *milieu* intermedio. La membrana può variare molto da caso a caso, basti paragonare la membrana di una cellula o di una medusa a quella di un cristallo, per intuire che esiste a seconda degli organismi una diversa elasticità e una diversa varietà di scambi. La membrana rende possibili infatti un certo numero di commutazioni fra il *milieu* esterno e quello interno, che porteranno l'organismo a subire le sue trasformazioni e le sue organizzazioni interne. Il *milieu* intermedio più essenziale è quello del nutrimento, che rende possibile la trasformazione di

⁸⁶ *Op. cit.* p. 65, tr. it. p. 94-95.

energia per scopi alimentari. Questo *milieu* è certo meno facilmente localizzabile degli altri poiché si trova sempre tra due *milieux*. Esso è chiamato, con il suo essere al limite, a spezzare la chiusura fra i due *milieu* precedenti o a ribadire che interno ed esterno non sono che relativi.

Tutta la vita sviluppatasi al livello della membrana, divenendo più complicata, ha portato verso 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. Infatti, nella misura in cui gli scambi fra esterno e interno divenivano più complicati, a causa della varietà crescente di questi, gli organismi corrispondenti furono obbligati, dicono Deleuze e Guattari, ad indirizzarsi verso nuovi oggetti “più estranei e meno comodi”, uscendo, allo stesso tempo, dal torpore tipico delle forme viventi che si stabilizzano su un semplice scambio energetico di materiali alimentari (ad esempio le piante). Possiamo dire per questo, che al livello dei *milieux* precedenti, l’organismo “si nutriva, ma non che respirava: restava piuttosto in uno stato di soffocamento”. Mentre con le “conquiste di sorgenti d’energia (respirazione nel senso più generale), per la selezione dei materiali, la sensazione della loro presenza o della loro assenza (percezione) e per la fabbricazione o no degli elementi o composti corrispondenti (risposta, reazione)”⁸⁷, si è arrivati

⁸⁷ *Op. cit.*, p. 67, tr. it. pp. 96-97.

al compimento dei *milieux* associati che costituiscono il mondo animale come lo ha descritto Uexküll.

2. Il ritmo

Se è normale rimanere sorpresi dalla povertà del mondo della zecca, costituito dalla selezione di soli tre segnali in mezzo a migliaia possibili, ciò dovrebbe tuttavia anche farci riflettere sul fatto che proprio questa povertà gli conferisce un'estrema sicurezza; e la sicurezza, come dice Uexküll, è più importante della ricchezza. I *milieux* nascono, come dicevamo, per un processo detto di stratificazione che imprigiona una serie di particelle libere costituenti il caos, dal quale, affermano Deleuze e Guattari, devono anche in un certo modo proteggersi: “Chiediamo soltanto un po' di ordine per proteggerci dal caos”⁸⁸. Il caos, infatti, minaccia continuamente di dissoluzione i *milieux* che da lui sono scaturiti, poiché non è né uno stadio antecedente e superato dal mondo delle forme, né un piano trascendentale che ha ordinato il mondo una volta per tutte. Ma piuttosto che l'opposto dei *milieux*, esso è “il *milieu* di tutti i *milieux*”, da lui nascono e in lui coesistono, in lui possono mutare o rischiare di disciogliersi per essere nuovamente assorbiti. Per questa ragione, i *milieux* non devono essere considerati insieme totalmente chiusi, poiché resta in essi

⁸⁸ G. Deleuze-F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, cit., p. 189, tr. it. p. 203.

una più o meno ampia apertura verso di esso che può, o destabilizzarli portandoli verso una dissoluzione, o costringerli a trovare una nuova e più resistente organizzazione. Dal caos possono nascere sempre nuove relazioni. Se nel mondo della zecca subentrasse un elemento esterno, talmente forte da comprometterne l'equilibrio, per non essere dissolto dovrà subire un'evoluzione che porterà, ad esempio, alla nascita di nuove percezioni e azioni, magari facendo scaturire anche un nuovo organo, o legandolo ad altri *milieux* fino allora totalmente distanti da questo. La replica dei *milieux* all'azione del caos "è il ritmo"⁸⁹. Il ritmo sembra essere innanzi tutto ciò che permette la transcodificazione fra i *milieux*, cioè il potersi sostenere l'un l'altro per non essere dissolti. Esso non si oppone al caos, ma è piuttosto un processo che scaturisce dalla relazione fra i *milieux* e questo, facendo sì che ci sia una certa resistenza e creazione di nuovi equilibri o contrappunti.

In ambito musicale, almeno a partire dal XVII° secolo, il ritmo viene definito 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

⁸⁹ G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 385, tr. it. p. 442.

parlare normalmente di ritmo anche in riferimento al cinema, alla letteratura, la danza o il teatro.

Tutt'altra la definizione del ritmo di Deleuze e Guattari: "È ben noto che il ritmo non è misura o cadenza, foss'anche irregolare: nulla è meno ritmato di una marcia militare. Il tam-tam non è 1-2, il valzer non è 1, 2, 3, la musica non è binaria o ternaria, è piuttosto 47 tempi primi, come in Turchia"⁹⁰. Il fatto è che - continuano Deleuze e Guattari - una misura, regolare o no, suppone sempre una forma codificata all'interno della quale, l'unità di misura può variare, ma non al di fuori del sistema di codici dato. La differenza fra quello che chiamano il "ritmato" e il ritmo sta proprio in questo: il primo, è il risultato dell'azione di un codice e resta sempre all'interno di un determinato *milieu* (creato appunto a partire dal codice stesso), mentre il ritmo è ciò che sta sempre fra due *milieux*, fra due blocchi di spazio-tempo eterogenei, "l'Ineguale o l' Incommensurabile, sempre in transcodificazione"⁹¹. Il ritmo non è, quindi, un prodotto secondario della ripetizione periodica di una componente di *milieu*, ma bensì la causa stessa di questa ripetizione, cioè causa della costituzione del codice ritmico e, di conseguenza, del *milieu*. Il ritmato è ciò che in ambito musicale possiamo individuare sul piano attuale dell'esecuzione, ciò che possiamo ascoltare e trascrivere sul pentagramma; mentre il ritmo di Deleuze e Guattari rimanda ad un piano diverso da quello dove si effettua l'azione, a un piano virtuale che travalica i *milieux*, li porta l'uno nell'altro, li sovrappone, li fa

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ *Ibidem.*

comunicare. Esso non può in nessun modo essere misurato, perché è lui stesso la causa di ogni misura, la base sulla quale si installa ogni successione temporale di momenti o note musicali durante un'esecuzione. Il ritmo, infine, è sempre differenza e mai ripetizione: “Cambiare d'ambiente (*milieu*), preso sul vivo, è il ritmo [...] Il fatto è che un ambiente (*milieu*) esiste certo grazie a una ripetizione periodica, ma quest'ultima ha come effetto di produrre una differenza per la quale esso passa in un altro ambiente (*milieu*). Ora, ritmica è la differenza e non la ripetizione che, tuttavia, la produce; ma, ad un tratto, questa ripetizione produttiva non aveva più niente a che vedere con una misura riproduttrice”⁹².

3. Il territorio secondo Lorenz

I casi più semplici di territorio che possiamo osservare sono quelli in cui questo coincide con la “dimora” dell'animale. È il caso del ragno ad esempio, per il quale la sua ragnatela, oltre che essere il suo nido è anche il territorio all'interno del quale ha il ruolo di assoluto padrone. Un caso più interessante ma simile è invece quello della talpa. Anch'essa costruisce una tana che è allo stesso tempo la sua dimora, con un sistema di corridoi sotterranei che si estendono come i fili della ragnatela. Il suo territorio non

⁹² *Op. cit.*, pp. 385-386, tr. it. p. 443.

è comunque costituito esclusivamente da questi corridoi, ma da tutta la porzione di terra che essi inglobano. La talpa, infatti, grazie al suo senso dell'odorato molto sviluppato, può odorare facilmente del cibo non solo all'interno dei tunnel, ma anche all'esterno di essi, nella terra compatta, a una distanza di cinque o sei centimetri. Cosicché il suo territorio di caccia è costituito non solo dai corridoi, ma anche da una parte di terreno intorno ad essi con il quale interagisce. Un esperimento interessante ha mostrato che, dopo aver dato da mangiare ad una talpa sempre nello stesso punto di uno stesso corridoio, e dopo aver distrutto completamente la sua tana, essa trovava comunque senza difficoltà il punto dove era abituata a mangiare. Come è ovvio, con i corridoi, è per la talpa di estrema facilità orientarsi all'interno della sua tana, proprio come per un ragno all'interno della sua tela. Ma come può orientarsi senza il sistema di coordinate dei tunnel? Per spiegare questa capacità della talpa, dice Uexküll, dobbiamo supporre “che i caratteri percettivi direzionali e i passi d'orientamento si uniscano per costituire uno schema spaziale. Se il suo sistema di corridoi, o una parte di questo sistema, è distrutto, essa è capace, esteriorizzando una nuova forma di schema, di mettere in atto un nuovo sistema somigliante al precedente”⁹³. Il territorio della talpa, dunque, esiste per essa anche senza la sua presenza materiale, e viene definito per questo da Uexküll, un “puro spazio attivo”. Lo schema usato dalla talpa o dal ragno per l'instaurazione del proprio territorio è di tipo spaziale. Infatti, i tunnel della tana o i fili della tela sono

⁹³ J. Von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain-La théorie de la signification*, cit., p. 70, (tr. mia).

marche visibili nello spazio che delimitano in modo più o meno preciso la zona di proprietà. Ma esistono anche territori che si basano su uno schema “temporale” e che non mancano tuttavia di precisione. Si è osservato, ad esempio, che certi gatti domestici liberi, viventi in campagna, hanno un solo territorio per diversi individui senza che questo causi dei conflitti fra loro. L’organizzazione di questo territorio si basa su una divisione oraria, cioè ogni felino sa più o meno in quale momento della giornata può recarsi. I conflitti sono evitati ulteriormente con l’uso di marche odorifere che i gatti lasciano un po’ dappertutto nel territorio. Gli odori funzionano esattamente come i segnali di blocco che evitano la collisione tra due treni lungo una ferrovia: “Il gatto che sul suo sentiero di caccia incontra il segnale d’un altro di cui è in grado di giudicare assai bene l’età, tentenna o prende un’altra strada se il segnale è fresco, oppure prosegue tranquillamente per la sua strada se è vecchio di un paio d’ore”⁹⁴.

Il riferimento più importante, al quale Deleuze e Guattari si ricollegano esplicitamente per ciò che concerne la nozione di territorio, è Konrad Lorenz, fondatore dell’etologia nonché pioniere degli studi su questo fenomeno. Nel suo libro più noto, *L’aggressività*, divenuto un classico della sua disciplina, l’autore afferma che proprio l’attitudine all’essere aggressivi è la causa della nascita dei territori nel mondo animale, come anche uno dei fattori più importanti per la conservazione della specie. L’aggressività, asserisce Lorenz, aiuta infatti la conservazione della specie in questi tre

⁹⁴ K. Lorenz, *L’aggressività*, Il saggiatore, Milano 2005, p. 72.

modi: distribuisce in modo equilibrato gli esseri viventi della stessa specie nello spazio vitale disponibile; seleziona il più forte attraverso i combattimenti fra rivali; promuove la difesa della discendenza.

Alcuni tipi di pesciolini della barriera corallina da lui studiati hanno avuto un'importanza capitale per le sue ricerche. Questi piccoli esseri hanno una caratteristica veramente speciale, poiché sfoggiano dei colori talmente forti - dice - “da credere che siano stati programmati per effetti a distanza, quasi come una bandiera o, se si vuole, come un cartellone pubblicitario!”⁹⁵. Oltre che essere abbaglianti, questi colori sono sfoggiati dai pesciolini in questione con insistenza, e questo non perché non abbiano la possibilità di cambiare colore visto che, prima di coricarsi, possiamo osservarli mentre indossano la propria “camicia da notte”. Durante la veglia, però, non accennano mai a far scomparire o rendere più opachi i propri colori. “Perché? Qual è la funzione di conservazione della specie che li ha prodotti?”, si chiede Lorenz. La risposta, secondo lui, sta in questa importante osservazione tratta dai suoi esperimenti: “Esaminando i pesci aggressivi e quelli più o meno aggressivi, salta subito agli occhi una stretta relazione fra colorazione, aggressività e abitudini territorialmente sedentarie. Fra i pesci che ho osservato in libertà, una così estrema aggressività associata a stabilità di dimora e concentrata su compagni di specie si trova esclusivamente in quelle forme i cui colori violenti, sparsi a larghe macchie degne veramente di un cartellone pubblicitario, ne

⁹⁵ *Op. cit.*, p. 40.

denunciano a grande distanza l'appartenenza alla specie"⁹⁶. Avendo ad esempio messo in uno stesso acquario, non molto grande, due esemplari della stessa specie di pesci con colori pubblicitari, fu osservato che uno dei due veniva sempre ucciso dall'altro, evidentemente perché non c'era abbastanza spazio per l'instaurazione di due territori.

I colori sono allora dei "segnali" rivolti agli individui della stessa specie, essi fanno capire da lunga distanza che c'è un territorio di proprietà di qualcuno che è pronto a difenderlo fino alla morte. La varietà dei colori di questi pesci e le conseguenti lotte da essi sollecitate, hanno come risultato il fatto che "ogni pesce di una specie si tiene a ragionevole distanza solo dal compagno della stessa specie concorrente per il cibo"⁹⁷. Quello detto per i pesciolini corallini vale poi per ogni specie animale con abitudini sedentarie, secondo Lorenz, anche se chiaramente cambiano di volta in volta i "mezzi espressivi" con i quali l'aggressività viene esteriorizzata. Maggiore aggressività troveremo in una specie animale, maggiore sarà l'ostentazione dei mezzi espressivi (colori, odori, ecc...) e maggiore sarà l'istinto alla distribuzione del territorio fra i propri individui, non lasciando spazi inutilizzati e, di fatto, uccidendo quelli di troppo. L'aggressività, infatti, è rivolta sempre verso gli individui della stessa specie, e proprio per questo svolge un ruolo importante per la conservazione della specie. La lotta fra preda e predatore, che a prima vista potrebbe sembrare più determinante, è secondo Lorenz insignificante per la conservazione della

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 51.

⁹⁷ *Op. cit.*, p.70.

specie e non dettata da aggressività: “Il bufalo non suscita l’aggressività del leone che lo abbatte, come il bel tacchino, che con compiacimento ho appena visto appeso in dispensa, non suscita la mia”⁹⁸. La lotta fra chi mangia e chi viene mangiato non porta mai all’estinzione della specie preda da parte della specie predatrice, perché si instaura sempre un equilibrio fra le due che rende assolutamente sopportabili le perdite subite. Cosicché, il vero pericolo viene piuttosto dal “concorrente”, non dal predatore, ed è verso questo che l’aggressività si manifesta mettendo in gioco, come dicevamo, una distribuzione del territorio, una selezione del più forte e la difesa della prole.

4. Territorio ed espressività

Che sia basato su uno schema spaziale o su uno temporale, sull’uso dei colori o su quello degli odori, il territorio ha sempre bisogno di un segno lasciato dall’animale che pretende esserne il possessore, una sorta di “firma”. Nel caso del ragno o della talpa, abbiamo una marca di tipo tattile, nel caso dei gatti una odorifera, e nel caso dei pesci una visiva. Nel mondo degli uccelli si trovano molto spesso, invece, oltre alle marche visive, quelle di tipo sonoro. Il canto degli uccelli potrebbe essere definito a questo riguardo un “territorio sonoro”. Ciò che distingue un *milieu* da un territorio,

⁹⁸ *Op. cit.*, p. 61.

allora, sembrerebbe essere innanzi tutto questo: il primo è una struttura fatta di codici, all'interno del quale l'animale interpreta determinati segni con i suoi organi deputati a riceverli e con i quali compongono una perfetta unità funzionale; il secondo, invece, non è affatto una struttura ma uno spazio o una dimensione che costituisce una dimora o una zona di caccia, creata da un atto dell'animale che pone una marca.

I *milieux* e i territori sono pertanto due cose ben distinte: “un Territorio, che non è un ambiente (*milieu*), neanche un ambiente (*milieu*) in più, né un ritmo o un passaggio fra ambienti (*milieux*). Il territorio è in realtà un atto che modifica gli ambienti (*milieux*) ed i ritmi, che li «territorializza». Il territorio è il prodotto di una territorializzazione degli ambienti (*milieux*) e dei ritmi [...] È costruito con aspetti o porzioni di ambienti (*milieux*)”⁹⁹. Secondo Deleuze e Guattari, dunque, i *milieux* sono ciò a partire da cui, o ciò con cui, un territorio è formato. Perché questo avvenga deve verificarsi questo fenomeno: le componenti dei *milieux* smettono di essere direzionali per divenire dimensionali, cessano di essere funzionali per divenire espressive. Come abbiamo visto, le componenti dei *milieux* sono costituite sulla base di un codice il quale determina una ripetizione (la zecca che si lascia cadere ogni volta che sente l'odore dell'acido butirrico). La componente è allora direzionale poiché il codice che la caratterizza indica sempre all'animale cosa fare quando viene recepito un determinato segno.

⁹⁹ G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 386, tr. it. pp. 443-444.

Possiamo anche dire, in altri termini, che il codice instaura una vera e propria funzione: “alla ricezione di X, fare Y”.

L’atto invece che costituisce un territorio, non è affatto il risultato di un codice o la semplice risposta ad uno stimolo. Per segnare un territorio, l’animale usa ciò che ha a sua disposizione, gli oggetti che conosce, come la terra per la talpa o i colori del proprio corpo per i pesci. Ma i colori dei pesci corallini non sono esibiti per rispondere ad uno stimolo, amoroso o guerresco che sia, come avviene ad esempio in molti pesci d’acqua dolce. Finito lo stimolo, i colori se ne andrebbero con lui; ma quelli dei pesci corallini sono là invece per indicare uno spazio dimensionale, una zona della quale viene rivendicata la proprietà, e sono appunto come un cartello o un cartellone pubblicitario. È in questo senso che l’aspetto di un *milieu* da direzionale diventa dimensionale o da funzionale diventa espressivo. I colori esibiti non fanno più parte di un meccanismo stimolo-risposta nel momento in cui vengono usati per costituire un territorio. Se il *milieu*, come dicevamo, è definito a partire da un processo di codificazione scaturito dal caos, il territorio sembra invece presupporre un processo inverso di “decodificazione”, per il quale gli oggetti di un *milieu* vengono sradicati dal loro codice. La differenza sostanziale fra un animale territoriale ed uno senza territorio, starebbe allora nel fatto che il primo deve essere meno codificato dell’altro.

Questo fenomeno di decodificazione è un effetto del ritmo che, come le componenti dei *milieux*, diviene espressivo nel costituirsi di un territorio. Come abbiamo visto sopra, la funzione del ritmo è quella di permettere la

comunicazione fra i *milieux*, per mezzo di un fenomeno chiamato transcodificazione. Appoggiandosi l'un l'altro e sostenendosi a vicenda, i *milieux* possono così instaurare un certo ordine per difendersi dalle minacce di dissoluzione del caos. Divenendo espressivo, anche il ritmo si stacca dalla sua funzione, e la transcodificazione lascia spazio alla decodificazione.

Con quest'atto di decodificazione, le componenti o parti di *milieu* diventano delle qualità espressive o materie d'espressione, dicono Deleuze e Guattari. Non rispondendo più ad un codice dobbiamo infatti secondo loro parlare di espressività. È importante ora sottolineare che questa espressività, però, non è affatto da attribuirsi all'animale. Che questi sia cosciente o no del suo atto, l'espressività va cercata sempre nell'"emergenza" delle materie d'espressione. Le marche territoriali sono come firme, "ma la firma, il nome proprio, non è la cifra (*marque*) costituita di un soggetto, è la cifra (*marque*) costitutiva di un dominio, di una dimora. La firma non è l'indicazione di una persona, è la formazione avventurosa di un dominio"¹⁰⁰. 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. Considerare l'espressività in diretta relazione con un soggetto, sarebbe come ridurla agli effetti immediati di un impulso che scatena un'azione all'interno di un *milieu*. Tali effetti, dicono, sono delle

¹⁰⁰ *Op. cit.*, p. 389, tr. it. p. 446.

impressioni o delle emozioni soggettive piuttosto che delle espressioni (come i colori temporanei dei pesci d'acqua dolce). Le materie come i colori o i suoni, sono trascinati da un divenire espressivo, che non è quello di un soggetto, ma piuttosto della terra dove vive.

“Possiamo chiamare arte questo divenire, questa emergenza?”¹⁰¹. Dal punto di vista di Deleuze e Guattari possiamo a tutti gli effetti affermarlo: l'arte comincia con questa potenza vitale, l'espressività, che non è affatto un esclusiva dell'uomo perché presente, come abbiamo visto, nel mondo animale in modo abbondante¹⁰². Il territorio sarebbe dunque un effetto dell'arte, anzi, l'inizio primordiale di essa. Consideriamo il seguente esempio: l'uccello chiamato *Scenopietes dentirostris* fa cadere ogni mattina, dall'albero sul quale vive, un certo numero di foglie. Successivamente, sceso dai rami, capovolge ogni foglia cosicché essa possa mostrare il suo lato più chiaro e mettersi in evidenza. Questa inversione delle foglie produce, secondo Deleuze e Guattari, una materia d'espressione. Le foglie erano semplici oggetti appartenenti al *milieu* dell'uccello, ma l'atto territorializzante di questo, le rende materia d'espressione per formare una marca territoriale. Le marche territoriali, possono essere dette per questa ragione dei *ready-made* e lo *Scenopietes*

¹⁰¹ *Op. cit.*, p. 388, tr. it. p. 445.

¹⁰² La seguente affermazione di Emanuele Quinz, dunque, è del tutto falsa e fuorviante: “La dimensione dell'espressività è centrale, in quanto segna la differenza tra l'umano e l'animale: l'appropriazione animale di uno spazio risponde a dei rituali istintivi o funzionali; per l'uomo, al contrario, è questione d'espressione”, in AA. VV., *Mille suoni-Deleuze, Guattari e la musica elettronica*, Cronopio, Napoli 2006.

un artista che fa dell'*art brut*. L'*art brut*, dunque, dicono Deleuze e Guattari, non è niente di primitivo, “è soltanto questa costituzione, questa liberazione di materie d’espressione, nel movimento della territorialità: la base o il suolo dell’arte”¹⁰³. Il territorio è il suolo dell’arte, il suo inizio: “di qualsiasi cosa fare una materia d’espressione”.

Dobbiamo fare un’ultima precisazione: l’urina del gatto o i colori dei pesci corallini, all’interno del territorio, non sono segnali ben precisi fondati anch’essi, come quelli di un *milieu*, su un codice che gli conferisce una funzione? La marca non è allora funzionale? È evidente, dicono Deleuze e Guattari, che il colore o gli altri materiali utilizzati, riprendono certe funzioni o ne adempiono di nuove in seno al territorio. Ma questa riorganizzazione funzionale all’interno del territorio, presuppone che la componente in questione sia divenuta espressiva e “che il suo senso consista, da questo punto di vista, nel delimitare un territorio”¹⁰⁴. È la marca che fa il territorio e ad essere prima rispetto ad esso. Una volta costituito il territorio, poi, la marca diventa allora un segno con una sua funzione, ma nel costituire il territorio essa è un vettore espressivo che decodifica una o più componenti rendendole materie d’espressione.

Per questa ragione, i due filosofi non possono essere d’accordo con la teoria di Lorenz che tende a mettere, come abbiamo visto, l’aggressività alla base del territorio: “questa tesi ambigua, dalle risonanze politiche pericolose, ci

¹⁰³ G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 389, tr. it. p. 446.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 387, tr. it. p. 444.

sembra mal fondata”¹⁰⁵. Divenendo intra-specifica, l’aggressività acquisisce certo nuove funzioni, che sono quelle elencate dallo stesso Lorenz: ottimizzare lo spazio vitale disponibile alla specie, selezionare gli individui più forti e difendere la prole. Ma l’aggressività intra-specifica e le sue funzioni presuppongono il territorio, invece di spiegarlo, questo è il punto di vista di Deleuze e Guattari. Il costituirsi del territorio viene prima dell’aggressività e “il fattore T, il fattore territorializzante, (invece di essere cercato nei comportamenti aggressivi) dev’essere cercato altrove: precisamente nel divenir-espressivo del ritmo o della melodia, cioè nell’emergenza delle qualità proprie (colore, odore, suono, figura...)”¹⁰⁶.

5. Motivi e contrappunti territoriali

“Siamo passati dalle forze del caos alle forze della terra. Dagli ambienti (*milieux*) al territorio. Dai ritmi funzionali al divenir espressivo del ritmo. Dai fenomeni di transcodificazione ai fenomeni di decodificazione. Dalle funzioni d’ambiente (*milieu*) alle funzioni territorializzate. Si tratta, più che di evoluzione, di passaggi, di ponti, di tunnel”¹⁰⁷.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 388, tr. it. p. 445.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, p. 397, tr. it p. 453.

Il divenire espressivo o l'emergenza delle materie d'espressione, sembra così arrestarsi in un nuovo sistema funzionale nel quale abbiamo, da una parte, dei segni con il preciso scopo di indicare una proprietà e, dall'altra, la comparsa di un'aggressività intra-specifica che assurge a ruolo di forza regolatrice della vita biologica degli animali, mettendo in gioco le tre funzioni elencate da Lorenz. In effetti, dicono Deleuze e Guattari, il territorio sembra essere prima di tutto la "distanza critica" fra due esseri della stessa specie: "prender le distanze. Quel che è mio, è in primo luogo la mia distanza, possiedo soltanto distanze. Non voglio che mi si tocchi, grigno se si entra nel mio territorio, metto dei cartelli. La distanza critica è un rapporto che deriva dalle materie d'espressione"¹⁰⁸. Le materie d'espressione, lo abbiamo visto, sono prima di tutto materie appropriate e l'inizio o il suolo dell'arte rimanda ad una proprietà. Ma questa proprietà, ancor più che rinviare ad un soggetto, ad un proprietario, rimanda già da subito ad un legame. Una distanza critica, appunto, che non ha niente a che fare, come vedremo, con uno spazio geografico oggettivamente misurabile. Contemporaneamente a questa stratificazione della materia, poi, generante un regime di segni, per garantire un equilibrato svolgimento della vita di una specie animale, i territori fanno scaturire due ulteriori fenomeni di natura ben diversa. In effetti, le materie d'espressione non si arrestano, secondo i due filosofi francesi, allo stadio di semplice marca territoriale. Bensì, entrando in relazione l'una con l'altra, fanno scaturire dei "rapporti

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 393, tr. it. p. 450.

mobili che potranno «esprimere» il rapporto del territorio che esse tracciano con l'ambiente (*milieu*) interno degli impulsi e con l'ambiente (*milieu*) esterno delle circostanze¹⁰⁹. Questi due nuovi rapporti o fenomeni, che sono, è bene ripeterlo, perfettamente contemporanei alla nascita delle funzionalità in seno al territorio, vengono chiamati motivi e contrappunti territoriali. I primi, riguardano la relazione fra il territorio e il *milieu* interno degli impulsi dell'animale proprietario, mentre l'altro, la relazione del proprietario e del suo territorio con tutto ciò che viene percepito come esterno ad esso. A prima vista, sembrerebbe che i due filosofi vogliano ripresentare lo stesso schema interpretativo usato per i *milieux*.

Se ci domandiamo, però, perché questi motivi e contrappunti territoriali vengano definiti “mobili”, si intuisce da subito che questi fenomeni devono presentare una natura diversa dai loro analoghi in ambito di *milieux*. Sappiamo che i *milieux* si costituiscono a partire da un codice, cioè sulla ripetizione di una loro componente. Da questo punto di vista, abbiamo poi affermato che un territorio è qualcosa di ben diverso da un *milieu*, in quanto esso è il risultato di un'espressività ritmica che decodifica una o più componenti di *milieu* per farne una firma o, come diceva Lorenz nel caso dei pesci della barriera corallina, un cartellone pubblicitario. Ripensiamo ora per un momento all'analogia fra *Umwelt* (o *milieu*) e melodia dataci da Uexküll, e con la quale Deleuze e Guattari si trovano pienamente d'accordo. Non solo l'animale, dice l'etologo tedesco, ma anche ogni

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 390, tr. it. p. 447.

piccola cellula si comporta o si sviluppa secondo una linea di condotta per la quale, alla ricezione di un determinato stimolo, risponderà sempre con un'azione specifica. Dalle cellule agli organi, e da questi all'animale, che all'interno del suo *milieu* ha, da una parte, le sue specifiche percezioni dette sonorità passive e, dall'altra, le sue azioni dette sonorità attive. Queste sonorità, poi, mettono in comunicazione i vari mondi animali fra loro perfettamente sconosciuti, in modo contrappuntistico. Nell'esempio delle farfalle notturne, abbiamo visto che il grido del pipistrello, che ha un ruolo amichevole nella *Umwelt* di questo, assume un valore di sonorità pericolo in quella della farfalla, che fuggirà di conseguenza dal suo predatore. L'orecchio della farfalla è perfettamente sintonizzato, già da sempre, sulle frequenze sonore del pipistrello. Il caso del ragno e della sua ragnatela, poi, è ancora più interessante, in quanto mette meglio in evidenza il carattere trascendentale, regolato da codici ben precisi, di questo contrappunto naturale. Il ragno tesse la sua tela, infatti, ancor prima di aver visto una mosca e dunque senza aver ricevuto una cosiddetta sonorità passiva, proveniente dal *milieu* della sua preda. Per questo motivo Deleuze e Guattari dicono, come abbiamo visto, che il ragno ha come una melodia di mosca "in testa" o un frammento di codice del *milieu* della mosca mescolato al suo. Risulta già a questo punto forse evidente, che il termine mobile sia completamente inadatto per descrivere le melodie e i contrappunti fra *milieux*. Sarebbe come dire che i codici dei *milieux* possano mutare con facilità, come se la farfalla dovesse intonare continuamente il suo orecchio su una nuova frequenza di pericolo, o se il

ragno dovesse tessere una tela diversa ogni giorno, perché le mosche cambiano continuamente di grandezza o migliorano le capacità del proprio organo visivo. Come abbiamo visto, i *milieux* sono al contrario strutture “segnaletiche” molto rigide, e purché mantengano un’apertura verso il caos da cui sono nati, hanno un grado di decodificazione molto ridotto, situato come dicono Deleuze e Guattari, ai loro margini. Cerchiamo quindi di capire cosa spinga i due filosofi francesi a definire mobili i suddetti fenomeni territoriali.

L’intervallo o distanza critica che intercorre fra due animali territoriali, deve essere controllata assiduamente. Il proprietario di un territorio non conosce nessuna tregua, i confini sono labili e precari, una piccola distrazione potrebbe far precipitare nel nulla l’ordine territoriale costituito, oppure far soccombere l’animale a vantaggio di un altro. Siamo in una situazione ben diversa da quella ad esempio del *milieu* della zecca, nella quale quest’ultima può aspettare anche per molti anni l’arrivo del segnale, l’odore dell’acido butirrico, che la spingerà a farsi cadere sul corpo del mammifero. I modi di difesa e di mantenimento del proprio territorio possono poi essere molteplici e presentarsi anche laddove non sussista minimamente una circostanza oggettiva che possa in qualche modo giustificarli. È facile notare, ad esempio, che i cani domestici effettuano molte azioni come annusare, braccare, travolgere o scuotere una preda, senza aver assolutamente fame oppure senza la presenza effettiva di essa. Questa semplice osservazione testimonia che esiste già, anche se i territori non nascono mai da soli, un motivo che esprimerebbe esclusivamente il

rapporto del territorio col suo proprietario. Un altro esempio, forse più singolare, è invece quello del pesce chiamato spinarello. Il maschio di questa specie di pesci, infatti, durante il periodo dell'accoppiamento, compie una bizzarra danza a zigzag nel momento in cui una femmina, in determinate ore del giorno, si avvicina al suo territorio. Secondo molti etologi, questo pesce si troverebbe combattuto fra due istinti opposti, esternati dai movimenti della sua danza: lo "zig" in direzione della femmina deriverebbe dal suo impulso all'attacco, mentre lo "zag" rivolto verso il suo territorio da quello sessuale con il quale invita la femmina all'interno della sua dimora. Anche in questo caso, come in quello precedente, possiamo osservare come il *milieu* interno degli impulsi dell'animale sia affetto dalla sua relazione con il territorio. Ma oltre a questo fatto, siamo anche in presenza di un altro elemento, cioè il pesce di sesso femminile, che viene a complicare le cose. Ne può derivare anche una sequenza piuttosto lunga di azioni, a seconda della presenza o meno di altre circostanze esterne e non controllabili. Ad esempio, la femmina può accettare l'invito ad entrare nella dimora del maschio, deporvi le uova, compiere dei movimenti magari imprevedibili ai quali il maschio dovrà rispondere sempre danzando, come un ballo dunque per certi versi improvvisato. Le cose potrebbero complicarsi anche di più: basti immaginare che un qualcosa di estraneo non solo al territorio e al suo proprietario, ma anche alla relazione con la femmina, entri in scena, ad esempio un nemico o una forte corrente d'acqua inattesa. La danza dello spinarello continuerà in ogni caso, perché il pesce cercherà per ogni nuovo elemento di trovare un contrappunto con un

movimento del suo corpo. Come si vede, un motivo territoriale è ben più complicato rispetto alle melodie riscontrabili nei *milieux*. Il motivo territoriale sembra caratterizzato da un'imprevedibilità non presente nei *milieux*. Invece di essere un'azione dettata da una funzione, a partire dal suo innescamento fino al suo termine, pare farsi "strada facendo", interagendo momento per momento con gli elementi esterni che di volta in volta entrano in contatto con il territorio e il *milieu* degli impulsi dell'animale.

Ma è forse il mondo degli uccelli ad offrirci gli esempi di motivi e contrappunti territoriali più interessanti, caratterizzati da una considerevole mutevolezza e virtuosità sonora. Com'è noto essi possiedono svariati modi per esprimersi, ma considereremo qui il loro canto, che si suddivide essenzialmente in tre categorie: i canti territoriali, i canti ad impulso amoroso e i canti gratuiti. Quelli territoriali servono ovviamente per marcare un territorio, difendere il proprio ramo, il proprio nido, il proprio spazio di caccia, o per affermare la possessione di una femmina. Un uccello che si avvicina al territorio di un altro con intenzioni espansionistiche, ingaggia una vera e propria lotta canora con il proprietario: colui che canta meglio, vince. L'invasore se ne andrà una volta appurato che il proprietario canta così bene da non potergli rubare il posto o, viceversa, il proprietario lascerà la propria dimora all'altro, nel caso sia l'aggressore a dimostrare doti musicali più spiccate. Si tratta di occupare delle frequenze sonore. Ogni uccello, infatti, crea il proprio territorio occupando una serie di frequenze, proprio come avviene con le radio, e deve essere un bravo cantante per saperle riprodurre con esattezza. Il secondo tipo di canto è

quasi esclusivamente appannaggio dei maschi, viene usato prevalentemente durante la primavera, ed è accompagnato da altri elementi espressivi come le qualità di volo o la messa in risalto del proprio piumaggio per sedurre la femmina. La caratteristica interessante di questo tipo di canto è l'efficacia con cui più mezzi espressivi, diversi fra loro, vengono consolidati insieme per creare un unico "motivo amoroso". Questi due tipi di canti possono essere molto complessi e mutevoli, nonché molto espressivi. Il terzo ed ultimo tipo però, presenta un aspetto diverso dagli altri perché non è diretto verso una funzione sociale. Per questa ragione vengono definiti dei canti gratuiti e vengono emessi, in generale, in relazione con gli effetti della luce nascente o di quella morente. Un tipo di tordo presente nella regione chiamata Jura, nell'Australia settentrionale, non solo intona un canto diverso a seconda del tipo di luce, all'alba o al tramonto, ma a seconda dell'intensità di essa, intona in modo sensibilmente diverso, più o meno intenso, il proprio canto. Regola dunque la propria voce in base alla luce di ogni giorno, verso la quale dimostra una grande sensibilità, e nient'affatto per occupare un territorio o per sedurre una femmina.

A differenza dei richiami o dei gridi d'allarme, che sono più o meno identici per tutte le specie di uccelli, i canti presentano una certa originalità, non solo da un tipo all'altro di volatili, ma anche fra i vari individui della stessa specie. Vediamo qualche esempio. Il merlo nero, uccello comunemente presente in gran parte dell'Europa, riesce ad inventare ad ogni primavera una serie di canti personali. Questi, successivamente, saranno aggiunti da ogni merlo a quelli inventati nelle primavere

precedenti: è stato così appurato che un esemplare di una certa età, accumulati molti canti durante gli anni, può avere a disposizione un notevole repertorio canoro. Gli usignoli, invece, ripetono di solito una serie di cinque o sei canti comuni a tutti gli individui della stessa specie. Ognuno di essi immette però la propria individualità, cantandoli in modo diverso dagli altri individui della sua specie. Proprio come una stessa sonata di Mozart presenta diversità più o meno marcate a seconda dell'interprete che la suona. Il tordo presenta degli aspetti di mobilità ancora maggiori. In generale il canto di questo uccello è composto di strofe che vengono ripetute tre volte. La cosa interessante è che ognuna di queste strofe, ripetuta tre volte, viene lasciata perdere dall'uccello, il quale ne inventerà allora un'altra che ripeterà a sua volta tre volte, e così via. E non è tutto: “à l'intérieur de ces strophes, les rythmes sont excessivement marqués et variés, et accompagnent des mélodies de timbres; au sein du même rythme, vous trouvez souvent deux ou trois timbres. De plus, entre les répétitions, il y a des procédés de virtuosité tout à fait extraordinaires, par exemple des glissandos à la goutte d'eau, où l'on entend une succession de sons perlés très délicats (comme si on égrenait un collier de perles ou bien comme si on faisait tomber très rapidement des gouttes d'eau dans une vasque); on entend aussi des petits sons grincés, des sons piqués et de légères pulsations. C'est excessivement varié et complexe, mais d'une grande force grâce aux rythmes et aux trois répétitions”¹¹⁰.

¹¹⁰ C. Samuel, *Permanences d'Olivier Messiaen*, Actes sud, Paris 1999, p. 131.

Abbiamo dato diversi esempi di comportamenti territoriali che hanno una mobilità o mutevolezza piuttosto evidente, ma non sempre essi si presentano ai nostri occhi come tali. Ora, quello che secondo Deleuze e Guattari è innanzi tutto fondamentale capire riguardo a questi fenomeni territoriali, è questo: anche se possiamo osservare che gli animali ripetono in molti casi le stesse azioni per controllare o difendere il proprio territorio, queste non sono, come abbiamo accennato, dettate da un codice o da una funzione che direbbe in modo esatto il da farsi all'animale. La danza dello spinarello, invece di essere una semplice marca territoriale o il risultato di un duplice impulso è, dal punto di vista dei due filosofi, un movimento espressivo che “esprime” il rapporto fra il *milieu* degli impulsi del pesce con il suo territorio e di quello contrappuntistico dovuto alla presenza in prossimità della sua proprietà di un individuo di sesso femminile o di altri elementi estranei. “Esprime”, appunto, perché non dettata da codici. E ancora una volta, come nel passaggio dai *milieux* ai territori, questa espressività non appartiene affatto all'animale, ma ha bensì una sua autonomia, è impersonale. È l'espressività infatti di una zona, di un luogo o di uno spazio (*domaine*), per la quale, tutte quelle parti di un territorio, del quale l'animale con il suo corpo fa parte, divengono materie d'espressione una volta trascinate in un motivo o in un contrappunto territoriale.

Un nemico che si avvicina o la pioggia che comincia a cadere, non sono affatto vissuti in ambito territoriale, allo stesso modo dei segnali percettivi tipici dei *milieux*. Il territorio instaura una distanza critica, che invece di essere uno spazio oggettivo geograficamente individuato e misurabile, è per

Deleuze e Guattari un ritmo¹¹¹. Questo, lo abbiamo visto, non ha niente a che fare con una misura o una cadenza, in quanto esse riposano sempre su un sistema di codici prestabilito, mentre il ritmo, essendo differenza, sta o passa “fra” due codici o due *milieux*. Abbiamo anche parlato della differenza che i due filosofi pongono fra il ritmato e il ritmo. Il primo è ciò che possiamo individuare sul piano dell’esecuzione e annotare sullo spartito, mentre il ritmo rimanda sempre ad un altro piano virtuale, che travalica quello dei codici, dei *milieux*, e li fa comunicare. Possiamo applicare questo schema ai fenomeni territoriali: i comportamenti animali in relazione con il proprio territorio e con le circostanze ad esso esterne, si presentano spesso sotto la stessa forma ripetutamente, dando la possibilità ad un osservatore di poter annotare quel comportamento come qualcosa che “scandisce” la vita dell’animale almeno in determinate circostanze; i motivi e i contrappunti territoriali però, non consistono nella sequenza o ripetizione di questi determinati comportamenti da noi osservabili, per la stessa ragione per cui il ritmo non è la sequenza degli accenti più o meno forti, all’interno di una data misura, annotabile su uno spartito. Questi fenomeni territoriali devono dunque, secondo Deleuze e Guattari, essere affrancati da tutte le loro manifestazioni sul piano attuale della vita dell’organismo. Anche se essi possono presentarsi sotto la stessa forma ripetutamente, non sono né costanti né variabili, ma bensì, appunto, mobili e “non pulsati”. Una sorta, potremmo dire, di “melodie ritmiche”. Gli stessi

¹¹¹ “La distanza critica non è una misura, è un ritmo” (G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 393, tr. it. p. 450).

termini motivo e contrappunto, vengono dai due filosofi lasciati da parte in favore di altri due concetti, che meglio di questi riescono forse a rendere conto o a gettare nuova luce sui suddetti fenomeni: i personaggi ritmici e i paesaggi melodici. Questi due concetti sono stati ispirati dalla riflessione del compositore francese Olivier Messiaen. Il primo, però, è a tutti gli effetti un concetto creato da questo musicista, mentre l'altro, è presente in modo implicito nelle sue teorie.

III. Il ritmo e il tempo

1. Messiaen: personaggi ritmici e paesaggi melodici

L'entrata di Messiaen¹¹² nel panorama della musica del ventesimo secolo, come afferma lui stesso, si deve al suo grande interesse verso la

¹¹² Olivier Messiaen (1908-1992), entrò all'età di undici anni al conservatorio di Parigi, dove ottenne cinque premi per le seguenti discipline: contrappunto e fuga, accompagnamento al piano, organo e improvvisazione, storia della musica e composizione. Fu allievo di Maurice Emmanuel, Marcel Dupré (composizione e organo) e Paul Dukas (composizione e orchestrazione). Nel 1931 fu nominato organista de *l'Eglise de La Trinité*; mantenne per quasi tutta la vita questo lavoro e compose diverse importanti opere per organo. Cominciò ad interessarsi al canto degli uccelli, i quali annotava e registrava lui stesso, divenendo un vero e proprio ornitologo capace di riconoscere i canti di molte specie di essi. Nel 1947 venne creata per lui, al conservatorio di Parigi, la classe di analisi, estetica e ritmo; nel 1966 venne poi nominato professore di composizione. Fu un insegnante molto amato ed ebbe come propri studenti molti compositori divenuti famosi, fra i quali, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Tristan Murail, Gérard Grisey, Kent Nagano et George Benjamin. Per tutta la vita Messiaen ebbe un incrollabile fede cattolica, che diceva essere la sua più grande fonte di ispirazione. Morì a Parigi nel 1992.

nozione di ritmo e alla conseguente rivoluzione che gli fece subire. Egli considera il ritmo “la partie primordiale et peut-etre essentielle de la musique; je pense qu’il a vraisemblablement existé avant la mélodie et l’harmonie”¹¹³. Anche se non l’abbiamo specificato, la definizione di ritmo dataci da Deleuze e Guattari, di cui sopra, è mutuata senza dubbio dalla riflessione del compositore francese. Una musica propriamente ritmica, veniva infatti da lui definita “une musique qui méprise la répétition, la carrure et les divisions égales, qui s’inspire en somme des mouvements de la nature, mouvements de durées libre et inégales”¹¹⁴. I classici della musica, dice, erano dei cattivi “ritmicisti” o musicisti che ignoravano completamente la nozione musicale a lui più cara. Le opere di Bach, ad esempio, considerate normalmente opere esemplari dal punto di vista del ritmo, sono per Messiaen prive di questo elemento. La ragione è questa: “On entend dans ces œuvres une succession ininterrompu de durées égales qui plongent l’auditeur dans un état de satisfaction béate; rien ne vient contrecarrer son pouls, sa respiration et les battements de son cœur, il est donc très tranquille, il ne reçoit aucun choc, tout cela lui paraît parfaitement rythmique”¹¹⁵. Beninteso, escluso il ritmo, ci sono altre caratteristiche eccellenti che possiamo apprezzare nella musica di Bach, conclude Messiaen.

¹¹³ C. Samuel, *Permanences d’Olivier Messiaen*, cit., p. 101.

¹¹⁴ *Op. cit.*, p. 102.

¹¹⁵ *Ibidem*.

Detto ciò, vediamo qui di seguito cosa egli intenda per personaggio ritmico, così da chiarire il punto di vista di Deleuze e Guattari sui fenomeni territoriali. Secondo Messiaen, il preconizzatore di questo tipo di motivi fu Beethoven, il quale era solito operare delle vere e proprie amputazioni sui suoi temi, mediante un procedimento che lui chiama “per eliminazione”. Questa tecnica, consiste infatti nel “prendre un fragment thématique et à lui retirer progressivement des notes jusqu’à ce qu’il soit entièrement concentré sur un moment extrêmement bref”¹¹⁶. Oppure Beethoven non mancava di fare l’inverso, e quindi di aggiungere sempre più note ad un tema così da renderlo più complesso ed enfatico. L’eliminazione e il suo contrario, l’amplificazione, equivalgono, continua il compositore francese, a far morire o resuscitare un tema per mezzo di amputazioni o aggiunte di durata, “comme s’il s’agissait d’un être vivant”. I temi di Beethoven, dunque, amputati o amplificati, assumono secondo Messiaen un carattere imprevedibile, mostrando una certa alterabilità nel tempo a causa dei continui cambiamenti di durata. Per questa ragione possono infatti essere detti il primo abbozzo di personaggi ritmici.

Anzi, sono veri e propri personaggi ritmici, ma che sono però sempre presenti in modo isolato, uno per volta. Di norma, invece, in quello che Messiaen chiama il sistema dei personaggi ritmici, abbiamo almeno tre temi, ognuno con la sua propria durata soggetta alle proprie interne modificazioni o alterazioni, che interagiscono fra di loro. Immaginiamo,

¹¹⁶ *Op. cit.*, p. 106.

dice Messiaen, una scena di teatro con tre personaggi: “Le premier agit, il agit même de façon brutale en frappant le deuxième – le deuxième personnage est «agi» puisque ses actions sont dominées par celles du premier -, enfin le troisième personnage assiste au conflit et reste inactif”. Trasponendo poi il tutto sul piano del ritmo, avremo tre gruppi ritmici : “le premier dont les durées sont toujours croissantes – c’est le personnage attaquant -, le deuxième dont les durées décroissent – c’est le personnage attaqué -, et le troisième dont les durées ne changent jamais – c’est le personnage immobile”¹¹⁷. Il sistema dei personaggi ritmici, fu secondo Messiaen la grande innovazione del *Sacre du Printemps* di Stravinsky. Questi, non sappiamo se ne fu cosciente, ma soprattutto in certi passaggi della suddetta opera, quali ad esempio *La glorification de l’élue* et *La Danse sacrée*, riuscì ad esprimere una “forza magica” che è proprio quella dei personaggi ritmici. Beethoven fu dunque il profeta di questo procedimento e Stravinsky il primo a metterlo in musica, ma Messiaen riteneva, senza dubbio, di essere il primo ad utilizzarlo coscientemente¹¹⁸. Deleuze e Guattari, applicano poi tutto ciò sul piano dei territori: “Due animali dello stesso sesso e di una stessa specie si affrontano: il ritmo dell’uno «cresce» quand’esso si avvicina al suo territorio o al centro di questo territorio, il ritmo dell’altro decresce quando si allontana dal suo, e

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Op. cit.*, p. 107.

fra i due, alle frontiere, si stabilisce una costante oscillatoria: un ritmo attivo, un ritmo subìto, un ritmo testimone”¹¹⁹.

Le ricerche ritmiche di Messiaen, come dice lui stesso, prendono le mosse da una profonda osservazione dei fenomeni naturali e in particolare del mondo degli uccelli. Questi animali, erano infatti considerati dal compositore i migliori musicisti esistenti sul nostro pianeta: “Il est probable que, dans la hiérarchie artistique, les oiseaux sont les plus grands musiciens qui existent sur notre planète”¹²⁰. Debussy, uno dei più grandi “ritmicisti” della storia della musica occidentale, sempre secondo il nostro, divenne tale per il suo grande amore verso la natura e soprattutto nei confronti dell’acqua e del vento. Questo amore lo condusse, dice Messiaen, “à l’irrégularité dans les durées à la quelle j’ai fait allusion et qui est le propre du rythme, et lui a permis d’éviter les répétitions «par retour» [...] A force de contrôler la nature, Debussy en a compris l’aspect mouvant, la perpétuelle ondulation qu’il a transportée dans sa musique”¹²¹.

I canti degli uccelli sono presenti in molte opere di Messiaen, sia in quanto elemento primario sia in quanto accompagnamento ad un soggetto di altra natura, come nell’opera *Saint François d’Assise*. Secondo il nostro, esistono due modi diversi per servirsi del canto dei volatili: il primo consiste nel cercare di tracciare un vero e proprio ritratto musicale di questi animali, mentre il secondo, al contrario, nell’utilizzare questi canti come del

¹¹⁹ G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 394, tr. it. p. 450.

¹²⁰ C. Samuel, *Permanences d’Olivier Messiaen*, cit., p. 124.

¹²¹ *Op. cit.*, p. 105.

vero e proprio materiale sonoro al quale poter apportare le più svariate manipolazioni. Tutti e due i metodi sono validi, dice Messiaen, anche se il primo rispetta di più la natura, mentre il secondo in un certo modo la tradisce, pur essendo perfettamente in linea con il lavoro del compositore. Se in generale, poi, l'ornitologo e compositore francese, si avvale maggiormente del primo di questi metodi, ciò non toglie che almeno due manipolazioni di base debbano essere apportate anche nel caso in cui si voglia fare un ritratto sonoro dell'animale. Dobbiamo infatti considerare che un uccello, essendo molto più piccolo di noi, avendo un cuore che batte molto più rapidamente del nostro e delle reazioni nervose molto rapide, canta in tempi eccessivamente veloci per i nostri strumenti musicali classici. Anche la successione di note acutissime scatenata dalla rapidità vitale dei volatili, inoltre, è ineguibile dai nostri strumenti. È d'obbligo, dunque, una trasposizione almeno della velocità e del registro dei canti, su una scala umana. Ogni canto è presentato con una minore rapidità e con i suoi suoni trasposti su una, due, tre o quattro ottave più in basso. Inoltre gli uccelli emettono molti intervalli che dovranno essere espressi dai nostri semitoni, anche se in verità sono molto più piccoli di questi. Gli animali non verranno così percepiti esattamente come possono esserlo in natura, perché il musicista ne apporta delle modifiche per renderli più godibili all'orecchio umano, e li estrapola dal loro infinito contesto composto da tutto ciò che fa parte, ad esempio, del bosco dove vivono, per selezionare solo alcuni elementi di esso. Per questa ragione, l'esperto ornitologo, potrebbe non riconoscere affatto i suoi cari animali nelle composizioni di

Messiaen, perché queste opere, come abbiamo appena detto, traspongono il canto degli uccelli senza nessuna pretesa di tipo documentarista. In compenso, una persona completamente inesperta in fatto di uccelli, può benissimo trovare questi ritratti interessanti, allo stesso modo, dice Messiaen, con cui troviamo interessanti molti bei ritratti in pittura, di persone che non conosciamo assolutamente. È la musica insomma, che deve piacere e che conta più di ogni altra cosa, e non la più o meno azzeccata corrispondenza con il canto originario dell'uccello, anche se Messiaen sentiva un gran bisogno di non “tradire” la natura. Ed è inevitabile, come dice lui stesso, che ci abbia messo ogni volta qualcosa di suo, del suo modo di sentire questi canti¹²².

Una delle sue opere più conosciute, *Le catalogue d'oiseaux* (per pianoforte), è un esempio di questo uso del canto dei volatili. Ogni brano di essa è dedicato ad un uccello di una regione in particolare “entouré de ses voisins d'habitat, ainsi que les manifestations du chant aux différentes heures du jour et de la nuit, accompagnées dans le matériel harmonique et rythmique des parfums et des couleurs du paysage où vit l'oiseau”¹²³. Messiaen ha selezionato quindi, per ogni ritratto, una certa quantità di elementi che interagiscono col canto dell'uccello così come accade in natura. Anche se dedicati ad un solo uccello, ognuno di questi pezzi contiene già una certa complessità, visto che ci mette in presenza di diversi elementi, ognuno con il suo ritmo perché in natura tutto ha un ritmo dice

¹²² *Op. cit.*, p. 137.

¹²³ *Ibidem*.

Messiaen (basti pensare all'acqua e il vento di Debussy), all'interno del quale il personaggio ritmico principale rimane ovviamente il canto dell'uccello. Questo è il protagonista, e lo possiamo sentire, secondo Messiaen, reagire ai diversi elementi che entrano in contatto con lui, come la luce del giorno o quella della notte. Messiaen voleva dimostrare che una forma "au-delà de toutes les idées fausses attachées à la construction musicale est un organisme vivant, capable de suivre le déroulement des heures du jour et de la nuit"¹²⁴.

La cosa si complica ancor di più nel momento in cui, al canto di un determinato volatile, ne aggiungiamo degli altri, perché, come dice Messiaen, "il arrive qu'on entend un soliste et, derrière lui, surtout au lever du jour, des quantités d'autres oiseaux qui sont ses voisins d'habitat. L'ensemble peut constituer des contrepoints de trente à quarante voix simultanées"¹²⁵. A questo punto le combinazioni diventano più complicate, non solo a causa del numero maggior di elementi presenti, ma anche perché fra questi abbiamo altri personaggi ritmici complessi, cioè altri canti di uccelli che interagiscono l'uno sull'altro. Questo contrappunto estremamente articolato, Messiaen l'ha creato nel brano intitolato *Epode*, contenuto nella sua opera *Chronochromie* per grande orchestra, e presentato da Deleuze e Guattari come un esempio di quello che chiamano un paesaggio melodico. Nel suddetto passaggio, infatti, composto per strumenti a corda (dodici violini, quattro viole e due violoncelli), si può

¹²⁴ *Op. cit.*, p. 245. Messiaen si riferisce in particolare al brano *La fauvette des jardins*.

¹²⁵ *Op. cit.*, p. 137.

ascoltare un contrappunto di diciotto voci simultanee, ognuna appartenente ad un tipo di uccello diverso, ognuna costruita con una estetica nonché con un ritmo diversi, e quindi completamente indipendenti le une dalle altre. *Epode*, a causa della mancanza di contrappunti e ritmi somiglianti, presenta un'estrema difficoltà di esecuzione: “l'instrumentiste égaré ne peut pas se rattraper, car il entend autour de lui un brouhaha tellement confus qu'il ne peut discerner aucun point de repère; et si le chef d'orchestre fait le moindre erreur, tout le monde est perdu”¹²⁶. Potrebbe sembrare che Messiaen, usando l'espressione “brusio confuso” (*brouhaha confus*), disprezzi la sua propria opera classificandola come un ammasso confusionale di suoni, ma non è certo così. Nella citazione in questione, innanzitutto, si parla dal punto di vista dell'interprete, che mentre suona è completamente assorbito dalla musica la quale certo non può offrirgli punti di riferimento sui quali potersi orientare. È anche vero, senza dubbio, che anche un ascoltatore ben situato nella sala d'ascolto, potrebbe lui stesso trovare questa musica un semplice brusio confuso. Ma ciò accade, dice Messiaen, solo con chi ascolta male. Se infatti l'ascoltatore, continua, è qualcuno che sa amare la natura, in tutte le sue manifestazioni, con i suoi suoni, i suoi colori o i suoi odori, potrà rendersi conto che “dans ce manque de contrôle harmonique, il y a des couleurs d'accords sous-entendues, et que, dans ce manque de rythme (nel senso tradizionale del termine), il y a des milliers de rythmes superposés qui se fondent dans un grand rythme et

¹²⁶ *Op. cit.*, p. 218.

dans des blocs de durée”¹²⁷. Possiamo forse qui apprezzare tutta l’importanza dell’opera di Messiaen: liberare la musica dalle costrizioni ritmiche e armoniche, ma non in favore del caso e dell’informe, che avrebbe avuto come risultato, in fin dei conti (anche se non è poco), soltanto il far saltare in aria una sistematicità ormai troppo soffocante. Egli fece più di questo: dimostrò che una volta abbandonato il sistema armonico occidentale e non accettando nuovi sistemi di organizzazione del suono, tale il metodo seriale della seconda scuola viennese, esiste un piano musicale dove i suoni, pur non avendo regole precise per la loro distribuzione nel tempo o per la loro solidale comunicazione, non sono per questo lasciati ad una semplice casualità, ma rimandano invece ad un altro tipo di ordine più complesso e meno artificiale.

Nella musica di Messiaen, dunque, gli “individui” sonori appaiono come esseri viventi in continua variazione e interagenti fra loro mediante un vero e proprio corpo a corpo. E questo è dislocato via via in punti diversi, invece di intersecarsi in punti determinati e ben localizzabili come avveniva nei contrappunti tradizionali, cioè con i temi di tipo classico e non con i personaggi ritmici. I contrappunti tradizionali sono quelli dei *milieux*, nei quali le melodie sono intersecate fra loro come i fili di una rete, in punti precisi e localizzabili: la frequenza sonora del grido del pipistrello o la temperatura di trentasette gradi del sangue dei mammiferi, ad esempio. In ambito territoriale, secondo Deleuze e Guattari, ritroviamo fenomeni che

¹²⁷ *Ibidem*.

rimandano invece ad una pratica musicale più moderna, tale quella di Messiaen, con la quale la musica acquisisce un carattere più “fluttuante” o più mobile, nella quale i temi non smettono di crescere o diminuire, e dove anche le costanti stesse sono vissute come variazione.

2. Boulez: il tempo ri-cercato

Diversamente da Messiaen però, Deleuze e Guattari ritenevano che il sistema dei personaggi ritmici, invece di essere un'innovazione del *Sacre du Printemps* di Stravinsky, fu utilizzato già in precedenza da Wagner, nell'opera del quale questo tipo di motivo mobile e non pulsato raggiunse la sua forma esemplare¹²⁸. Al di là comunque dell'attribuzione della paternità di questa nozione musicale, ciò che qui ci deve interessare è piuttosto una breve analisi dell'opera di Wagner, per mostrare come esista secondo i due filosofi un'analogia fra essa e i fenomeni territoriali. Il punto di riferimento su questo soggetto è il compositore Pierre Boulez¹²⁹, che fu allievo di

¹²⁸ G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 393, tr. it. p. 450.

¹²⁹ Pierre Boulez (1925-), ammesso al conservatorio di Parigi nel 1944, ebbe come professori Olivier Messiaen (armonia e composizione), Andrée Vaurabourg (contrappunto) e René Leibowitz (tecnica dodecafonica). Convinto serialista, ha messo in atto il radicale tentativo di serializzare ogni fattore costitutivo della composizione, non solo le altezze, ma anche durate, dinamiche, timbri, modi di attacco ecc., portando alle estreme conseguenze il puntillismo di Anton Webern, autore al quale deve moltissimo. Oltre che come compositore, Boulez è molto conosciuto in quanto direttore d'orchestra e teorico musicale. Nel 1976 è stato nominato professore al *College*

Messiaen, una delle sue “freccie”¹³⁰, e che a detta del maestro quello che più di ogni altro rimase colpito dalle sue idee sul ritmo¹³¹. Deleuze e Guattari rinviano ad un testo in particolare di Boulez, scritto nel 1976, intitolato *Il tempo ri-cercato*. In esso l’autore fa un’analisi de *L’anello del Nibelungo* di Wagner, per dimostrare la tesi secondo la quale, fu con questo compositore, che la musica occidentale acquisì una nuova concezione del tempo musicale.

La suddetta opera wagneriana, ha rappresentato nella storia della musica occidentale un caso veramente unico. La ragione, dice Boulez, sta innanzi tutto nel fatto che a quest’opera Wagner lavorò per ben venticinque anni, durante i quali il compositore apportò continue modifiche e non si diede nessun limite temporale. A dire il vero, si conoscono i molti quaderni di Beethoven, nei quali egli annotò con estrema precisione tutte le idee germinali che lo portarono alle soluzioni musicali finali. Dagli appunti di Bonn sino all’esplosione finale a Vienna, si può così vedere svilupparsi il tema finale della IX° sinfonia. Ma le trasformazioni, dice Boulez, non vengono introdotte nel corso di una sola opera, bensì sono tutt’al più utilizzate episodicamente in diversi lavori che ci fanno prevedere le scelte

de France e nel 1977, su richiesta di George Pompidou, accettò di fondare l’*Institut de recherche et coordination acoustique/musique* (Ircam), diretto da lui fino al 1992.

¹³⁰ “Le freccie di Messiaen” era il nome con il quale la classe di studenti, della quale Boulez faceva parte, usava appellarsi. Cfr. C. Samuel, *Permanences d’Olivier Messiaen*, cit., p. 107.

¹³¹ “(Boulez) il est, dans un certain sens, mon continuateur dans le domaine du rythme. Pierre Boulez a pris chez moi l’idée de l’inquiétude rythmique et l’idée de la recherche rythmique”, *Op. cit.*, p. 305.

successive: “Si tratta insomma di un lavoro latente che si manifesta per il tramite di annotazioni che restano al livello di stati premonitori”¹³². Con Wagner, al contrario, vediamo una sostanza musicale fissata in partenza, modificarsi sotto i nostri occhi nel corso dell’opera: “come certi personaggi di romanzi, vediamo questi temi modificarsi, svilupparsi, unirsi, acquisire una genealogia...”¹³³.

Tutte le trasformazioni della struttura teatrale, con tutti i suoi miti e i suoi drammi, prendono spunto secondo Boulez da un cambiamento delle idee musicali ad essa soggiacenti. I temi del *Ring*, dice, sono per questa ragione completamente indipendenti dall’azione drammatica: “Svolgono un’attività che diviene affascinante da seguire, al di là dei personaggi, delle azioni, dei simboli che rappresentano; acquistano una vitalità affascinante a mano a mano che si penetra nell’opera: voglio dire che la loro vita intensa, la loro attività sempre crescente mi sembra in molte occasioni più straordinaria, più prodigiosa di energia e splendore dei personaggi limitati nella loro apparenza teatrale e nella loro possibilità di esistere”¹³⁴. La musica diviene così importante che sovrasta, domina o conduce, l’azione teatrale. Questo è attestato anche dal fatto che il testo subì ben poche modificazioni e restò pressappoco lo stesso durante i venticinque anni.

¹³² P. Boulez, *Points de repère*, Christian Bourgeois, Paris, 1981; tr. di Giuseppe Guglielmi: *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984, p. 208.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Op. cit.*, pp. 208-209.

Non c'è modo di sbagliarsi: quello che Boulez dice riguardo ai temi di Wagner, il loro rapporto con l'azione scenica, è esattamente lo stesso rapporto che secondo Deleuze e Guattari intercorre tra un motivo territoriale e tutti i gesti compiuti dall'animale. Anche i fenomeni musico-territoriali, come abbiamo visto, devono essere per i due filosofi, affrancati da tutti i movimenti che l'animale mette in atto, per vedere in essi qualcosa di perfettamente autonomo. Per i temi wagneriani, come per le materie d'espressione utilizzate per marcare un territorio, poi, esiste lo stesso pericolo: vedere in essi un semplice segnale e niente di più. È noto che Debussy parlava spregiativamente proprio in questi termini riguardo i temi di Wagner, paragonandoli a dei semplici cartelli stradali che indicano l'arrivo di un personaggio o fanno presagire certi avvenimenti. E non v'è dubbio, dice Boulez, “che nel loro uso più semplice i *Leitmotive* ci indicano chiaramente ciò che occorre sapere, e che i personaggi non hanno ancora riconosciuto... Ci avvertono degli elementi della situazione, ce ne danno la chiave, ci rendono «intelligenti» in rapporto ai personaggi scenici”¹³⁵. Ma quest'uso o funzionalità manifesta, che rende i Leitmotive dei veri e propri segnali o marche territoriali indicanti una situazione o un personaggio ben preciso, non è affatto la sola. Più si procede nell'opera, infatti, e più questi temi diventano complessi, si intrecciano fra loro, acquisiscono un “proprio piano”, perdendo la loro chiarezza in quanto “cartelli stradali”. Questo fatto lo possiamo riscontrare anche da una prima osservazione sul piano tecnico-

¹³⁵ *Op. cit.*, p. 210.

compositivo del musicista tedesco: “Wagner, all’inizio dell’opera, utilizza assai largamente un tessuto per così dire interstiziale, neutro, in cui i motivi importanti fanno di tanto in tanto la loro apparizione per caratterizzare un gesto, sottolineare un’allusione; oppure utilizza lo stesso tipo di motivo-figurazione per organizzare una scena, sistemare un intero quadro; nei recitativi però il tessuto interstiziale, neutro, è preponderante, in quanto serve da segno convenzionale per il linguaggio allo stato comune, quotidiano. Quanto più l’opera si sviluppa, tanto più si osserva che il tessuto interstiziale scompare via via per far luogo, anche nei dialoghi recitativi, a una continuità basata sull’evoluzione e la congiunzione dei motivi. In certe scene, tutto si fa motivo in quanto il linguaggio non ammette più segni convenzionali neutri, li respinge a vantaggio di una trama interamente significativa, completamente e unicamente dipendente in rapporto all’opera”¹³⁶.

Si fa sempre più netta, quindi, con lo sviluppo e l’evoluzione dei temi, la spaccatura fra azione drammatica e tessuto musicale alla quale accennavamo, riducendo il testo dell’opera, dice Boulez, ad un mero pretesto musicale. I due mondi, così, stabiliscono un rapporto molto complesso, si contrastano, sono quasi in competizione l’uno con l’altro; ed è molto spesso la musica, appunto, a spuntarla sul dramma.

Ora, si domanda Boulez, qual è la caratteristica particolare di questi temi wagneriani? Conosciamo molti esempi di motivi musicali che ci colpiscono

¹³⁶ *Ibidem.*

e si imprimono con forza nella nostra memoria. Siamo qui di fronte però ad un tipo di motivi diverso e che hanno come caratteristica peculiare, secondo Boulez, la loro “adattabilità nel tempo”. Infatti, i motivi wagneriani, “se sono presentati dapprima in un dato tempo, secondo una velocità determinata, non sono mai completamente circoscritti da un tempo preciso, da una velocità stabilita una volta per tutte, o non lo sono che molto di rado”¹³⁷. Questi motivi sono dunque perfettamente sensibili alle trasformazioni e adattabili ai cambiamenti temporali. E lo fanno generalmente in due sensi diversi e opposti: “o svilupparsi in veri e propri organismi autonomi, per un lungo periodo, chiusi completamente in se stessi, come la prima apparizione del *Walhalla*, che si ripete due volte nella sua interezza, preparando il testo e quindi sostenendolo”; ovvero compiendo il movimento contrario e quindi riducendosi a una figura di accompagnamento “quanto mai furtiva, per sottolineare le intenzioni del testo, come quando Sigfrido paragona il rospo al pesce, e in quattro misure sorgono fianco a fianco, agganciati l’uno all’altro, il motivo dei Nibelunghi e il motivo del Reno, per scomparire subito dopo senza lasciare più traccia apparente nel tessuto musicale se non una figurazione quanto mai immediata, letterale”¹³⁸.

Certo non mancano esempi, nella storia della musica, di compositori che hanno dato una grande importanza, almeno in alcune opere, alle trasformazioni cronometriche. Primo fra tutti Bach, soprattutto nelle sue

¹³⁷ *Op. cit.*, p. 211.

¹³⁸ *Ibidem*.

fughe. I motivi subivano delle variazioni temporali che li portavano anche a raddoppiare o dimezzare il loro tempo, la loro velocità. Ma si aveva sempre a che fare con un tempo gerarchizzato, in cui queste addizioni e diminuzioni erano regolate secondo un codice formale, accettato e riconosciuto come tale. E proprio come non si ha ritmo all'interno di un codice, regolare o irregolare che esso sia, non si ha, secondo Boulez, vera variazione temporale se si resta all'interno di questa codificazione accettata universalmente. Le variazioni temporali di Bach, di Mozart o anche di Beethoven, sono per lui procedimenti strettamente accademici, fissati in un certo periodo della storia musicale, e che furono impiegati dai compositori nel pieno rispetto della codificazione. Ma Wagner, continua Boulez, proprio come Berlioz, non comprendeva la necessità di un siffatto sistema di codici, anzi “(le codificazioni) gli paiono assurde, arcaiche, in netta contraddizione con la fluidità che ricerca la propria musica, che aspira al proprio tempo musicale. E qui, per l'appunto, si colloca la novità dei suoi motivi, i quali non soltanto non sono ormeggiati ad alcun tempo definito, e ancor meno definitivo, ma non si saldano nelle loro trasformazioni, ad alcuna gerarchia formale preesistente. Le loro metamorfosi nel tempo dipendono essenzialmente dall'espressione dell'istante, del momento in cui sono impiegati, e dalla ragione espressiva per la quale Wagner li adotta”¹³⁹.

La matrice o il nucleo di molti temi del *Ring*, inoltre, è di carattere quanto mai generale. La cellula germinale dei motivi wagneriani, cioè, invece di

¹³⁹ *Op. cit.*, p. 212.

essere incentrata su un solo carattere, può mettere l'accento imprevedibilmente su una qualsiasi delle componenti classiche della musica: sul ritmo, sull'armonia o sullo sviluppo melodico. Spesso si parte da un arpeggio o da una variazione su un arpeggio, con ritmi puntati facilmente smontabili, dice Boulez. Ora, questa semplice considerazione testimonia innanzi tutto come Wagner concepisse il materiale sonoro in quanto unico blocco di musica, all'interno del quale le divisioni classiche che spartiscono in più parti un'opera vengono a mancare. Infatti, come dice Boulez, “sin dalle prime battute del *Ring*, si afferma, in forma quanto mai spettacolare, una confusione, una fusione dell'armonia e della melodia. Nel famoso esordio del *Rheingold*, la sovrapposizione armonica è creata dalla proliferazione interna dello stesso materiale melodico; senza dubbio, non siamo in grado di stabilire quale di queste due funzioni sia la più importante, poiché se l'una scaturisce dall'altra, l'altra non potrebbe esistere senza la prima: si tratta proprio, allora, di una confusione per accumulazione. In altre circostanze, come alla fine della *Valchiria*, la melodia diviene semplicemente la linea dorsale dell'armonia, l'una essendo assolutamente impensabile senza l'altra, ed entrambe legate dalla stessa ed unica funzione che è quella di articolare il ritmo”¹⁴⁰.

Non solo, quindi, Wagner rifiutò di sottomettere la propria musica alle gerarchie formali, alle codificazioni usate di norma ed accettate, sulle quali si instauravano le variazioni temporali. Ma ancor di più, il progresso del

¹⁴⁰ *Op. cit.*, p. 213.

materiale sonoro, come dicevamo pensato come unico blocco, può prendere spunto da una qualsivoglia caratteristica a lui interna, perché proliferante su se stesso senza tenere conto di un vero e proprio sistema di sviluppo regolato da leggi. È anche vero, certo, che Wagner non mancò di utilizzare tutti i vecchi procedimenti classici della variazione: “il tema del *Walhalla* testimonia di queste trasformazioni, ove ritmi, accordi, linee melodiche conservano la stessa trama, ove tuttavia tali elementi sono deformati anche se continuano ad essere riconoscibili”¹⁴¹. Ma spesso, come dicevamo, Wagner modifica i suoi motivi in modo più libero e radicale, rendendo più difficile il loro riconoscimento. Le associazioni con gli individui che dovrebbero alla base indicare, allora, divengono incerte; in altre parole i motivi escono dalla loro funzionalità di segnali, o come diceva Debussy, di cartelli stradali, per affermare un’esistenza propria, autonoma. Liberati dalle costrizioni formali dello sviluppo temporale e da quelle della variazione classica, acquisiscono una vita più intensa e più ambigua allo stesso tempo, in quanto la loro identità diviene più incerta e nebbiosa. Il loro mescolarsi, poi, come nel paesaggio melodico, li porta ad una profonda commistione nella quale, l’armonia dell’uno può invadere l’altro e farlo modificare anche verso il proprio disfacimento, come invece farlo proliferare verso direzioni inaspettate.

Wagner, quindi, che amava molto l’opera di Beethoven, estese ben al di là, secondo Boulez, i limiti della variazione di colui che considerava il suo più

¹⁴¹ *Ibidem.*

grande maestro. La necessità di comporre una musica fluida, libera da qualsiasi tipo di costrizione temporale o strutturale, costrinse poi l'autore del *Ring* a creare un nuovo concetto di tempo musicale, ed è questa la più grande invenzione del compositore tedesco. Wagner ha dovuto stabilire lo sviluppo del tempo con altri mezzi, dice Boulez, “più ricchi, più duttili, più malleabili, e ancora una volta, più ambigui”, e un siffatto modo di lavorare, continua Boulez, “presuppone un tempo musicale infinitamente suscettibile di espansione e di contrazione, una variazione continua nell'approccio della struttura temporale; le dimensioni si fissano nell'istante stesso in cui sono colte, per disfarsi e deformarsi secondo altri criteri quando la necessità drammatica e musicale si sia evoluta”¹⁴². Proprio come i motivi territoriali di cui parlano Deleuze e Guattari, i temi wagneriani non riposano mai su un codice che gli darebbe una certa sicurezza nel loro svolgersi. Ogni momento è vissuto, l'arrivo di un nemico, oppure quello della pioggia: tutto può mutare in un attimo, prendere direzioni inaspettate, si deve essere sempre sull'attenti per tenere testa “alle forze del caos che bussano alla porta”. Non possiamo quindi rendere conto di questi fenomeni osservando la frequenza statistica delle loro esteriorizzazioni, perché “certi motivi o punti sono costanti in quanto altri sono variabili, oppure sono costanti in un'occasione solo per essere variabili in un'altra”¹⁴³. Pensiamo ancora una volta alla zecca: essa può attendere anche per molti anni l'arrivo di un segnale che la mette finalmente in moto; ma questo periodo che a noi

¹⁴² *Op. cit.*, p. 214.

¹⁴³ G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 391, tr. it. p. 448.

sembra qualcosa di enorme, è per la zecca assolutamente insignificante, e questo perché non è vissuto in ogni momento. Solo un segnale, fondato su un codice, arriva a “scandire” la sua vita, cioè a dettargli il da farsi.

Dobbiamo fare attenzione, dunque, ad una sorta di passaggio, che va dallo stadio di *pancarte* o marca territoriale, risultante da un atto espressivo che abbiamo detto essere per i due filosofi l’inizio o il suolo dell’arte, verso ciò che definiscono uno stile. Ciò che distingue un uccello musicista da uno non musicista, dicono Deleuze e Guattari, è l’attitudine ai motivi e ai contrappunti che, variabili o costanti che siano, “ne fanno qualcosa di diverso da un’insegna, ne fanno uno stile, poiché articolano il ritmo e armonizzano la melodia”¹⁴⁴. E possiamo anche affermare che l’uccello musicista “passa dalla tristezza alla gioia, oppure che saluta il sorgere del sole o che si mette in pericolo per cantare o che canta meglio di un altro, ecc.”¹⁴⁵. Nessuna di queste formule, continuano, comporta un rischio di antropomorfismo. Si tratta piuttosto di “geomorfismo”, perché è nei personaggi ritmici e nei paesaggi melodici, che è dato il rapporto con la gioia e la tristezza, con il sole, con il pericolo, “anche se il termine di ciascuno di questi rapporti non è ancora determinato. È nel motivo e nel contrappunto che il sole, la gioia, e la tristezza, il pericolo, divengono sonori, ritmici o melodici”¹⁴⁶.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Op. cit.*, pp. 391-392, tr. it. p. 449.

¹⁴⁶ *Op. cit.*, p. 392, tr. it. *Ibidem*.

Nel mondo animale non ritroviamo, quindi, soltanto l'aspetto primario dell'arte, il suo suolo di *art brut*, ma anche dei fenomeni artistici più complessi che formano appunto uno stile. Questo perché il ritmo o la melodia dell'animale acquisiscono una loro autonomia una volta liberati dai codici delle funzioni territoriali. Ed è il ritmo stesso, secondo Deleuze e Guattari, che prende diversi aspetti, entra in diversi personaggi ritmici e paesaggi melodici, di volta in volta, a seconda dei momenti, a seconda degli individui. Riscopriamo poi gli stessi due stadi, *pancarte* e stile, nella musica dell'uomo, come abbiamo visto nel caso di Wagner. Non solo Boulez, ma anche Proust, prima di lui, sottolineò lo strano caso dei motivi wagneriani e descrisse questi due passaggi o due modi di sentire e comprendere la musica. Nella *Ricerca del tempo perduto*, dicono i due filosofi, la piccola frase di Vinteuil agisce su Swann, esteta e cultore d'arte, "come un'insegna associata al paesaggio del Bois de Boulogne, al viso e al personaggio di Odette: è come se apportasse a Swann la certezza che il Bois de Boulogne fu effettivamente il suo territorio e Odette la sua proprietà"¹⁴⁷. Il protagonista, però, dapprima scopre, riflettendo sulla musica di Wagner, che i suoi motivi in luogo di essere legati ad un personaggio che appare sulla scena, sono essi stessi i veri personaggi, completamente autonomi e autosufficienti, proprio come dice Boulez. Successivamente, procedendo in quello che Deleuze chiama il suo *apprentissage*, fa una scoperta analoga proprio riguardo alla musica del musicista fittizio della *Recherche*: "Esse

¹⁴⁷ *Ibidem.*

(le piccole frasi di Vinteuil) non rinviano ad un paesaggio, ma trascinano e sviluppano in sé paesaggi che non esistono più all'esterno (la bianca sonata e il rosso «settimino»...). La scoperta del paesaggio propriamente melodico e del personaggio propriamente ritmico caratterizza questo momento dell'arte in quanto cessa di essere un dipinto muto su un'insegna. Non sarà forse l'ultima parola dell'arte, ma l'arte è passata di là, proprio come l'uccello, motivi e contrappunti che formano un autosviluppo, cioè uno stile¹⁴⁸.

¹⁴⁸ *Op. cit.*, p. 393, tr. it. pp. 449-450.

Parte seconda:

musica tra estetica ed ontologia

I. Le nozioni

1. Agencements

Secondo quanto detto fin qui, ogni territorio presenta tre aspetti che potremmo riassumere come segue. In primo luogo, una forza territorializzante, “il fattore T”, che trascina le componenti di *milieu* in un divenire espressivo per costituire una zona, che non solo ha a che fare con uno spazio geografico, ma costituisce più in generale una dimensione familiare o “domestica”, uno “chez moi” non determinabile da confini precisi. In secondo luogo, ne deriva che i territori sono costituiti, materialmente, da un numero indefinito di *milieux*. Ognuno di essi ha una certa quantità di *milieux* interni, esterni, intermedi o associati, cioè di organi, cellule e di oggetti ambientali diversi messi in gioco. In terzo luogo, si sono analizzati due fenomeni espressivi, esprimenti le relazioni interne al territorio e di questo con i corpi che si trovano al di fuori di esso: i motivi e

i contrappunti territoriali (o personaggi ritmici e paesaggi melodici). Questi tre aspetti non solo fanno parte di ogni territorio ma costituiscono, insieme al concetto di deterritorializzazione, un'altra nozione usata ampiamente da Deleuze e Guattari: l'*agencement*. La deterritorializzazione, che possiamo qui definire in modo generico come l'atto con il quale "si lascia un territorio", affetta ognuno di questi proprio come ogni *milieux* abbiamo detto contenere un certo margine di decodificazione. Studiando il territorio, dunque, abbiamo a tutti gli effetti analizzato allo stesso tempo un caso di *agencement*: "il territorio è il primo concatenamento (*agencement*), la prima cosa che faccia concatenamento (*agencement*), il concatenamento (*agencement*) è anzitutto territoriale"¹⁴⁹.

Questa nozione, di cui parleremo brevemente qui di seguito, è importante in quanto ci aiuta ad uscire definitivamente dall'ambito delle semplici analogie o somiglianze fra i fenomeni del mondo animale e quelli dell'uomo. Abbiamo affermato fin dall'inizio che per Deleuze e Guattari l'arte non è una prerogativa umana, ma che inizia anzi in anticipo nel mondo animale con l'uso espressivo di certi materiali o qualità espressive. Il fatto è che, dicevamo, l'espressività ha una sua autonomia e non fa capo ad un soggetto esprimente, ma bensì, appunto, ad una pluralità di elementi che hanno in sé un certo potenziale espressivo. Senza dubbio essa è già diffusa ovunque, in qualsiasi forma vivente, dicono Deleuze e Guattari, "e si può dire che il semplice giglio dei campi celebri la gloria dei cieli", ma è

¹⁴⁹ G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 397, tr. it. p. 454.

con il territorio o la dimora però “che essa diviene costruttiva”¹⁵⁰. Essa è dunque generale, impersonale, autonoma, e scaturisce laddove un certo agglomerato di materiali permette la fuoriuscita da un sistema di codici definito. L’abbiamo visto con le marche territoriali e i vari motivi o contrappunti, essi non sono l’espressione di un animale, ma di un dominio, di una zona, di un insieme di qualità espressive interagenti fra loro. Se poi l’arte o l’espressività appare per la prima volta con i territori, e questi sono definiti il primo tipo di *agencement*, possiamo a tutti gli effetti dire che esse siano sempre il risultato o il prodotto di un *agencement* (al contrario, ovviamente, non possiamo affermare che l’arte sia sempre il prodotto di un territorio). Questo concetto ha infatti un’applicazione molto generale, perché il mondo, almeno a partire dalle forme di vita non stabilizzate su un semplice *milieu*, è costituito ovunque da *agencements*: “L’unità reale minima non è costituita dalla parola, dall’idea o dal concetto, e nemmeno dal significante, bensì dal *concatenamento (agencement)*”¹⁵¹. Le espressioni che scaturiscono da ogni *agencement* vengono dette da Deleuze e Guattari degli enunciati “collettivi”, per sottolineare come essi facciano sempre capo ad una collettività di elementi e non ad un soggetto: “L’enunciato è il prodotto di un concatenamento (*agencement*), sempre collettivo, che mette in gioco, in noi e fuori di noi, popolazioni, molteplicità, territori, pluralità di divenire, affetti, avvenimenti. Il nome proprio non designa un soggetto, ma qualcosa che accade almeno tra due termini che a loro volta non sono

¹⁵⁰ G. Deleuze-F. Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie?*, cit., p. 174, tr. it. p. 185.

¹⁵¹ G. Deleuze-C. Parnet, *Dialogues*, cit., p. 65, tr. it. p. 61.

soggetti, ma agenti, elementi”¹⁵². Il termine enunciato non va qui assolutamente inteso, come facciamo di solito, in senso strettamente linguistico. Esso può essere anche di carattere pittorico, musicale, gestuale, e via dicendo, a seconda dell’*agencement* dal quale scaturisce. Infatti gli *agencements* sono di molti tipi: territoriali, familiari, sociali, statali, giudiziari, amorosi, musicali, pittorici ecc... I personaggi ritmici e i paesaggi melodici sono gli enunciati (collettivi) dell’*agencement* territoriale, e possono anche essere, come abbiamo visto, gli enunciati di un *agencement* musicale, tale quello di Messiaen, o di uno letterario. In quest’ultimo i personaggi ritmici e i paesaggi melodici appariranno sotto forma di parole (si ricordi al riguardo il paragone fatto da Boulez fra i temi di Wagner e i personaggi di un romanzo), in quello musicale sotto forma di suoni, in quello territoriale sotto forma di danza, di canto o altro. Non si è trattato dunque di fare un analogia o una metafora, fra ciò che è riscontrabile nei territori e la musica di Messiaen o di Wagner. Parlavamo a tutti gli effetti della stessa cosa, resa possibile da pensare dalle riflessioni dei due compositori e dall’uso che Deleuze e Guattari ne fanno all’interno della propria filosofia.

I veri soggetti di quest’ultima non sono mai, pertanto, gli uomini o gli animali in senso stretto, ma piuttosto i *milieux*, i territori, gli *agencements*, o le forze di volta in volta messe in gioco. Rinviano poi questi concetti non a delle unità soggettive ma a delle molteplicità di elementi, i nomi da

¹⁵² *Ibidem*.

noi comunemente utilizzati, la zecca, Messiaen, il merlo o Boulez, non sono nell'ottica degli *agencements* e dei *milieux* i nomi di nessuno, ma “di popoli e tribù, di faune e flore, di operazioni militari o di tifoni, di collettivi, società anonime e uffici di produzione”¹⁵³. Essi stanno ad indicare l'*agencement* Messiaen, il *milieu* zecca... Uomini o animali nascono perciò *agencés*; ogni forma vivente superiore, costituente qualcosa di più di un *milieu*, nasce “intrappolata” all'interno di un *agencement*, e può uscirne, come vedremo, solo in determinati casi. Uexküll afferma la stessa cosa, quando ci dice di non dover pensare l'animale come un corpo meccanico con un contorno ben preciso, vivente in uno spazio e un tempo unico per tutti gli esseri, ma bensì come un sistema di segni e organi ricettivi interagenti l'uno sull'altro. I *milieux* non sono *agencements*, perché non lasciano passare un'espressività costruttiva (il primo *agencement* è il territorio), tutto è in essi troppo ben regolato fin dall'inizio perché fondati su codici. Ma già sul loro piano, dice Deleuze, l'etologo tedesco dimostrò che non possiamo conoscere un animale senza aver fatto la lista dei suoi segnali, essendo questi definiti come ciò che permette l'innescarsi di un affetto, “ciò che realizza un potere di venire affettivamente segnato”¹⁵⁴. In questo senso, continua il filosofo, c'è più differenza fra un cavallo da corsa e uno da traino, che tra questi e una mucca. Possiamo quindi affermare che un animale “si definisce non tanto per il suo genere o la sua specie, i suoi

¹⁵³ *Ibidem.*

¹⁵⁴ *Op. cit.*, p. 75, tr. it. p. 71.

organi e le sue funzioni, quanto per i concatenamenti (*agencements*) nei quali entra”¹⁵⁵.

In altre parole, possiamo dire, che miriadi di *milieux* o di individui inferiori costituiscono *agencements* o individui di forma superiore: “Tutti gli individui si trovano nella Natura come su un piano di consistenza di cui formano la figura intera, variabile in ogni momento. Essi si segnano affettivamente gli uni con gli altri, in quanto il rapporto che costituisce ciascuno forma un grado di potenza, un potere di venire affettivamente segnato. Ogni cosa è incontro nell’universo, bello o brutto incontro”¹⁵⁶. Dobbiamo fare attenzione a non concepire l’*agencement* come fosse una struttura, “le strutture sono legate a condizioni di omogeneità, ma non i concatenamenti (*agencements*)”¹⁵⁷, i quali si costituiscono su delle territorialità che sono sempre, al contrario, assembramenti “flessibili, marginali e itineranti” di elementi eterogenei. L’*agencement*, continua Deleuze, non ha connessioni ben definite al suo interno, ma significa “co-funzionamento, «simpatia», simbiosi. Credete alla mia simpatia. La simpatia non è un vago sentimento di stima o di partecipazione spirituale, ma al contrario è lo sforzo o la penetrazione dei corpi, odio o amore [...] La simpatia sono i corpi che si amano o si odiano, e ogni volta, in questi corpi o su questi corpi, si trovano delle popolazioni in gioco”¹⁵⁸. C’è qui un

¹⁵⁵ *Op. cit.*, p. 84, tr. it. p. 81.

¹⁵⁶ *Op. cit.*, p. 74, tr. it. p. 70.

¹⁵⁷ *Op. cit.*, p. 65, tr. it. p. 61.

¹⁵⁸ *Op. cit.*, pp. 65-66, tr. it. pp. 61-62.

chiaro riferimento a Spinoza, “le philosophe à la tique (il filosofo della zecca)”¹⁵⁹, colui che per primo introdusse una filosofia degli *agencements*: “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 (*agencement*), e non viceversa. Esiste un concatenamento-Spinoza (*agencement-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 (*agencement*)”¹⁶⁰.

Cerchiamo ora di riassumere. L’agglomerato di *milieux* o di corpi interagenti l’uno sull’altro e gli enunciati espressivi, secondo e terzo aspetto del territorio, costituiscono il primo asse presente in ogni *agencement*: “Secondo un primo asse, orizzontale, un concatenamento (*agencement*) comporta due segmenti, uno di contenuto, l’altro di espressione. Da una parte esso è *concatenamento (agencement) macchinino* di corpi, di azioni e di passioni, incrocio di corpi che reagiscono gli uni sugli altri; d’altra parte, è *concatenamento (agencement) collettivo d’enunciazione*, di atti e di enunciati, trasformazioni incorporee che si attribuiscono ai corpi”¹⁶¹. Dobbiamo fare due precisazioni. Prima di tutto, corpo sta qui a significare

¹⁵⁹ *Op. cit.*, p. 73, fr. p. 76.

¹⁶⁰ *Ibidem*, tr. it. pp. 72-73.

¹⁶¹ G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 112, tr. it. p. 142.

non soltanto delle vere e proprie materie con una massa fisica, ma bensì anche ogni oggetto psichico come idee o rappresentazioni, nonché elementi di carattere strutturale come i codici. Nel caso dei territori parliamo di insiemi di *milieux*, ma se pensiamo a degli *agencements* tipici del mondo umano, dobbiamo prendere appunto in considerazione una varietà di corpi molto maggiore. In secondo luogo, e ciò era già implicito in quanto detto riguardo ai fenomeni territoriali, “gli enunciati non si limitano a descrivere degli stati di cose corrispondenti: sono piuttosto come due formalizzazioni non parallele, formalizzazione di espressione e formalizzazione di contenuto, in un modo tale che uno non fa mai quel che dice, né dice mai quel che fa, e tuttavia non mente, non inganna né si inganna, concatena (*agence*) soltanto dei segni e dei corpi come pezzi eterogenei della stessa macchina”¹⁶². L’errore starebbe dunque, dicono Deleuze e Guattari, nel credere che il contenuto determini l’espressione per azione causale, anche se si accordasse alla seconda il potere non solo di riflettere il contenuto, ma di reagire attivamente su di esso. Ognuno dei due aspetti segue la propria formalizzazione, e l’espressione non è mai rappresentazione o descrizione del contenuto corporeo di un *agencement*.

Gli altri due aspetti del territorio, territorialità e deterritorializzazione, costituiscono invece un secondo asse del concetto in questione: “secondo un asse verticale orientato, il concatenamento (*agencement*) ha da una parte dei *lati territoriali* o riterritorializzati, che lo stabilizzano, e d’altra parte

¹⁶² G. Deleuze-C. Parnet, *Dialogues*, cit., p. 86, tr. it. pp. 82-83.

delle *punte di deterritorializzazione* che lo trascinano”¹⁶³. Esso riguarda in generale gli indici di apertura e di chiusura di un *agencement*. Abbiamo detto che i territori (e dunque gli *agencement*), come i *milieux*, nascono innanzi tutto per proteggersi dalle forze del caos che non smette però di attraversarli o di destabilizzarli, per portarli verso una dissoluzione o verso imprevedibili sviluppi. Ebbene, le chiusure o le territorialità, le aperture o le deterritorializzazioni, ci informano sul grado di vicinanza al caos che un *agencement* può sopportare. La differenza fra un *agencement* e un altro sta proprio in questo, nel suo grado di deterritorializzazione, cioè nella quantità di caos che lascia passare. Oppure nella quantità di territorialità che contiene, dunque dalla rigidità più o meno accentuata, che da sicurezza ma che lascia meno spazio all’espressività. In un certo modo potremmo eliminare tutte le differenze che abbiamo posto fra *milieu* e territorio, *codage* e territorializzazione, *décodage* e deterritorializzazione, per riportare tutte queste dinamiche ai due soli movimenti del piano di composizione e della stratificazione. Queste opposizioni sono in fondo solo relative, e servono come attrezzi per vivisezionare il reale, renderci più chiari i fenomeni del molteplice. Deleuze e Guattari lo dicono esplicitamente nel seguente passo: “Proprio come gli ambienti (*milieux*) oscillano fra una situazione di strato e un movimento di destratificazione, i concatenamenti (*agencements*) oscillano fra una chiusura territoriale che tende a ristrutturarli e un’apertura deterritorializzante [...] Non c’è quindi

¹⁶³ G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 112, tr. it. p. 142.

da stupirsi se la differenza che cercavamo passa non tanto fra i concatenamenti (*agencements*) e qualcosa d'altro, quanto fra i due limiti di ogni possibile concatenamento (*agencement*), cioè fra il sistema degli strati e il piano di consistenza”¹⁶⁴.

Il concetto di *agencement* è poi legato strettamente ad un'altra nozione, quella di “macchina astratta”, alla quale dobbiamo fare almeno qualche accenno. Essa deve in un certo modo rendere conto della genesi e degli sviluppi di ogni *agencement*: “dobbiamo giungere a individuare, nel concatenamento (*agencement*), qualcosa di ancor più profondo di queste facce, qualcosa che possa rendere conto, ad un tempo, delle due forme in presupposizione, forme d'espressione o regime di segni (sistemi semiotici), forme di contenuto o regimi di corpi (sistemi fisici)”¹⁶⁵. Ma attenzione, abbiamo detto che l'*agencement* non è in nessun modo una struttura, pertanto la macchina astratta non imprime semplicemente una forma di contenuto ed una d'espressione all'*agencement*, la simbiosi dei corpi procede per “simpatia”, per consolidazione multidirezionale. Non rappresenta, cioè, un semplice schema preconstituito in base al quale l'*agencement* sarebbe realizzato. Una macchina astratta non conosce di per se stessa nessuna forma di contenuto o d'espressione, cioè nessuna sostanza e nessuna forma quale che sia. Queste macchine sono costituite di “materia non formata e di funzioni non formali”. La prima (chiamata anche *phylum*), non è una materia morta, bruta, omogenea, dicono Deleuze e

¹⁶⁴ *Op. cit.*, pp. 415-416, tr. it. p. 471.

¹⁶⁵ *Op. cit.*, p. 175, tr. it. p. 212.

Guattari, ma una materia-movimento costituita da “punti singolari” o qualità. E le funzioni non formali, ciò che i due filosofi chiamano il diagramma, “non è un metalinguaggio inespressivo e senza sintassi, ma una espressività-movimento che comporta sempre una lingua straniera nella lingua, categorie non linguistiche nel linguaggio”¹⁶⁶. In altre parole, semplificando, le macchine astratte sono gli operatori che assemblano, sul piano di composizione o caos, le particelle subatomiche a velocità variabile (materia movimento o quasi liquida) in dei diagrammi che non rappresentano delle precise funzioni, ma qualcosa di più astratto che si inserisce nel concreto, lo crea. Ora, se sono astratte non sono pertanto fittizie, ma bensì reali e in presa sulla realtà, o in altre parole virtuali e in via di attualizzazione.

Le macchine astratte sono poi immanenti ad ogni *agencement* ed operano singolarmente all'interno di ognuno di essi, determinandone anche le aperture e le chiusure. Cosicché, ad esempio, ogni qual volta un *agencement* è preso “in un movimento che lo deterritorializza (in condizioni dette naturali o al contrario artificiali) si direbbe che una macchina venga innescata”¹⁶⁷. La macchina è come un insieme di punti, dicono i due filosofi, che si inseriscono nell'*agencement* in via di deterritorializzazione, per tracciarne le variazioni e i cambiamenti. Queste non avvengono, perciò, né casualmente né come condotte su dei binari prestabiliti, perché, come dicevamo prima, essa consiste in un diagramma,

¹⁶⁶ *Op. cit.*, p. 638, tr. it. p. 711.

¹⁶⁷ *Op. cit.*, p. 411, tr. it. p. 467.

in una funzione non formale e non in uno schema organico. Se consideriamo al contrario un sistema tecnologico umano per la costruzione di un qualsivoglia strumento, vediamo come esso prenda in considerazione della materia formata o fissata, come ad esempio dell'alluminio o del filo elettrico, nonché degli schemi ben definiti per la sua organizzazione. Ma questa organizzazione e questa materia formata presuppone, secondo Deleuze e Guattari, un insieme di materie non formate che presentano soltanto dei gradi di intensità (resistenza, conducibilità, induzione ecc...), così come delle funzioni diagramma ad esempio sotto forma di equazioni differenziali. Infine, come le deterritorializzazioni, sono sempre gli effetti di una macchina anche le territorialità che si creano in un *agencement*, come anche le loro possibili dissoluzioni o "buchi neri". Ogni macchina astratta è singolare e in presa su un *agencement* specifico che ne è l'effettuazione concreta : "astratte, singolari e creative, qui ed ora, reali senza essere concrete, attuali senza essere effettuate, ecco perché le macchine astratte sono datate ed hanno un nome (macchina astratta-Einstein, macchina astratta Webern, ma anche Galileo, anche Bach o Beethoven, ecc.)"¹⁶⁸.

¹⁶⁸ *Op. cit.*, p. 637, tr. it. p. 710.

2. La deterritorializzazione

Cerchiamo ora di analizzare il processo con il quale “on quitte le territoire”. Esso si innesca a partire da una funzione o da una componente territoriale, senza per forza dover lasciare fisicamente il territorio. La ragione è semplice, dicono Deleuze e Guattari: “il concatenamento (*agencement*) territoriale, territorializza delle funzioni e delle forze, sessualità, aggressività, gregarità, ecc., e le trasforma territorializzandole. Ma queste funzioni e queste forze territorializzate possono acquistare d’un tratto un’autonomia che le fa passare in altri concatenamenti (*agencements*), comporre altri concatenamenti (*agencements*) deterritorializzati”¹⁶⁹. Facciamo subito un esempio. Il maschio della specie di passerotti chiamati Trogloditi, prende possesso del suo territorio emettendo il suo canto territoriale, il suo “ritournelle de boîte a musique”, per tenere alla larga gli intrusi. Una volta preso possesso della sua area, comincia poi a costruire una serie di nidi al suo interno, a volte anche una dozzina, senza però completarli del tutto. Quando una femmina si avvicina al suo territorio, la invita a visitare i nidi, abbassando l’intensità del suo canto, che si riduce a un solo trillo, e lasciando cadere verso il basso le proprie ali. La femmina che accetta l’invito di un maschio non deve fare altro che completare uno dei nidi costruiti dal suo compagno. Riconosciamo prima di tutto lo stadio di *pancarte*, che Deleuze e Guattari

¹⁶⁹ *Op. cit.*, p. 400, tr. it. p. 457.

chiamano anche l' "infra-agencement". Poi quello dello stile, dei motivi e dei contrappunti territoriali, o "intra-agencement", costituito da un canto e da gestualità corteggiatrici. Ma come non potevamo parlare dell'infra-agencement, dicono i due filosofi, senza essere già nell'intra-agencement, non possiamo allo stesso modo parlare di quest'ultimo senza essere già sulla strada che ci porta verso altri agencements, o altrove.

Nel momento in cui avviene il riconoscimento del partner sessuale, cioè quando una femmina accetta l'invito a completare la costruzione di uno dei nidi, affermano Deleuze e Guattari, si passa infatti da un agencement territoriale ad un altro. E ciò avviene senza che il passerotto se ne vada effettivamente dal proprio territorio. La funzione di nidificazione molto spiccata di questo uccello, e il suo canto amoroso, lo trascinano in un processo di deterritorializzazione che si conclude con una "riterritorializzazione", non più su un territorio, ma su "un animale con la valenza di casa"¹⁷⁰. La seguente affermazione di Lorenz conferma il valore che assume il compagno in una coppia d'animali: "Da un punto di vista puramente obiettivo tutti i fenomeni che si possono osservare in un'oca selvatica privata del suo legame di giubilo trionfale [*quello che potremmo definire l'enunciato dell'agencement di coppia delle oche*], mostrano la maggiore somiglianza immaginabile con quelli che si vedono su un animale veramente *territoriale* quando lo si strappa dal suo ambiente e lo si trasferisce in un altro"¹⁷¹. La territorializzazione avviene innanzi tutto su un

¹⁷⁰ L'espressione "l'animale con la valenza di casa" è dell'etologa Monika Meyer-Holzapfel.

¹⁷¹ K. Lorenz, *L'aggressività*, cit., p. 268.

territorio, ma può, in quanto componente degli *agencements*, farsi su qualsiasi altra materia: “Ci si può infatti riterritorializzare su un essere, su un oggetto, su un libro, su un apparato o sistema...”¹⁷². Il passerotto, dunque, “decolla” dal proprio territorio, senza volare, e atterra sulla compagna. Tutto allora cambia, si ritrova in un mondo diverso: nuova mescolanza di corpi e nuovi enunciati, nuove territorialità e nuovi vettori di deterritorializzazione. Quello che interessa a Deleuze e Guattari non è certo trovare nei comportamenti sociali degli animali, come il riconoscimento del partner, una sorta di origine delle società umane. Tanto meno i due filosofi vogliono attribuire caratteri sentimentali e quindi antropomorfi a un animale quale che sia. Ciò che ad essi interessa è l’individuazione delle forze di deterritorializzazione e territorializzazione che, dapprima individuate nell’*agencement* territoriale, attraversano il piano di composizione e creano, qua e là, nuove mescolanze di corpi e nuovi enunciati, cioè nuove possibilità di espressione.

Nel caso del passerotto appena visto abbiamo due soli soggetti, ma molti animali entrano anche in *agencement* collettivi, cioè di gruppo, nei quali la riterritorializzazione avviene su più individui. Coppie o gruppi, poi, possono essere fondamentalmente di tre tipi diversi, così come Lorenz, secondo i due filosofi francesi, li ha ben individuati e descritti nel suo libro *L’aggressività*. Deleuze e Guattari distinguono in questi termini: coppie e gruppi di *milieux*, nei quali non si effettua nessun tipo di riconoscimento;

¹⁷² G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 634, tr. it. p. 707.

coppie e gruppi territoriali, nei quali il riconoscimento si fa all'interno del territorio; coppie e gruppi sociali o di corte, nei quali il riconoscimento avviene a prescindere dal luogo. Nel primo tipo rientrano quelli che Lorenz chiama i matrimoni stanziali e le schiere anonime. Il primo, si ha quando due individui si accoppiano per portare a termine una "impresa comune", e il loro legame consiste in questa stessa impresa. Non c'è nessun riconoscimento del partner, nessuna territorializzazione sul compagno o la compagna. È il caso dei ramarri, ad esempio, che occupano un territorio indipendentemente dal compagno o la compagna, e lo difendono esclusivamente contro gli esemplari dello stesso sesso. Nessuna distanza critica fra maschi e femmine. Infatti quest'ultime possono entrare indisturbate all'interno di un territorio maschile e viceversa. Gli accoppiamenti sono sporadici e avvengono dunque solo per momentanea (e casuale) vicinanza e innescamento di istinti sessuali. Anche quando accade, dice Lorenz, che per motivi di spazio due individui di sesso diverso coesistano all'interno della stessa dimora, non si può riscontrare nessun comportamento che faccia presumere una preferenza per il proprietario. I due animali certo copulano più degli altri, perché si incontrano più facilmente, ma non appena uno dei due se ne va, non passa molto tempo prima che un altro individuo ne prenda il posto senza che il ramarro noti la differenza con il vecchio partner.

La schiera anonima è sicuramente la forma più frequente e primitiva di associazione animale, riscontrabile già presso molti invertebrati o insetti. Essa, dice Lorenz, è contrassegnata "dal fatto che gli individui di una stessa

specie reagiscono *vicendevolmente* con attrazione, ossia vengono compaginati da moduli comportamentali *che uno o più individui innescano presso gli altri*¹⁷³. Tipico di una schiera, è ad esempio il fatto che tutti gli individui che ne fanno parte si spostino insieme nella stessa direzione. Ma è importante osservare che all'interno di questi branchi non c'è alcuna organizzazione sociale, "nessuno che conduce e nessuno che viene condotto, ma solo un enorme assembramento di elementi uguali"¹⁷⁴. L'unica sorta di organizzazione è data da alcune forme di comunicazione molto semplici, cioè dei codici: ogni individuo emette dei segnali che vengono percepiti e interpretati dai suoi vicini, creando una reazione a catena. Le schiere anonime, a parte pochissimi casi, sono sempre presenti nelle specie animali nelle quali è assente ogni comportamento aggressivo. Poi ci sono quelli che Lorenz chiama gli ordinamenti sociali senza amore, nei quali il riconoscimento del partner o dei compagni di specie avviene soltanto all'interno di un dato territorio. Possiamo prendere come esempio le cicogne. L'etologo viennese racconta un fatto, osservato da Ernst Schutz nella stazione ornitologica di Rossitten, molto esplicito a riguardo. Il maschio dei suddetti animali, arriva nel paese del nido in primavera, sempre prima della sua compagna: "Un anno il maschio tornò presto; era a casa da un po' di tempo e se ne stava nel nido, quando apparve una femmina sconosciuta. [...] Il maschio le permise senz'altro l'ingresso e la trattò in ogni minimo particolare esattamente come un maschio di cicogna suole trattare al suo

¹⁷³ K. Lorenz, *L'aggressività*, cit., p. 189.

¹⁷⁴ *Op. cit.*, p. 194.

ritorno la coniuge lungamente attesa. Il professore Schutz mi disse che avrebbe giurato che la nuova arrivata era la moglie solita che il maschio aveva aspettato [...] I due erano già indaffaratissimi a migliorare il nido e a imbottirlo di nuovo quando improvvisamente arrivò la vecchia moglie. Allora cominciò un combattimento territoriale all'ultimo sangue fra le due femmine, a cui il maschio assistette con assoluto disinteresse senza neppure tentare di difendere la sua vecchia consorte dalla nuova o viceversa. Alla fine la nuova venuta, vinta dalla legittima consorte, se ne volò via e il maschio, dopo lo scambio di femmine, continuò i lavori attorno al nido esattamente dove erano stati interrotti dal combattimento delle rivali. Non diede a vedere neppure di aver registrato lo scambio delle consorti”¹⁷⁵.

Una specie di pesci chiamati “cova in bocca”, presente nell'oasi nordafricana di Gafsah, invece, non attacca mai i propri vicini di territorio, mentre aggredisce furibondo ogni intruso sconosciuto. La sua relazione con il vicinato, però, non è legata ad un riconoscimento personale ma ad una specie di “patto di non aggressione”, valente solo per coloro che si trovano appunto nelle vicinanze del proprio territorio. Si tratta ancora, dice Lorenz, di una tolleranza passiva: “Nessuno esercita un'attrazione su di un altro tale da indurlo a seguire il compagno se dovesse nuotar via, o a restare per amor suo se dovesse ostinarsi in un luogo, o addirittura, nel caso della sua scomparsa, a ricercarlo attivamente”¹⁷⁶. Gli *agencements* di coppia o di gruppo, con una territorialità che prescinde dal luogo, presumono che ci sia

¹⁷⁵ *Op. cit.*, p. 205-6.

¹⁷⁶ *Op. cit.*, p. 205.

un vero e proprio riconoscimento personale del compagno o dei compagni. Lorenz chiama questa relazione il vincolo, e gli *agencements* in questione con il semplice nome di gruppi. Parlando di un fenomeno simile a quello del passerotto visto prima, l'etologo descrive il processo di riconoscimento del partner, e di conseguenza di simbiosi fra corpi, che accade fra le coppie di cicliidi. Il maschio maturo prende possesso del suo territorio sfoggiando, come sappiamo, i suoi colori sgargianti. Quando una femmina desidera accoppiarsi si avvicina prudentemente al territorio dell'altro, che da parte sua reagisce con attacchi molto aggressivi. La femmina si allontana, ma prima o poi ci ritorna. Questa specie di cerimonia si ripete per un tempo variabile, fino a quando "ognuno dei due animali s'è talmente abituato alla presenza dell'altro che gli stimoli che inevitabilmente vengono emessi dal compagno e che innescano l'aggressione nell'altro abbiano perso molto della loro efficacia"¹⁷⁷. All'inizio della conoscenza il compagno deve sempre apparire dalla solita strada e dal solito lato, così come l'illuminazione deve essere sempre la stessa ecc... Ma consolidandosi la conoscenza, l'immagine dell'altro "diventa sempre più indipendente dallo sfondo sul quale viene presentata", e "il legame col compagno diviene tanto indipendente da circostanze secondarie che è possibile trasferire le coppie, anzi addirittura trasportarle molto lontano senza spezzarne l'unione"¹⁷⁸.

Ciò su cui però i due filosofi francesi non si trovano d'accordo, sia con Lorenz sia in generale con gli etologi, è la tendenza di questi a interpretare i

¹⁷⁷ *Op. cit.*, p. 228.

¹⁷⁸ *Ibidem.*

comportamenti territoriali degli animali come dei cosiddetti “rituali”. Secondo questa interpretazione, gli atteggiamenti animali sarebbero una copia, “ereditariamente fissata”, di un vecchio comportamento innescato in precedenza da impulsi diversi. Il rituale nato da un originario modo di comportamento, si sarebbe distaccato dagli impulsi che determinavano quest’ultimo, acquisendo così anche un nuovo senso, e rappresenterebbe una media motoria schematizzata. Questa schematizzazione, in un gesto o altro, dell’animale, ricorda molto da vicino, dice Lorenz, la nascita dei simboli del mondo umano. In altre parole, i motivi e i contrappunti territoriali, sarebbero le vestigi di comportamenti arcaici, resosi ereditari a causa dell’abitudine, in un gioco di innato e acquisito allo stesso tempo. Ma consideriamo per un momento, dicono Deleuze e Guattari, il canto del fringuello australiano. Esso ha normalmente tre fasi distinte: “la prima, da quattro a quattordici note, in crescendo e diminuzione di frequenza; la seconda, da due a otto note, di frequenza costante più bassa che in precedenza; la terza, che si conclude con una «fioritura» o un «ornamento» completo”¹⁷⁹. Questo canto complesso (*plein-chant*), è sicuramente preceduto da vari fattori innati costituenti una sorta di sotto canto. L’uccello è infatti supposto possedere, in condizioni ambientali dette normali, l’attitudine ad una tonalità generale, una capacità di considerare la durata complessiva dell’insieme e del contenuto delle strofe, nonché una tendenza a terminare su una nota più alta. Ma l’organizzazione in tre strofe, il loro

¹⁷⁹ G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., pp. 406-407; tr. it. p. 462.

ordine di successione e i dettagli ornamentali, non sono affatto già dati. Si direbbe, dunque, “che ciò che manca siano le articolazioni dall’interno, gli intervalli, le note intercalari”¹⁸⁰, cioè tutto ciò che fa di una firma, o *pancarte*, un motivo o un contrappunto territoriale, uno stile. Un’analisi, allora, imperniata sulle sole categorie di innato e acquisito, non riesce prima di tutto a tenere di conto di questa formazione intercalare, di questa consolidazione originale di materiali, che fa di un uccello, secondo i due filosofi, un uccello musicista. In un motivo territoriale entrano sempre in gioco elementi innati o acquisiti (in questo caso basti pensare agli uccelli imitatori dei canti degli altri), ma è l’espressività costruttiva che sola può render conto della simbiosi di elementi che l’animale mette in atto, ad esempio, nel momento in cui canta. Inoltre, per quanto ci concerne più precisamente qui, ci sfuggirebbe il fenomeno successivo a cui danno vita le materie d’espressione, cioè la deterritorializzazione. Non solo, prese in un divenire espressivo, esse attuano un passaggio dai *milieux* al territorio, e dallo stadio di firma a quello dei motivi e contrappunti territoriali, ma possono anche trascinare, come abbiamo già detto, un *agencement* territoriale in un altro tipo di *agencement*. In questo senso Deleuze e Guattari parlano di “operatori” o di vettori, non di simboli o di vestigia, ma di veri e propri “convertitori d’*agencement*”, scatenanti una forza reale di mutamento che passa attraverso a tutte le meccaniche comportamentali dell’animale. La nozione di comportamento, allora, “si rivela insufficiente

¹⁸⁰ *Op. cit.*, p. 407, tr. it. p. 463.

in rapporto a quella di concatenamento (*agencement*)¹⁸¹. E' 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. La descrizione dell'accoppiamento dei ciclidi visto prima testimonia questa dissoluzione e ricomposizione fra corpi. Ed ogni volta, questi passaggi non si fanno su dei binari precostituiti, ma "pièce à pièce, coup par coup, opération par opération", ogni volta in modo diverso "suivant le cas", secondo l'azione "macchinica" a cui abbiamo accennato.

Oltre a quelli di passaggio da un *agencement* territoriale ad uno di coppia o di gruppo, si danno poi altri casi di deterritorializzazione di *agencements* animali, che sono in un certo modo più estremi. Sono casi, dicono Deleuze e Guattari, "misteriosi e sconcertanti", "che illustrano prodigiosi decolli dal territorio e ci fanno assistere a un vasto movimento di deterritorializzazione in presa diretta sui territori che attraversa da un capo all'altro"¹⁸². I due filosofi elencano quattro esempi: il pellegrinaggio alle sorgenti come quello dei salmoni, gli enormi assembramenti tipici delle cavallette o dei fringuelli, le migrazioni solari o magnetiche e le lunghe marce come quelle delle aragoste. Prendiamo il caso di quest'ultime. Nella costa nord dello Yucatan, si possono osservare questi animali lasciare il proprio territorio e assembrarsi in piccoli gruppi, prima dell'arrivo della tempesta che indica l'inizio dell'inverno, e senza nessun segno distinguibile, almeno in base ai

¹⁸¹ *Op. cit.*, p. 399, tr. it. p. 456.

¹⁸² *Op. cit.*, p. 401, tr. it. p. 457.

mezzi dell'uomo, che potrebbe in qualche modo innescare questo comportamento. Quando la tempesta arriva, formano poi delle lunghe processioni di marcia, in fila indiana, con un capofila e un guardiano posteriore alternati, mantenendo una velocità di un Km/h su una distanza di cento o più. È da escludere subito, sembra, che questa migrazione sia dovuta alla deposizione delle uova che avrà luogo soltanto sei mesi più tardi. Alcuni etologi suppongono che essa sia un rituale, o una vestigia che dir si voglia, dell'ultimo periodo glaciale che ebbe luogo più di diecimila anni fa. Altri, invece, che essa sia la premonizione di una nuova era glaciale¹⁸³. Tutt'altra l'interpretazione di Deleuze e Guattari, secondo i quali questa migrazione è un esempio di deterritorializzazione assoluta. Possiamo distinguere una fase iniziale, di deterritorializzazione relativa, per la quale gli animali passano da un *agencement* territoriale ad uno sociale. Ma quando la lunga marcia comincia, non sembra più sufficiente di dire che c'è un *inter-agencement*, "si direbbe piuttosto che si esce da ogni concatenamento (*agencement*), che si va oltre le capacità di ogni concatenamento (*agencement*) possibile"¹⁸⁴. La deterritorializzazione, secondo i due filosofi, assume in questo genere di eventi una natura diversa, trascina la materia fuori da ogni *agencement*, "per accedere a un altro piano. E, infatti, non si tratta più di un movimento né di un ritmo d'ambiente (*milieu*), e neppure di un movimento o di un ritmo

¹⁸³ Il teorizzatore della prima interpretazione è l'esperto di aragoste W. F. Hernkind, mentre della seconda è J. M. Cousteau.

¹⁸⁴ *Op. cit.*, p. 401, tr. it. p. 458.

territorializzante o territorializzato, in questi movimenti più ampi c'è ora del Cosmo. I meccanismi di localizzazione continuano ad essere estremamente precisi, ma la localizzazione è diventata cosmica”¹⁸⁵.

Le fuoriuscite da un *agencement*, di conseguenza, non portano soltanto alla costituzione di un altro assembramento, ma anche verso quello che i due filosofi chiamano il cosmo. Ritorneremo successivamente su questa nozione. Per il momento possiamo dire che essa non rimanda affatto ad un piano ultraterreno, spirituale o trascendente, e più che con gli astri ha a che fare con le molecole, con dei materiali molecolarizzati. Le materie d'espressione costituenti un *agencement* raggiungono una tale molecolarizzazione da non poter più permettere una costituzione di un nuovo *agencement*. L'*agencement* tende verso la sua più grande apertura, è superato, dilatato, e i suoi materiali molecolari sono trascinati da un movimento che non ha più come base una funzione territoriale, né tende ad una territorializzazione. Dobbiamo fare attenzione, i materiali non si disperdono in un ordine casuale, non si dissolvono, ma divengono bensì più sottili e malleabili, tali da poter mostrare in modo più diretto, che non in un territorio o in un *agencement*, i movimenti, le forze o le intensità, del piano di composizione o caos. 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

¹⁸⁵ *Op. cit.*, pp. 401-402, tr. it. p. 458.

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. E quando ciò avviene possiamo dire che “il concatenamento (*agencement*) non affronta più le forze del caos, non si addentra più nelle forze della terra [...] ma si apre sulle forze del Cosmo”¹⁸⁶. Volendo usare una coppia di concetti diversa, il virtuale e l’attuale, diremmo che le cose e gli esseri appartengono, o partono, sempre dal secondo, ma che raggiunto un certo grado di deterritorializzazione, possono attualizzare un po’ di quel virtuale dove da sempre sono immersi. Essendo poi l’attuale sempre diverso dal virtuale che incarna, e quindi non ricalcato su di esso come invece lo è il possibile, l’attualizzazione è sempre un processo creativo, espressivo. Le aragoste o gli uccelli migratori, possono orientarsi secondo vari modi, ad esempio in base alla posizione del sole o a dei fattori atmosferici. Ma essi non sono, come l’animale con valenza di casa, fattori territorializzanti indirizzati verso un territorio o verso la costituzione di un *agencement* quale che sia. Il sole delle aragoste migratrici mette in atto, non una territorializzazione, ma un viaggio insondabile che si fa al di fuori di ogni territorio e che è indipendente dalla distanza da percorrere nonché dalla velocità. Infine, se possiamo parlare in questi casi di deterritorializzazione assoluta, questo non significa che essi non presentino una riterritorializzazione su qualcosa. Essa diventa in un certo modo più astratta, più difficilmente

¹⁸⁶ *Op. cit.*, p. 422, tr. it. p. 477.

individuabile, localizzabile, ma non per questo meno reale. Infatti, la riterritorializzazione, almeno a partire da *Mille piani*, è data come il correlato inscindibile di ogni deterritorializzazione e “non esprime un ritorno al territorio, ma questi rapporti differenziali interni alla deterritorializzazione stessa”¹⁸⁷. In altre parole, paradossalmente, i due movimenti sono contemporanei e ci si deterritorializza riterritorializzandosi. Una deterritorializzazione completa viene data dai due filosofi come impossibile, mortale, perché ogni forma vivente deve contenere in qualche modo una territorialità per non venire travolta dal caos. Allo stesso modo, non si dà nessuna territorialità che non sia affetta al suo interno da una più o meno grande forza deterritorializzante almeno potenziale, e infatti abbiamo detto il territorio essere sempre affetto al suo interno dalla deterritorializzazione. Territorializzazione e de/riterritorializzazione formano dunque un unico movimento, un'unica nozione in qualche modo, e non sono affatto in una situazione di semplice opposizione. Un movimento complesso, con alla base un rapporto differenziale, che tende all'infinitamente territorializzato da una parte, e all'infinitamente deterritorializzato dall'altra. Ma mai né completamente territorializzato né completamente deterritorializzato, che significherebbe dissolto. Ma su cosa si riterritorializzano, allora, questi animali, una volta lasciato il proprio territorio perché trascinati ad esempio in un lungo viaggio? Dove trovano l'oggetto con valenza di casa? L'unica risposta

¹⁸⁷ *Op. cit.*, p. 635, tr. it. p. 708.

possibile sembra cadere sulla deterritorializzazione stessa, non più su un territorio o un compagno, ma su una terra senza limiti, su uno spazio detto liscio o “nomade”, sul quale “si occupa la superficie senza contare”. Questa terra deterritorializzata, o spazio liscio, è l’altro correlato congenito di ogni deterritorializzazione. Tutto il gioco delle territorialità e delle deterritorializzazioni rimanda ad esso, a tal punto che la deterritorializzazione viene detta “creatrice della terra – una nuova terra, un universo, e non più soltanto una riterritorializzazione”¹⁸⁸. La terra mai deve essere intesa come un fondamento stabile, ma anzi l’elemento più deterritorializzato che rende per questo i territori o gli *agencements* “itineranti e flessibili”. Si crea dunque una nuova terra ma che sarà a sua volta lasciata, secondo la dinamica vorticoso della de/territorializzazione.

Deterritorializzazione assoluta non significa pertanto completa, né tanto meno rimanda a qualcosa di trascendente o di indifferenziato. Il termine assoluta “non esprime neppure una quantità che supererebbe ogni quantità data (relativa). Esprime soltanto un tipo di movimento che si distingue qualitativamente dal movimento relativo”¹⁸⁹. Un movimento è assoluto, continuano i due filosofi, nel momento in cui, quale che sia la sua velocità e la sua quantità, rapporta un corpo considerato come multiplo ad uno spazio liscio che occupa in modo vorticoso. Relativo, al contrario, quando si tratta di un movimento, che a prescindere da velocità e quantità, viene considerato come un unità e rapportato, fatto muovere, in uno spazio

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ *Ibidem.*

striato. Non essendo poi la deterritorializzazione assoluta qualcosa di trascendente, essa passa per forza da quella relativa, dalla quale può prendere per così dire il suo slancio, come abbiamo visto nel caso delle aragoste dello Yucatan. E al contrario, la relativa ha sempre bisogno dell'assoluta per compiere il suo movimento. I due tipi si mescolano, si intrecciano, rendendo spesso difficile la loro distinzione.

3. Liscio e striato

La coppia concettuale spazio striato/spazio liscio, nonché quella correlata di tempo pulsato e non pulsato, sono nate dalla riflessione di Boulez e integrate da Deleuze e Guattari all'interno della loro filosofia non solo in riferimento all'ambito musicale. Il compositore francese le introdusse per la prima volta in un libro del 1963, dal titolo *Pensare la musica oggi*. L'intenzione di quest'opera fu quella di fare il punto della situazione della musica contemporanea, sulla base delle profonde innovazioni apportate dai compositori soprattutto a partire dall'inizio del ventesimo secolo, e proporre il sistema seriale "generalizzato" come metodo di composizione appropriato alle nuove esigenze. Com'è noto, Boulez ha portato alle estreme conseguenze, ampliandolo sensibilmente, il metodo inventato da Schoenberg. Una delle sue pratiche più conosciute, da lui ideata, è stata quella di applicare la serie non soltanto alle classiche dodici note come

avveniva nella musica dei compositori della seconda scuola viennese, ma anche alle altre tre componenti di ogni suono, e cioè al timbro, all'intensità e alla durata. Lasciamo qui da parte ogni analisi riguardante il sistema seriale e la sua possibilità o meno di farsi garante di un nuovo modo di fare musica, per interessarci esclusivamente delle due coppie concettuali di cui sopra.

Il sistema cosiddetto tonale, usato a partire dal XVII° secolo, cominciò ad essere messo in discussione soprattutto a partire dai lavori di Wagner e Liszt, per cadere quasi del tutto in disuso nel XX° secolo. Esso consiste in un metodo piuttosto rigoroso di organizzazione dei suoni di una scala diatonica, secondo un'ottica gerarchica e gravitazionale intorno alla prima nota di questa, che prende il nome di tonica. Una scala diatonica, può essere definita come una struttura che permette la distribuzione delle consuete note in sette posizioni, i gradi, mantenenti la stessa distanza fra loro a prescindere dalla tonalità, cioè dalla tonica scelta. Le distanze fra i gradi, i cosiddetti intervalli, sono di due misure: il più grande è detto tono, e il più piccolo, che è la metà dell'altro, semi-tono. All'interno del sistema tonale poi, le scale diatoniche usate sono due, la maggiore e la minore, e la loro differenza sta nel diverso posizionamento dei toni e dei semitoni. La distanza ad esempio che c'è, nella scala diatonica di do maggiore, fra il do e il terzo di questa, il mi, è esattamente la stessa che divide, nella scala diatonica di sol maggiore, la tonica (sol) dal si (terzo grado), che è di due toni. Mentre in tutte le scale di tipo minore, la distanza fra il primo e il terzo grado è di un tono e mezzo (tono più semitono). Data una scala diatonica

possiamo determinare pertanto, in base alle leggi del sistema tonale, quali consonanze o buoni abbinamenti potranno essere messi in atto, sia in senso verticale quando le note sono emesse contemporaneamente (accordi), sia in senso orizzontale per il loro susseguirsi (melodie), nonché per i passaggi possibili fra una scala ed un'altra. L'insieme delle regole di questo sistema, che abbiamo qui brevemente descritto, è conosciuto com'è noto sotto il nome di armonia.

A ben vedere, il sistema armonico della tradizione musicale classica, come anche gli altri metodi usati prima di questo, hanno il loro fondamento su una suddivisione dello spazio sonoro, che determina i suoni "musicali" con i quali poter far musica e quelli invece scartati ed etichettati come rumori. Un suono, viene definito in generale come un onda prodotta dalla vibrazione di un corpo fluido o solido, di solito l'aria, che provoca una sensazione all'interno di un organo uditivo. La quantità di vibrazioni per secondo, detta frequenza (espressa in Hertz, Hz), determina quella che chiamiamo l'altezza dei suoni: ad un valore minore corrispondono suoni più gravi, mentre ad uno maggiore quelli più acuti. Da quello che possiamo porre come l'universo sonoro nella sua totalità, poi, e cioè un continuum misurabile a partire da una frequenza uguale a zero fino all'infinito, passando per variazioni infinitamente piccole, dobbiamo ritagliare il campo dei suoni udibili dagli umani, che sta nell'intervallo fra venti e ventimila vibrazioni al secondo nel migliore dei casi possibili. Ciò che sta al di sotto di questo intervallo è detto un infrasuono, e quello che sta al di sopra un ultrasuono. Giusto a titolo di esempio, i gatti possono udire i suoni con una

frequenza fino a venticinquemila, i cani sino a trentacinquemila, mentre i delfini sono in grado di recepire addirittura frequenze di centomila.

Ora, fin dall'antichità, almeno a partire a quanto sembra da Pitagora, sono state selezionate come abbiamo accennato certe frequenze, chiaramente all'interno dell'intervallo sonoro umano, alle quali si attribuì un'individualità e un nome: le note. La scoperta principale che rese possibile una razionalizzazione e un conseguente controllo sui suoni, consisté nel constatare che dato un suono con frequenza x , se raddoppiamo questo valore avremo un suono del tutto identico ma più acuto, la cosiddetta ottava, e che per questa ragione avrà lo stesso nome dell'altro. È ovvio, certo, che Pitagora non pensò in termini di frequenze, ma arrivò alla stessa conclusione con dei semplici calcoli proporzionali e aiutato dal suo strumento monocorde: per avere un'ottava, si rese conto infatti che è sufficiente utilizzare una corda lunga la metà di quella usata per il primo suono. Trovato questo rapporto, il passo successivo del processo di temperamento, fu quello di determinare altri intervalli all'interno del primo (cioè dell'ottava), in altre parole altre frequenze, che presentassero un carattere di consonanza fra loro, cioè che suonassero bene insieme. Pitagora scelse sette intervalli, creando così le note a noi ben familiari, sicuramente basandosi su una certa abitudine dell'orecchio dell'epoca nonché su esigenze o forzature di tipo matematico. I valori degli intervalli, poi, non sono rimasti gli stessi dal tempo del filosofo greco ai nostri giorni, ma hanno bensì subito diversi aggiustamenti o adattamenti ai diversi modi di fare musica. A partire dal medioevo, inoltre, alle sette note o ai sette

intervalli di Pitagora, ne furono aggiunti altri cinque, usando gli stessi nomi ma contrassegnati dal simbolo diesis (o bemolle a seconda del punto di vista), così da dare vita alla classica scala di dodici suoni divisi da un semitono. Queste dodici note hanno rappresentato la quasi totalità del campo sonoro utilizzabile dai compositori fino al ventesimo secolo, e l'armonizzazione secondo le leggi del sistema tonale è possibile soltanto restando al suo interno. Spostandoci da un'ottava all'altra, le note possono essere più acute o più gravi, ma i rapporti fra di esse rimangono identici, così da garantire le consonanze previste dal sistema armonico. La maggior parte delle percussioni, ad esempio, non potendo emettere le giuste frequenze, o non potendo in altre parole essere accordate, sono state di gran lunga trascurate dalla maggioranza dei compositori. Non a caso, uno dei musicisti più innovativi del ventesimo secolo, Edgar Varèse, compose nel 1931 un'opera, *Ionisation*, per sole percussioni ed una sirena dei pompieri. Come risulterà ovvio, la liuteria occidentale si è sempre adeguata, nel corso dei secoli, all'esigenza di dover costruire strumenti in grado di emettere esclusivamente i dodici suoni della scala cromatica. Per un musicista che usi gli strumenti della liuteria tradizionale, ed allo stesso voglia aprire il proprio campo sonoro verso frequenze inconsuete, dunque, si prospetterà un difficile lavoro di destrutturazione dei mezzi scelti. Oppure, detto in altri termini, dovrà in qualche modo deterritorializzare lo strumento che è supposto, fin dalla sua creazione, muoversi in uno spazio delimitato, passando da una frequenza all'altra. E non solo, anche l'organo uditivo umano, si è col passare del tempo sempre più abituato ad un tale

temperamento, in modo così profondo, da non riconoscere come musica nessuna composizione che utilizzasse frequenze diverse da quelle riconosciute come le sole in grado di produrre della musica. In verità, poi, gli studi resi possibili a partire dall'invenzione del sonografo negli anni quaranta, uno strumento capace di rendere visibile graficamente ogni oggetto sonoro nei suoi parametri più importanti, hanno dimostrato che non è affatto possibile ridurre un qualsivoglia suono ad un'unica frequenza, come fosse un oggetto stabile e ben individuabile¹⁹⁰. Al contrario, allargando i suoni per vedere la loro propria struttura interna tramite un "sonogramma", ci si è resi conto che essi sono dei fenomeni molto complessi, degli insiemi di molte frequenze interagenti fra loro. L'orecchio deve dunque essere supposto, basandosi sullo schema spaziale del temperamento tradizionale, riportare, quando possibile, tutta la complessità dei suoni alle sole frequenze che possono far parte del campo di suoni abituale. L'organo uditivo, in altre parole, sceglie in qualche modo solo ciò che gli interessa.

Lo spazio sonoro della tradizionale musicale occidentale fissato in dodici note, che Boulez chiama striato, concede dunque all'orecchio la possibilità di orientarsi nell'ascolto, perché il suono è imprigionato o incanalato in determinati luoghi che fungono da punti di riferimento. Al contrario, dice il compositore, se le frequenze udite non corrispondono alle dodici note e non intrattengono dunque tra loro i rapporti tipici della scala diatonica,

¹⁹⁰ Cfr. Luigi Manfrin, *Spettromorfologia, Durata e Differenza. La presenza di Bergson nel pensiero musicale di Gérard Grisey*, in *Rivista Italiana di Musicologia* n. 2003/1.

“l’orecchio perderà ogni punto di riferimento e qualsiasi conoscenza assoluta degli intervalli”¹⁹¹, proprio come accadrebbe ad un occhio che cerchi di misurare una distanza su uno spazio perfettamente levigato. La distribuzione dello spazio sonoro secondo l’ottava, comunque, è sicuramente il più importante o l’archetipo di ogni definizione spazio-musicale (almeno in occidente), ma non il solo. Più in generale, secondo il compositore, alla base di ogni striatura dello spazio ci stanno sempre ciò che lui chiama i moduli, dei quali l’ottava rappresenterebbe un caso particolare. Possiamo denominare modulo, qualsiasi principio di distribuzione, o di organizzazione, delle frequenze e degli intervalli che creano uno spazio striato. Quest’ultimo, di conseguenza, potrà avere diversi caratteri a seconda del tipo di modulo usato, e tendere sia verso un massimo di striatura possibile sia verso quello che chiama uno spazio liscio senza moduli. Nel caso dell’ottava abbiamo un tipo di spazio (striato) detto dritto, nel quale “il modulo invariabile riprodurrà le frequenze di base in tutto l’ambitus dei suoni udibili”¹⁹². L’intervallo sonoro umano organizzato da tale striatura contiene infatti, come accennavamo sopra, un certo numero di volte l’intervallo base (2:1), decomponendosi in una quantità determinata di campi sonori identici. Gli spazi invece detti curvi, saranno il risultato di moduli variabili, sia in modo regolare che irregolare: “se questo modulo è variabile regolarmente, avremo uno spazio curvo focalizzato; l’irregolarità

¹⁹¹ Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd’hui*, Éditions Gonthier, Mayence 1963, p. 96; tr. di L. B. Savarino: *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979, p. 84.

¹⁹² *Op. cit.*, p. 97, tr. it. 85.

del modulo avrà come conseguenza la creazione di uno spazio curvo non focalizzato”¹⁹³. Ciò che rende uno spazio curvo focalizzato è la presenza di uno o più “focolai”, parola colla quale Boulez chiama i moduli a partire dai quali gli altri saranno generati secondo leggi stabilite, e che possono trovarsi all’inizio, alla fine, nel mezzo o in un punto qualsiasi dell’ambito sonoro. Il compositore francese presenta anche un’ulteriore suddivisione degli spazi striati in regolari o irregolari, a seconda che i moduli, fissi o variabili che siano, utilizzino sempre lo stesso temperamento (le stesse frequenze) oppure più d’uno. Dritti, curvi, regolari o irregolari, sono aggettivi che possiamo utilizzare soltanto riguardo allo spazio striato. Per quanto concerne lo spazio liscio, effettivamente, dove c’è una mancanza di qualsiasi modulo e dunque di un qualche temperamento, possiamo parlare soltanto di una “ripartizione statistica delle frequenze”. Nel caso in cui questa sia “pressappoco uguale in tutto l’ambitus, lo spazio sarà non diretto”, mentre, “vi saranno uno o più pseudo fuochi (o focolai) quando la ripartizione, disuguale, si farà più densa, si restringerà in uno o più punti”¹⁹⁴. Fra spazio striato e spazio liscio, conclude Boulez, sussiste poi una certa ambiguità che si manifesta nella loro alternanza e sovrapposizione concreta: “uno spazio liscio fortemente diretto avrà tendenza a confondersi con uno spazio striato; inversamente uno spazio striato, nel quale la ripartizione statistica delle altezze utilizzate *effettivamente* sarà uguale, avrà

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ *Op. cit.*, p. 98, tr. it p. 86.

tendenza a confondersi con uno spazio liscio”¹⁹⁵. Ogni volta, dunque, a seconda del contesto, potrà essere messa in rilievo questa ambiguità, cioè si potrà passare da un tipo all’altro di spazio, come invece mettere l’accento su uno di essi.

Quanto detto sin qui riguardo allo spazio, Boulez lo traspone alla coppia concettuale correlata di tempo pulsato e non pulsato (o amorfo). La pulsazione ha, in ambito temporale, lo stesso ruolo del temperamento nella striatura spaziale, e possiamo definirla in quanto tale, l’elemento base per ogni scansione del tempo di tipo cronometrico. Abbiamo già trattato di questa opposizione temporale, dapprima implicitamente riguardo all’idea di ritmo di Messiaen, mentre successivamente a proposito della musica di Wagner, che Boulez ritiene appunto l’inventore del tempo non pulsato nella musica occidentale. Infatti, secondo quanto dice in *Pensare la musica oggi*, nel tempo pulsato “le strutture della durata si riferiscono al tempo cronometrico in funzione di una localizzazione, di una *segnalazione di rotta* - potremmo dire – regolare o irregolare, ma sistematica”¹⁹⁶. Il tempo non pulsato, invece, può presentare un carattere cronometrico soltanto generale, riguardo alla durata complessiva di un’opera, prendendo come punti di riferimento un inizio ed una fine, ma non contenente al suo interno nessun tipo di pulsazione o misura su base codificata. Soltanto il tempo pulsato può essere caratterizzato dunque da una velocità, da una accelerazione o da una decelerazione: “la localizzazione regolare o

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Op. cit.*, p. 99, tr. it. p. 87.

irregolare sulla quale si fonda è difatti funzione di un tempo cronometrico più o meno ristretto, largo, variabile; la relazione del tempo cronometrico e del numero di pulsazioni sarà l'indice di velocità¹⁹⁷. Al contrario, è evidente, il tempo non pulsato sarà più o meno denso a seconda del numero statistico di eventi che si presenteranno durante un tempo cronometrico globale, e la relazione di questa densità al tempo amorfo sarà l'indice d'occupazione. Boulez riprende poi il paragone ottico usato per lo spazio, che ben si presta anche ai concetti temporali. Immaginiamo di avere una linea di riferimento, dice, e di piazzare al di sotto di essa una superficie liscia ed una striata, in modo regolare o irregolare. Spostando la superficie liscia non potremmo rendere conto né della sua velocità né della direzione del suo spostamento; muovendo quella striata avremmo invece la possibilità di percepire sia velocità che direzione. Le somiglianze fra i due tipi di spazio e di tempi, sono talmente evidenti, conclude Boulez, che possiamo a tutti gli effetti usare i termini striato e liscio anche in riferimento al tempo.

Come lo spazio, inoltre, anche il tempo musicale ha subito ovviamente nel corso della storia della musica occidentale, una striatura ed una razionalizzazione che potesse permettere un controllo il più possibile rigoroso dell'esecuzione delle opere. I primi due tipi di striatura consistono, sembra, nel prendere come riferimento la pulsazione del cuore umano, così come la velocità media della camminata di un uomo. Nel

¹⁹⁷ *Op. cit.*, p. 100, tr. it. *Ibidem.*

XVII° secolo poi, risultando tali metodi non sufficientemente affidabili, la misurazione del tempo venne fondata sulla scansione temporale degli orologi, nonché descrivendo, di solito, il tipo di andatura con un termine italiano (andante, adagio, largo...). Dopodichè, nel XIX° secolo, l'introduzione del tempo metronomico, che consiste nello scrivere all'inizio di ogni spartito, il numero preciso di pulsazioni per minuto che deve contenere l'opera, diede un carattere ancor più rigoroso alla striatura del tempo musicale. Infine, oltre che una striatura dello spazio e del tempo, la pratica musicale occidentale ha conosciuto certo anche una codificazione delle altre due componenti classiche di ogni suono, e cioè dell'intensità (o volume) e del timbro. Il caso di quest'ultimo, che possiamo definire sinteticamente come il colore di un suono o ciò che distingue due di essi aventi la stessa altezza, è piuttosto interessante. Avendo subito una striatura meno rigida, perché più difficile da regolarizzare, a partire dagli studi fatti su di esso a cui forse diede inizio Berlioz, la pratica musicale ha scoperto un campo molto prolifico sul quale lavorare, non più in riferimento con le consonanze armoniche ma con le "tessiture" o i colori dei suoni. Se poi Boulez parla esclusivamente di tempo e di spazio, è perché, come dice lui stesso: "I sistemi di altezze e i sistemi ritmici, congiuntamente, appaiono sempre molto sviluppati e coerenti, mentre spesso si fatica a scovare teorie codificate per le dinamiche o i timbri, abbandonati di solito al pragmatismo o all'etica"¹⁹⁸.

¹⁹⁸ *Op. cit.*, p. 37, tr. it. p. 32.

4. La diagonale

Come abbiamo detto all'inizio del precedente paragrafo, le nozioni sullo spazio e sul tempo create da Boulez, vengono inglobate all'interno della filosofia di Deleuze e Guattari ed applicate non solo in riferimento al mondo della musica, ma a tutti i campi del reale. A titolo informativo, oltre che i termini striato e liscio per lo spazio, pulsato e non pulsato per il tempo, i due filosofi utilizzano per dire la stessa cosa, rispettivamente, spazio sedentario e spazio nomade o, riprendendo una distinzione stoica, Cronos e Aion. Per semplicità, accettando l'invito di Boulez, utilizzeremo in alcuni casi le parole "liscio" e "striato" sia per lo spazio che per il tempo. Per cominciare, possiamo spartire le quattro nozioni, mettendo il tempo pulsato e lo spazio striato dalla parte delle territorialità, mentre il liscio e il non pulsato da quella di ogni movimento di deterritorializzazione, relativo o assoluto. Tutto ciò che è territoriale esiste soltanto sulla base di una superficie percettiva spazio-temporale, o blocco di spazio-tempo, che permette l'individuazione delle forme o dei soggetti, nonché un regolare svolgimento nel tempo di queste, secondo una misura che può essere regolare o irregolare, ma pur sempre basata su dei codici. In altre parole, ogni volta che possiamo individuare una territorialità all'interno di un *agencement*, significa discernere quella parte di esso contenente una striatura spaziale ed una pulsazione temporale, che rendono possibile tutte le funzionalità per la crescita, lo sviluppo e il funzionamento organico generale. Dobbiamo fare attenzione, comunque, a non concepire questa

striatura come una superficie preesistente al territorio, sulla quale questo non farebbe altro che posizionarsi. La territorializzazione, come sappiamo, è un atto espressivo, e in quanto tale crea o è questa striatura spazio-temporale stessa, all'interno della quale possono apparire ad esempio le funzioni appartenenti all'aggressività intra-specifica studiata da Lorenz.

Ripensiamo per un momento ai territori della talpa e del gatto che sono fondati, dicevamo, l'uno su uno schema spaziale, l'altro su uno temporale. Una volta distrutto il territorio della prima, l'animale riesce a trovare comunque il luogo dei suoi pasti abituali, basandosi su quello che Uexküll dice essere un puro spazio attivo: un sistema di orientamento valido anche in mancanza dell'esistenza materiale della tana. Supponiamo che la talpa in questione, poi, una volta distrutta la sua tana voglia costruirne un'altra: essa dovrà passare da una fase di deterritorializzazione, lasciandosi alle spalle il suo schema spaziale, per crearne uno nuovo. Cioè compierà un movimento espressivo su uno spazio liscio che sarà ricoperto da una nuova striatura valida come quella precedente ma diversa. Ed è anche vero, che la talpa come tutti gli altri animali territoriali, non partono da un grado zero di striatura spaziale, in quanto nati all'interno di un milieu dove possono riconoscere determinati oggetti, ed in questo caso la terra ad esempio con la quale costruisce la sua dimora. Come per le talpe, lo stesso vale poi per i gatti domestici abitanti in campagna. La vita di ognuno di essi è scandita dalla "tabella oraria" con la quale si spartiscono il territorio, e se uno dei gatti venisse trascinato via dal luogo in cui risiede, questo subirà un movimento deterritorializzante, che nel caso in cui si concluda

positivamente per il normale sviluppo organico dell'animale, darà vita ad un'altra scansione temporale con diversi individui e in un luogo diverso. Uno spostamento oggettivo del corpo dell'animale, ma che implica un movimento ben più profondo, un viaggio intensivo che trascina non solo il gatto in senso stretto in un processo di deterritorializzazione, ma bensì tutto ciò che appartiene al suo *agencement*.

Come accennavamo poco sopra, inoltre, ancor prima che nei territori e in grado maggiore, la striatura spazio-temporale è presente anche già nei *milieux*. In quelli annessi, o *Umwelt* che dir si voglia, come dice Uexküll, essa dà modo all'animale in senso stretto di riconoscere certi oggetti o segni che cambiano dall'una all'altra, e che scandiscono temporalmente la sua vita. Così come per gli altri *milieux*, a livello molecolare od organico, perché ogni cellula ha il suo modo di occupare lo spazio e il suo tipico sviluppo ritmato ad una certa velocità. Se non è possibile far fecondare una tigre da un gatto, dice Deleuze, la ragione sta più nel fatto che i ritmi di vita, nel caso specifico la velocità di gestazione, sono diversi, che non nell'appartenere a due specie differenti. Se al contrario fra tutti i tipi di cane l'accoppiamento può funzionare, è perché “tutti i cani hanno la stessa durata di gestazione, la stessa velocità degli spermatozoidi, la stessa velocità d'ovulazione; pur diversi che siano tra loro, sono una specie non in virtù di una forma comune o di uno sviluppo comune della forma, benché sia anche questo, ma di un sistema di rapporti velocità-lentezze”¹⁹⁹.

¹⁹⁹ G. Deleuze, *Cours Vincennes 03-05-1977*, in www.webdeleuze.com, (tr. mia).

La ripartizione delle quattro nozioni, le une dalla parte delle territorialità, le altre da quella dei movimenti di deterritorializzazione, ci rimanda però da subito ad un'ulteriore complicazione. In effetti, se ogni territorio è almeno potenzialmente in via di deterritorializzazione, e se ci si deterritorializza riterritorializzandosi, anche gli spazi liscio e striato, come i tempi pulsato e non pulsato, devono coesistere in una perenne commistione. In termini già usati per i precedenti concetti, diremo ora che non è possibile vivere né in uno spazio completamente striato, né in uno completamente liscio. La stessa affermazione vale anche per la coppia di concetti sul tempo: “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”²⁰⁰, in quanto soggettività, organismo e pulsazione temporale, sono delle “condizioni di vita”. E se queste vengono fatte venire meno, dice Deleuze, siamo di fronte a ciò che si chiama un suicidio.

Non è mai questione, dunque, di uno spazio o di un tempo puramente striati o puramente lisci, ma di un caso particolare di promiscuità fra i due tipi. Se

²⁰⁰ *Ibidem.*

sono rimasto molto bergsoniano, dice il filosofo francese, è perché in Bergson le due parti di un misto non hanno mai lo stesso statuto: “Diceva [Bergson] che in un misto, voi non avete mai due elementi, ma un elemento che ha il ruolo d’impurità, e questo l’avete, vi è dato, e poi un altro che invece è puro, che non possedete e che deve essere fatto”²⁰¹. Lo striato è sempre dato e anzi, in molti casi, dice Deleuze, vi sarà anche imposto, vi sarà ordinato di sottomettervi. Il liscio deve invece essere letteralmente “strappato” dalla striatura, conquistato mediante un atto espressivo. Lo abbiamo visto analizzando il territorio: con la costituzione di uno di essi scaturiscono sia un sistema di segni, sia varie funzionalità organizzative, ma allo stesso tempo si scatenano due fenomeni, i personaggi ritmici e i paesaggi melodici, che si dispiegano tracciando un tempo non pulsato. Lo stesso valga per quanto detto a proposito del Leitmotiv wagneriano, il paragrafo a lui dedicato era appunto l’analisi di un misto di tipo bergsoniano. Le concezioni più ricorrenti dei temi wagneriani consistono nel considerarlo a tutti gli effetti come una forma sonora ben scandita nel tempo e che svolge fondamentalmente due funzioni: la prima, che può essere riassunta nelle parole di Debussy, è quella di servire da cartello stradale, per farci presentire l’arrivo di un personaggio o di un evento; la seconda, quella di territorializzare, o far sentire a proprio agio gli spettatori, con il suo andirivieni. Queste caratteristiche dei Leitmotive non vengono per niente negate da Boulez, il quale però mette l’accento sull’altro aspetto

²⁰¹ *Ibidem.*

ad essi appartenente, e cioè sul loro essere in variazione continua, fluttuanti e meno localizzabili, perché non rapportabili semplicemente ad un personaggio al quale sarebbero supposti rinviare. Anzi, a causa di quella che Boulez chiama la loro adattabilità nel tempo, essi hanno il potere di “fluttuare sulle montagne come sulle acque, su tale personaggio come su tal altro, e le loro variazioni sono, non variazioni formali, ma variazioni perpetue di velocità, d’accelerazione o di rallentamento”²⁰².

Una volta collocate le quattro nozioni e illustrata successivamente la loro perenne commistione, dobbiamo ora fare una precisazione concernente il rapporto dei due tipi di deterritorializzazione, la relativa e l’assoluta, con il tempo e lo spazio lisci. Se ripensiamo all’affermazione dataci da Deleuze e Guattari, per la quale un movimento viene definito relativo se, a prescindere dalla quantità e dalla velocità, viene fatto muovere un corpo considerato come un’unità, su di uno spazio striato, potrebbe sembrare in effetti che la relativa si attui esclusivamente in un orizzonte predisposto e ordinato. Ma anche in questo caso, come sappiamo, non possiamo scindere in modo assoluto i due tipi di movimento. Il passerotto dell’Australia decolla senza muoversi oggettivamente, compiendo un viaggio non su una superficie estensiva tipica dello striato, ma di carattere intensivo, da un *agencement* ad un altro, che non era semplicemente preesistente e in attesa di accoglierlo, ma bensì costruito dalla contemporanea riterritorializzazione. Nella relativa insomma, ciò che accade è una immediata riterritorializzazione che assurge

²⁰² *Ibidem*

quasi a ruolo di scopo prefissato del movimento di deterritorializzazione. Ma come abbiamo già detto in precedenza, essa non potrebbe compiersi se non si mescolasse sempre con l'assoluta, che sola può aprire l'*agencement* verso qualcosa d'altro. In un certo modo il nuovo assembramento della deterritorializzazione relativa funge da blocco o luogo di arrivo, come una sorta di punto che viene a bloccare la linea in variazione continua del movimento di natura assoluta.

La distinzione fra liscio e striato, e il diverso modo di occupare lo spazio o di svolgersi nel tempo che essa implica, può essere capita anche sulla base di un'altra differenziazione di tipo grafico, fra due tipi di sistema che secondo Deleuze e Guattari mettono in atto un diverso rapporto fra delle linee, delle diagonali e dei punti. Il primo, detto puntiforme, è quello tipico di tutte le territorialità o presente ogni qual volta ci troviamo di fronte ad un orizzonte spazio-temporale striato. Il secondo, detto lineare, multilineare o diagonale, appartiene invece a tutti i processi di deterritorializzazione che implicano, come sappiamo, il far scaturire una dimensione spazio-temporale liscia, e concernente in generale ogni atto creativo. Riassumiamo qui di seguito i caratteri principali di un sistema puntiforme, come descritti dai due filosofi. In primo luogo, tale sistema comporta sempre due linee di base, l'una verticale l'altra orizzontale, che servono come coordinate per l'assegnazione dei punti. In secondo luogo, la linea orizzontale può sovrapporsi verticalmente, mentre la verticale può spostarsi orizzontalmente, in modo tale da poter produrre o riprodurre sempre nuovi punti. Infine, le linee che possono eventualmente essere tracciate in questo

sistema, dicono, lo sono in quanto collegamenti o relazioni localizzabili. Le eventuali diagonali, poi, “svolgeranno allora il ruolo di legami per punti di livello e di momento differenti, instaurando a loro volta frequenze e risonanze con questi punti di orizzontale e di verticale variabili, contigui o distanti”²⁰³. Le linee e le diagonali restano in altre parole completamente subordinate ai punti dai quali sono obbligate a passare e per i quali fungono da coordinate. Quanto appena detto vale allo stesso modo sia per lo spazio striato che per il tempo pulsato, ed oltre che puntiforme, questo sistema viene denominato da Deleuze e Guattari anche arborescente, strutturale, molare o memoriale, in quanto tipico secondo loro anche del sistema mnemonico.

Il sistema della memoria, così come schematizzato dai due filosofi, è composto infatti da una linea principale orizzontale, la classica direttrice dove sono posizionati uno accanto all’altro i presenti con i quali si suole visualizzare il corso del tempo, ed un reticolato sottostante, costituito dalle verticali indicanti l’ordine di questo, nei punti del quale i presenti passati vanno ad installarsi e sovrapporsi ad un presente attuale. La memoria implica pertanto, dicono, una diagonale che fa passare un presente A in quanto rappresentazione, messo in rapporto al nuovo presente B, nella posizione B2 del reticolato (o A’), in C3 (o A’’) per rapporto al momento C, e così via. Allo stesso modo il presente B apparirà rappresentato in C2, in D3, ecc... Ciò che si oppone alla memoria o ai ricordi in generale sono,

²⁰³ G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 362, tr. it. p. 410.

secondo Deleuze e Guattari, i divenire o i movimenti di deterritorializzazione: “Il divenire è un anti-memoria”, mentre il ricordo, “ha sempre una funzione di riterritorializzazione”²⁰⁴. I divenire in effetti, al posto di sovrapporre due termini (o due punti), l’uno presente e l’altro rappresentante un momento passato, creano dei blocchi di coesistenza fra di essi, dove i punti in questione vengono fusi, rendendo impossibile una loro scissione obiettiva. I due filosofi francesi parlano ad esempio della differenza che intercorre fra un ricordo d’infanzia ed un “blocco d’infanzia”; mentre nel primo caso abbiamo la rappresentazione del bambino che siamo stati e del quale l’adulto è l’avvenire, nel secondo “un bambino molecolare è prodotto...un bambino coesiste con noi in una zona di vicinanza o in un blocco di divenire, su una linea di deterritorializzazione che ci trasporta entrambi”²⁰⁵. Ripensiamo un momento alla musica dedicata agli uccelli di Messiaen, *Catalogne d’oiseaux* ad esempio. Abbiamo detto in precedenza che queste opere non hanno chiaramente una funzione documentaristica, e non devono pertanto coincidere con la visione classica che l’ornitologo si fa degli animali. Tuttavia Messiaen esprimeva l’interesse di non tradire la natura, di creare qualcosa che fosse in qualche modo conforme ai caratteri tipici degli uccelli. Nell’ottica di Deleuze e Guattari, possiamo affermare che questo compositore ha messo in atto un vero e proprio “divenire-uccello” con la propria musica, in quanto invece di essere imitati o rappresentati, i volatili “divengono sonori”. E questo implica la

²⁰⁴ *Op. cit.*, p. 360, tr. it. p. 408.

²⁰⁵ *Ibidem.*

stessa dinamica di cui sopra, a proposito del blocco d'infanzia: il sistema armonico tonale viene deterritorializzato, sia per rendere timbri, complessi armonici, glissando ed altri elementi non attuabili normalmente con gli strumenti tradizionali, ed allo stesso tempo gli uccelli si fondono con la musica, divengono sonori. Dunque, musica e uccelli, sono entrambi deterritorializzati, presi da un divenire, e fusi l'uno nell'altro in un punto che non coincide affatto con uno dei due termini, ma che è il risultato di una linea di sviluppo espressiva, costruttiva, cioè liberata dalle coordinate verticali e orizzontali. In questi casi, dunque, non si passa mai semplicemente da un punto ad un altro: "L'uomo musicista si deterritorializza nell'uccello, ma è un uccello anch'esso deterritorializzato, «trasfigurato», un uccello celeste che è in divenire come quel che diviene con lui"²⁰⁶.

Verticali e orizzontali, come sappiamo, stanno alla base anche della rappresentazione musicale classica, ed è anzi forse proprio a partire da essa che parte la distinzione fra sistemi puntiformi e lineari fatta dai due filosofi: "La rappresentazione musicale traccia una linea orizzontale, melodica, la linea bassa a cui si sovrappongono altre linee melodiche, dove vengono iscritti dei punti che entrano in rapporti di contrappunto da una linea all'altra; d'altra parte una linea o un piano verticale, armonico, che si sposta lungo le orizzontali, ma senza più dipenderne, che va dall'alto al basso e fissa un accordo capace di concatenarsi con i successivi"²⁰⁷. Ed anche in

²⁰⁶ *Op. cit.*, p. 374, tr. it. p. 421.

²⁰⁷ *Op. cit.*, p. 361, tr. it. p. 409.

pittura possiamo ritrovare una forma analoga che gli appartiene, ma che prende in considerazione chiaramente altri mezzi: non solo perché il quadro ha una verticale e un orizzontale, ma anche perché i tratti e i colori, ognuno per conto proprio, rinviano, dicono i due filosofi, a delle verticali di spostamento e a delle orizzontali di sovrapposizione. Ciò è attestato, continuano, anche dal fatto che numerosi pittori, tra i quali Kandinsky, Klee e Mondrian, hanno creato dei sistemi didattici che implicano obbligatoriamente un confronto con la musica.

Oltre agli esempi appena visti, Deleuze e Guattari ne presentano altri, anche di carattere più semplice e concreto. Consideriamo, come ci invitano a fare, le caratteristiche tipiche di un qualsiasi tessuto, per constatare facilmente come la sua costituzione si ispiri ad un modello puntiforme, e dia vita ad uno spazio striato. I caratteri principali di ogni tessuto sono i seguenti: “Anzitutto è costituito da due specie di elementi paralleli: nel caso più semplice gli uni sono verticali, gli altri sono orizzontali e tutti si intrecciano, si incrociano perpendicolarmente. In secondo luogo, le due specie di elementi non hanno la stessa funzione: gli uni sono fissi, gli altri sono mobili e passano al di sopra e al di sotto dei fissi [...] In terzo luogo, un tale spazio striato è necessariamente delimitato, chiuso su un lato almeno: il tessuto può essere infinito in lunghezza, ma non nella larghezza, definita dal quadro dell’ordito; la necessità di un andata-ritorno implica uno spazio chiuso [...] Infine, un tale spazio sembra presentare necessariamente un rovescio e un diritto: perfino quando i fili dell’ordito e quelli della trama hanno esattamente la stessa natura, lo stesso numero e la stessa densità, la

tessitura ricostituisce un rovescio riportando da una sola parte i fili annodati”²⁰⁸. Tutt'altra è invece la natura di quello che può essere definito un tessuto non tessuto, il feltro, che i due filosofi presentano come un esempio di spazio liscio. La tecnica per la sua creazione, in effetti, non prevede nessun tipo di tessitura, di trama o di maglia predefinita fra i fili che lo compongono. Creato tramite una modificazione o denaturazione della lana con dell'acqua calda, le fibre di questa si aprono formando una specie di uncini che si vanno ad incastrare casualmente fra loro. Ne deriva dunque non un intreccio regolare, ma un groviglio fittissimo di piccoli fili, sviluppato in ogni direzione. Non presentando una trama che distribuisca regolarmente i suoi fili, esso esclude anche gli altri tre aspetti tipici di ogni tessuto: non ha punti fissi o variabili, non ha linee di demarcazione o di chiusura, esclusione fatta per la sua forma generale, e non ha un diritto e un rovescio.

Un altro esempio è quello del mare, il quale viene definito lo spazio liscio per eccellenza e allo stesso tempo “quello che si è trovato prima di tutti messo a confronto con le esigenze di una striatura sempre più rigida”²⁰⁹. La striatura dello spazio marittimo, dicono, è avvenuta sulla base di due metodi puntiformi, l'uno astronomico e l'altro cartografico. Con il primo è possibile determinare la posizione in un punto del mare secondo dei calcoli rigorosi derivati dall'osservazione degli astri e del sole; con il secondo, è stata creata invece una carta che incrocia i cosiddetti meridiani e i paralleli,

²⁰⁸ *Op. cit.*, pp. 593-594, tr. it. p. 664.

²⁰⁹ *Op. cit.*, p. 598, tr. it. p. 668.

le longitudini e le latitudini, riuscendo ad inglobare in un quadrato sia i luoghi conosciuti che quelli sconosciuti. Questa organizzazione del mare, dicono Deleuze e Guattari, è avvenuta per gradi e fu preceduta sicuramente da un tutt'altro modo più empirico di occupare la superficie acquatica, che teneva di conto di svariati fattori ambientali: “una navigazione nomade, empirica e complessa, che fa intervenire i venti, i rumori, i colori e i suoni del mare”²¹⁰. Una delle ragioni dell'egemonia occidentale, dicono i due filosofi, sta sicuramente nella forza “con cui i suoi apparati di Stato seppero striare il mare, coniugando le tecniche del Nord e quelle del Mediterraneo e annettendosi l'Atlantico”²¹¹. Ma nonostante tutta l'impresa di regolarizzazione della superficie marina, si è riscoperta una navigazione del mare come spazio liscio, ad esempio, nel momento in cui in ambito bellico, entrarono in scena i sottomarini. Mentre ogni tipo di imbarcazione, è infatti obbligata a muoversi su una sorta di scacchiera, tracciata da meridiani e paralleli, il sottomarino può compiere movimenti in diagonale o in verticale, verso il fondo o verso la superficie, fuoriuscendo da ogni quadrettatura. Le imbarcazioni, per lottare contro i sottomarini, i quali possono attaccare improvvisamente da qualsiasi punto, hanno dovuto da parte loro cercare come meglio potevano un metodo per prevederne i movimenti. O in altre parole furono obbligati a striare lo spazio liscio tracciato dagli altri, e rendere la loro percezione più raffinata con nuove tecnologie.

²¹⁰ *Op. cit.*, p. 599, tr. it. p. 669.

²¹¹ *Op. cit.*, p. 481, tr. it. p. 537.

Nei sistemi multilineari o diagonali allora, possiamo affermare che la linea è liberata dal punto come origine, e che le diagonali sono affrancate dalla verticale e l'orizzontale come coordinate che le obbligavano a passare da dei punti prestabiliti. In effetti, punti, linee e diagonali, sono presenti sia nei sistemi puntiformi che lineari. Ma in quest'ultimi non sono però affatto i punti che fanno la diagonale o la linea, in quanto queste non si muovono più da un punto ad un altro, bensì piuttosto "tra i punti". Nel secondo tipo di sistema, dunque, siamo di fronte ad una linea non più supposta delimitare qualcosa, "che non circonda più alcun contorno [...] 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"²¹². Tutti gli atti espressivi, che riescono a far scaturire del liscio a partire dallo striato, sono come delle "linee mutanti" svincolate dal compito di dover rappresentare qualcosa. Liberare la linea, liberare la diagonale, non c'è artista che non abbia questa intenzione: "Si elabora un sistema puntuale o una rappresentazione didattica, ma allo scopo di farla cedere, di trasmettere una scossa sismica. Un sistema puntuale sarà tanto più interessante in quanto un musicista, un pittore, uno scrittore, un filosofo si opponga a esso, e anzi lo costituisca per poterglisi opporre, come un trampolino da cui saltare"²¹³. E per quanto riguarda la storia della musica, Boulez ha giustamente dimostrato, dicono i due filosofi, come ogni grande musicista abbia inventato e fatto passare una sorta di diagonale fra

²¹² *Op. cit.*, p. 621, tr. it. pp. 690-691.

²¹³ *Op. cit.*, pp. 362-363, tr. it. p. 410.

la verticale armonica e l'orizzontale melodica. Ogni volta una diversa diagonale, "un'altra tecnica, una creazione. Allora, su questa linea trasversale di vera e propria deterritorializzazione, si muove un *blocco sonoro*, che non ha più punto d'origine, poiché è sempre già nel mezzo della linea, che non ha più coordinate orizzontali e verticali, poiché crea le proprie coordinate, che non forma più un legame localizzabile da un punto a un altro, poiché è in un «tempo non pulsato»: un blocco ritmico deterritorializzato, che abbandona punti, coordinate e misure, come un battello ebbro che si confonde a sua volta con la linea o traccia un *piano di consistenza*”²¹⁴.

²¹⁴ *Op. cit.*, pp. 363-364, tr. it. p. 411.

II. Dal mondo al cosmo

1. Il ritornello

“Siamo andati dagli ambienti (*milieux*) stratificati ai concatenamenti (*agencements*) territorializzati; e, nello stesso tempo, dalle forze del caos, quali sono distribuite, codificate, transcificate dagli ambienti (*milieux*), sino alle forze della terra, quali si trovano raccolte nei concatenamenti (*agencements*). Poi siamo andati dai concatenamenti (*agencements*) territoriali agli interconcatenamenti (*inter-agencements*), alle aperture di concatenamento (*agencements*) secondo linee di deterritorializzazione; e simultaneamente dalle forze raccolte della terra sino alle forze di un Cosmo deterritorializzato, o piuttosto deterritorializzante”²¹⁵.

Quanto detto sin qui era implicitamente un’analisi interna del concetto di ritornello, proprio come in precedenza abbiamo affermato che il nostro

²¹⁵ G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 416, tr. it. pp. 471-472.

studio sul territorio era già allo stesso tempo un'indagine sulla nozione di *agencement*. Possiamo dire, in altre parole, di aver passato in rassegna le forme di vita alle quali il concetto in questione da vita e i movimenti che lo caratterizzano, dalla codificazione fino alla deterritorializzazione assoluta. Il ritornello, come dice la frase seguente, anche se riferita alle sole aperture degli *agencements*, “appare” in quelli che sono stati gli oggetti del presente studio: “è la stessa cosa che appare, qui, come funzione territorializzata, presa nell'intraconcatenamento (*intra-agencement*) e, là, come concatenamento (*agencement*) autonomo o deterritorializzato, interconcatenamento (*inter-agencement*)”²¹⁶. Possiamo cominciare col distribuire ciò che è stato analizzato, secondo quelli che possono essere detti i due poli del ritornello, in modo del tutto simile a come abbiamo fatto in riferimento ai concetti di liscio e di striato. Sotto un primo aspetto, diremo che esso rimanda, o è, tutto ciò che può difendere dal caos, dare un minimo di sicurezza, una ritmicità, fondare una dimensione familiare o domestica. Del resto, il significato corrente della parola stessa, indica qualcosa che ritorna sempre e trasmette al ricevente una sensazione di familiarità. Metteremo allora dalla parte di questo primo polo del ritornello, tutto ciò che è frutto di un'abitudine o di una ripetitività, e che in quanto tale imprime una forma organica ad una materia per il suo regolare sviluppo in un orizzonte spazio-temporale striato: il codage ritmico dei milieux, i sistemi segnaletici di questi e dei territori, le funzioni territoriali, le territorialità degli *agencement* e le reterritorializzazioni. Dall'altra parte,

²¹⁶ *Op. cit.*, p. 402, tr. it. p. 458.

invece, contrassegnata dall'espressività costruttiva che da inizio all'arte, dobbiamo mettere tutto ciò che fa scaturire, o "strappa", del liscio a partire dallo striato: la decodificazione o territorializzazione, i motivi e i contrappunti territoriali, la deterritorializzazione relativa e quella assoluta. Secondo un primo punto di vista, dunque, esso può essere compreso come un concetto significante una sorta di ripetizione insita nel reale, che sia quella di un codice di milieu, quella di un abitudine acquisita nel tempo o di un comportamento innato all'interno di un territorio. Ma allo stesso tempo, secondo l'altro suo lato espressivo, mette in moto dei movimenti che spezzano, o fanno venire meno, la striatura per il tranquillo svolgimento della vita organica, lasciando passare una forza espressiva e creativa. Una volta detto questo però, quello che viene a complicare il tutto, è che le due facce del ritornello, così come le forme di vita e i processi ad esse appartenenti, devono essere pensate come assolutamente contemporanee e coesistenti in un unico grande movimento senza inizio e senza fine, invece che come una graduale evoluzione. Per questo a più riprese abbiamo sottolineato la contemporaneità ad esempio, in ambito territoriale, della nascita di un sistema di segni nonché di funzionalità, che sono aspetti territoriali e organizzatori, e dei processi di deterritorializzazione che sono invece di carattere espressivo. Basti ricordare che è di solito proprio una funzionalità territoriale a trascinare l'*agencement* in un processo di deterritorializzazione. Se la parola ritornello, come attesta la sua significazione letterale, rimanda all'idea di un ritorno, questo deve dunque essere compreso in un senso del tutto diverso da un semplice ripetersi

dell'identico o di una struttura in generale. È il movimento di base che ritorna, un partire che è già subito anche un ritornare, è lui al limite l'identico che riviene, ma sempre a gradi di potenza diversi e soprattutto dando risultati di volta in volta differenti a seconda dei casi, dei momenti e dei materiali usati. La decodificazione o territorializzazione sottrae le componenti di milieu dalla loro funzionalità per costituire uno spazio dimensionale, ma immediatamente, in seno al territorio, si creano nuove funzionalità e un sistema di segni che ricorda da vicino quello dei milieux, seppur diverso. E diverso soprattutto perché, almeno potenzialmente, può dare adito a dei processi ancor più espressivi che il decodage, cioè quelli di deterritorializzazione, che a loro volta come sappiamo non esistono se non in concomitanza con una immediata riterritorializzazione. Ma quest'ultima non è mai un ritorno a ciò che è già stato, si esce da un *agencement* territoriale per entrare in uno amoroso o in uno sociale ad esempio, oppure per tracciare un piano cosmico, seguendo di volta in volta una simbiosi di materie che si fa "pièce à pièce, coup par coup, opération par opération", ogni volta in modo diverso "suivant le cas". Codage e décodage, deterritorializzazione e reterritorializzazione, sono i nomi di un solo movimento contemporaneo, in due sensi opposti, che può essere paragonato all'immagine che si presenta ai nostri occhi "sui vetri laterali di un tram in movimento".

Abbiamo constatato in un precedente paragrafo, che le distinzioni fra codage e territorializzazione, fra décodage e deterritorializzazione, sono in fin dei conti soltanto relative e rinviano ai due soli movimenti,

contemporanei, del piano di composizione e della stratificazione. 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. Più precisamente, il ritornello è in presa diretta con ogni tipo di materia psichica, biologica, chimica, sonora e così via, che assumerà i caratteri di codice, materia d'espressione o materiale di cattura a seconda dei tre casi di cui sopra. Ed allo stesso tempo esso è anche un complesso movimento dinamico e vorticoso, che passa attraverso gli ordini costituiti, le forme, le sostanze, o la materia in generale. Esso viene paragonato, dai due filosofi francesi, ad una sorta di prisma o di "cristallo di spazio-tempo", che organizza, crea, disfa, mette insieme gli elementi più disparati: "Esso agisce su ciò che lo circonda, suono o luce, per trarne vibrazioni di vario tipo, decomposizioni, proiezioni e trasformazioni. Il ritornello ha inoltre una funzione catalitica: non soltanto aumentare la velocità degli scambi e reazioni in ciò che lo circonda, ma assicurare relazioni indirette fra elementi privi dell'affinità detta naturale e formare così delle masse organizzate. Il ritornello sarebbe dunque del tipo cristallo o proteina"²¹⁷. Dobbiamo fare un'ulteriore considerazione, sulla base di quanto detto poco sopra. Ogni milieu ed ogni *agencement* può essere definito, come sappiamo, un "consolidato di spazio-tempo"²¹⁸, avente

²¹⁷ *Op. cit.*, p. 430, tr. it. p. 485.

²¹⁸ *Op. cit.*, p. 406, tr. it. p. 462.

ognuno il proprio orizzonte percettivo costituito dal proprio misto di striato e di liscio. Per questa ragione, il ritornello deve essere detto l'a-priori di ogni spazio e di ogni tempo, agente sempre in un orizzonte fra liscio e striato. Era del resto in questo senso che andava compresa l'espressione "cristallo di spazio-tempo" usata poco sopra, come attesta la seguente citazione, anche se riferita nello specifico al solo tempo: "Il ritornello fabbrica 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"²¹⁹.

2. Le tre epoche della musica

Ritorniamo ora alle tre figure del ritornello (milieu, territorio e cosmo); esse, possiamo dire, indicano o mettono in atto una diversa relazione fra il piano di composizione e il correlato, nonché molto complicato, movimento di stratificazione. Deleuze e Guattari le presentano innanzi tutto in termini letterali facendo degli esempi di carattere umano. Lo scaturire di un milieu, o il "saltare dal caos ad un ordine nel caos", equivale allora ad un bambino che canta una filastrocca nel buio per farsi coraggio: "Nel buio, colto dalla paura, un bambino si rassicura canticchiando. Cammina, si ferma al ritmo della sua canzone. Sperduto, si mette al sicuro come può o si orienta alla

²¹⁹ *Op. cit.*, p. 431, tr. it. p. 486.

meno peggio con la sua canzoncina. Essa è come l'abbozzo, nel caos, di un centro stabile e calmo, stabilizzante e calmante. Può accadere che il bambino si metta a saltare, mentre canta, che acceleri o rallenti la sua andatura; ma la canzone stessa è già un salto: salta dal caos a un principio d'ordine nel caos, e rischia di smembrarsi ad ogni istante"²²⁰. Nel passo successivo ci troviamo invece in un ambiente familiare o domestico, quotidiano: "Adesso, invece, siamo a casa nostra. Ma casa nostra non è preesistente: si è dovuto tracciare un cerchio attorno al centro fragile e incerto, organizzare uno spazio limitato. Intervengono parecchie componenti molto diverse, punti di riferimento e contrassegni di ogni genere. Questo accadeva già nel caso precedente. Ma ora si tratta di componenti per l'organizzazione di uno spazio [...] Ora, le componenti vocali, sonore, sono molto importanti: un muro del suono, in ogni caso un muro in cui alcuni mattoni sono sonori. Un bambino canticchia raccogliendo in sé le forze necessarie per i compiti che deve fare. Una massaia canticchia o accende la radio, mentre schiera le forze anticaos del suo operare. La radio o la televisione sono come un muro sonoro per ogni famiglia e delimitano territori (il vicino protesta quando il volume è troppo alto) [...] Un errore di velocità, di ritmo o di armonia sarebbe catastrofico, perché distruggerebbe il creatore e la creazione riportando le forze del caos"²²¹. Infine, si lasciano entrare degli ospiti, oppure si esce da casa propria: "si comincia ad aprire il cerchio, lo si apre, si lascia entrare

²²⁰ *Op. cit.*, p. 382, tr. it. p. 439.

²²¹ *Ibidem*, tr. it. pp. 439-440.

qualcuno, oppure si esce, ci si getta verso l'esterno. Non si apre il cerchio dal lato sul quale si accalcano le antiche forze del caos, ma in un'altra regione, creata dal cerchio stesso. Come se il cerchio stesso tendesse ad aprirsi su un futuro, in funzione delle forze all'opera che protegge. E, questa volta, per raggiungere forze dell'avvenire, forze cosmiche. Ci si lancia, si rischia un'improvvisazione. Ma improvvisare è raggiungere il Mondo o confondersi con esso. Si esce di casa al suono di una canzonetta. Sulle linee motrici, gestuali, sonore che indicano il percorso abituale di un bambino, s'innestano o iniziano a germogliare delle «linee d'erranza», con anelli, nodi, velocità, movimenti, gesti e sonorità differenti»²²².

Cerchiamo ora di riassumere il tipo di relazione fra piano di composizione e stratificazione che ognuna delle tre figure mette in atto, e le tre estetiche o epoche della musica ad esse corrispondenti secondo Deleuze e Guattari. Più che di epoche o estetiche vere e proprie, per essere precisi, si tratterà di considerare tre diversi *agencement* musicali del mondo umano. Per quanto riguarda i *milieux*, la loro rigida formalizzazione o striatura, allontana così efficacemente le forze di mutamento del caos, da poter dare facilmente l'impressione che lo spartito della natura che regola le loro strutture e i loro contrappunti, sia qualcosa di immutabile che abbia allontanato una volta per tutte una situazione iniziale di disordine puramente informe e casuale. Ma come sappiamo, anche i più rigidi o "poveri" *milieux*, non smettono di essere attraversati dal caos che potrebbe mutarli, aprirli a qualcosa di

²²² *Op. cit.*, pp. 382-383, tr. it. p. 440.

diverso, o farli sparire. A questa prima figura del ritornello, i due filosofi francesi, fanno corrispondere l'estetica musicale tipica del classicismo, ed anche in un certo modo del barocco²²³. La loro intenzione non è comunque quella di fare un'analisi esaustiva da tutti i punti di vista del periodo in questione, ma cercare di definire sommariamente le sue idee guida. Con classicismo, dicono, si intende “un rapporto forma-materia o, piuttosto, forma-sostanza, poiché la sostanza è appunto una materia informata”²²⁴. Nella musica del periodo classico, in effetti, abbiamo in generale delle forme ben definite, messe in rapporto l'una con l'altra secondo una struttura gerarchica, occupante ognuna un posto più o meno importante all'interno di un'opera che risulta fortemente organizzata. Ogni forma sarebbe dunque la stessa cosa che un codice di un milieu, e i passaggi dall'una all'altra un vero e proprio transcoding. Possiamo allora dire, secondo Deleuze e Guattari, che l'artista del classicismo crea dei *milieux*, “li separa, li armonizza, regola le loro mescolanze, passa dall'uno all'altro”, e ciò che affronta sono le forze del caos, inteso come un ammasso di materia bruta e informe, verso la quale “devono imporsi le Forme per formare delle sostanze e i Codici, per fare degli ambienti (*milieux*)”²²⁵. La musica del suddetto periodo, pertanto, è fatta di contrappunti fra temi o motivi, ognuno

²²³ Sull'impossibilità di tracciare una divisione netta fra classicismo e barocco musicali, Deleuze e Guattari rimandano al seguente libro: *Renaissance, maniérisme, baroque*, Actes du XI^e stage de Tours, Vrin, Parigi 1972, 1^o parte, sulle “périodisations”.

²²⁴ *Op. cit.*, p. 416, tr. it. p. 472.

²²⁵ *Op. cit.*, p. 417, tr. it. p. 473.

emessi da uno strumento in particolare e chiuso in sé come un milieu, che possono mettersi in comunicazione secondo il rigido contrappunto o transcodage tipico dei milieux. E Proust lo ha ben descritto nel seguente passo, citato dagli stessi Deleuze e Guattari a riguardo: “D’abord le piano solitaire se plaignait, comme un oiseau abandonné de sa compagne; le violon l’entendit, lui répondit comme d’un arbre voisin. C’était comme au commencement du monde, comme s’il n’y avait eu qu’eux deux sur la terre, *ou plutôt* dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d’un créateur et où il ne serait jamais que tous les deux: cette sonate”²²⁶.

Come abbiamo già detto, il mondo è espressivo nella sua totalità, “il semplice giglio dei campi celebra la gloria dei cieli”, ma l’espressività diviene costruttiva soltanto con la seconda figura, che segna così l’inizio dell’arte o il suo suolo di *art brut*. Non più soltanto un ritmo codificato, ma un ritmo divenuto espressivo, che diventa esso stesso il personaggio agente nei motivi territoriali o il paesaggio nei contrappunti fra territori. A seconda dei singoli casi è possibile determinare e studiare in dettaglio i modi con cui la forza espressiva, in un territorio o in un *agencement* preso in considerazione, viene fatta scaturire. Anche il territorio è comunque una difesa contro “le forze del caos che bussano alla porta”, ma queste si fanno vive su un piano percettivo diverso, più mobile, acquisiscono molti volti, come quello del vicino, del futuro partner, della pioggia o del sole, e si fanno sentire in modo sensibilmente più intenso. Esso è una distanza

²²⁶ Proust, *Du côté de chez Swann*, la Pléiade, I, Paris 1955, p. 352.

critica, certo, e prima di tutto nei confronti degli appartenenti alla stessa specie; ma questa distanza è da subito anche un ritmo, che mette in comunicazione infinite forze amiche o ostili in un vero e proprio corpo a corpo. Col territorio, dicono Deleuze e Guattari, il ritornello ha infatti come correlato una terra, nome col quale indicano proprio questo corpo a corpo di energie: “Il territorio raggruppa tutte le forze dei diversi ambienti (*milieux*) in un solo fascio costituito dalle forze della terra [...] Le forze dell’aria o dell’acqua, l’uccello e il pesce diventano così forze della terra”²²⁷. Ma se da una parte questa terra concede l’illusione di poter fondare una sorta di patria, questa risulta però sempre irraggiungibile o da costituire, sempre perduta e a venire, perché il terreno sul quale dovrebbe stabilirsi è essenzialmente deterritorializzante, appartiene a tutti i territori e rende ogni chiusura fra interno ed esterno soltanto relativa e incerta. La terra permette dunque l’instaurazione di un territorio ma che mai sarà fondato stabilmente, a testimonianza del fatto che il liscio e lo striato coesistono sempre all’interno di un misto. Anzi, forse la terra potrebbe essere definita proprio la figura che prende questo misto all’interno di un *agencement* in generale, valendo come striato o come liscio a seconda del punto di vista. E gli animali lo sentono al massimo grado, non si concedono mai un attimo di tregua, difendono continuamente la loro zona, poiché il territorio ha confini instabili e deve essere riconquistato in ogni istante, per rischiare il meno possibile di essere travolti, o peggio, di morire.

²²⁷ G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 395, tr. it. p. 452.

A questa seconda figura del ritornello i due filosofi francesi fanno corrispondere l'estetica musicale romantica. Con essa, dicono, si fece sentire un nuovo "grido": "La Terra, il territorio e la Terra! Col romanticismo l'artista abbandona la sua ambizione ad un'universalità di diritto [...] si territorializza, entra in un concatenamento (*agencement*) territoriale"²²⁸. Lo scopo dell'artista romantico, così, non è più quello di creare dei *milieux*, di organizzarli e di farli comunicare come in un mondo perfettamente chiuso in sé lontano dalle forze del caos, ma bensì quello di fondare un territorio, di creare una patria, inoltrandosi nella terra. Al dogmatismo dei *milieux*, dicono i due filosofi francesi, si è sostituito il criticismo; più che affrontare le forze del caos, l'artista romantico deve fronteggiare l'attrazione di una terra senza fondo, e se vive il territorio, lo vive necessariamente come perduto, perché la terra come dicevamo è essenzialmente deterritorializzante. In preda ai *décodages* e alle deterritorializzazioni i musicisti romantici sono stati spinti di conseguenza a creare sempre più dissonanze e dare più importanza all'intermezzo. Quest'ultimo non è più visto come un semplice passaggio funzionale, ma anzi come la parte più espressiva delle loro opere, "perché giocava su tutti gli scarti fra la terra e il territorio, vi s'intercalava, a suo modo li riempiva, «fra un'ora e l'altra», «mezzogiorno-mezzanotte»"²²⁹. Il romanticismo ha dato così vita a due importanti innovazioni, una forma in continuo sviluppo e una materia in movimento di una variazione continua: "non c'erano più

²²⁸ *Op. cit.*, p. 417, tr. it. p. 473.

²²⁹ *Op. cit.*, p. 419, tr. it. p. 475.

parti sostanziali corrispondenti a forme, ambienti (*milieux*) corrispondenti a codici, una materia caotica che veniva ordinata nelle forme e dai codici. Le parti erano piuttosto come concatenamenti (*agencements*) che si componevano e si decomponivano in superficie. La forma stessa diveniva una grande forma in continuo sviluppo, riunione delle forze della terra che raccoglieva tutte le parti. La materia stessa non era più un caos da sottomettere e organizzare, ma la materia in movimento di una variazione continua [...] Attraverso i concatenamenti (*agencements*), materia e forma entravano così in un nuovo rapporto: la materia cessava d'essere una materia di contenuto per divenire materia d'espressione, la forma cessava di essere un codice che doma le forze del caos per divenire forza essa stessa, insieme delle forze della terra”²³⁰. Il romanticismo non è andato più lontano del classicismo barocco, concludono i due filosofi, ma altrove, con dei mezzi e dei vettori diversi.

Infine, sul piano cosmico costituito dai processi di deterritorializzazione assoluta, l'*agencement* “non affronta più le forze del caos, non si addentra più nelle forze della terra [...] ma si apre sulle forze del cosmo”²³¹. Questo implica, come accennavamo, un diverso rapporto della materia usata con le forze del piano di composizione, che sono in questo caso “catturate” e rese sensibili in modo più diretto da dei materiali molecolarizzati. Non c'è più, in altre parole, una lotta di resistenza contro delle forze percepite come ostili, così come non si cerca più un fondamento nella terra. Fenomeni,

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ *Op. cit.*, p. 422, tr. it. p. 477.

questi, che dobbiamo ricondurre ai processi di codificazione, di territorializzazione o di stratificazione che infatti, una volta intrapreso un movimento di deterritorializzazione assoluta, vengono ridotti al minimo. Questa materia molecolarizzata non sarà più assoggettata ad una forma precisa, come neanche ad una forma in continua variazione: “Il rapporto essenziale non è più materia-forme (o sostanze-attributi); ma non è nemmeno nello sviluppo continuo della forma e nella variazione continua della materia. Appare qui come un rapporto diretto materiale–forze [...] Non c’è più una materia che troverebbe nella forma il suo principio d’intelligibilità corrispondente”²³².

A questa terza figura corrisponde ovviamente l’estetica musicale, e non solo, contemporanea. Il riferimento più importante di Deleuze e Guattari, su questo argomento, è sicuramente Paul Klee. In uno dei suoi scritti sull’arte contemporanea, il pittore dice che l’artista mette in atto uno sforzo fatto di piccole spinte consecutive, “per decollare dalla terra”. Ma allo scalino successivo, “ci si innalza veramente al di sopra di essa. Ci si eleva al di sopra di essa sotto l’influenza di forze centrifughe che trionfano sulla pesantezza”²³³. In altre parole, continua, si lascia la terra per raggiungere il cosmo, e ad una “andatura” terrestre, si sostituisce quella che potremmo

²³² *Ibidem*, tr. it. pp. 477-478.

²³³ Citiamo dall’edizione a cui fanno riferimento Deleuze e Guattari: Paul Klee, *Théorie de l’art moderne*, Editions Denoël, 1964, p. 27 (tr. mia).

chiamare una “via di scampo”²³⁴ cosmica: “E se lascio infine queste forze avverse del mondo terrestre dispiegarsi ben lontano fino alla sfera del cosmo, supero così l’aspirazione impetuosa dello stile patetico per l’altro romanticismo, il romanticismo di fusione nel Grande Tutto”²³⁵. Restando nei limiti della terra, aggiunge Klee, l’artista si interessa ad oggetti di tipo scientifico, come il microscopio, le molecole, i cristalli, gli atomi o le particelle, ma non per conformità scientifica, come commentano Deleuze e Guattari, bensì per il movimento, soltanto per il movimento immanente. Insomma, ciò che lo interessa, dice esplicitamente Klee, è la natura naturante e non la natura naturata: “Prima di tutto, l’artista non accorda alle apparenze della natura la stessa importanza dei suoi detrattori realisti. Non si sente talmente assoggettato ad essa, le forme fissate non rappresentano per ai suoi occhi l’essenza del processo creatore nella natura. La natura *naturante* gli interessa di più della natura *naturata*”²³⁶. Ed anche se la parola cosmo ci rinvia d’acchito ad un qualcosa di vago o lontano, essa indica qui un’operazione concreta e precisa: “Tutto questo sembra di una generalità estrema e quasi hegeliano nell’attestare uno Spirito assoluto. E tuttavia è, dovrebbe essere tecnica, nient’altro che tecnica”²³⁷. Operazione concreta e precisa, svolta non su binari prestabiliti perché ogni artista

²³⁴ Su un’estetica delle vie di scampo, Cfr. Paolo Godani, *Estasi e divenire*, Mimesis, Milano 2001.

²³⁵ Paul Klee, *Théorie de l’art moderne*, cit., p. 27 (tr. mia).

²³⁶ *Op. cit.*, p. 28 (tr. mia).

²³⁷ G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 422, tr. it. p. 477.

traccia la propria diagonale o inventa i propri mezzi, che rendono possibile la cristallizzazione delle forze del piano di composizione, non più sentite come ostili, all'interno di un'opera. E per far ciò, visto che come dicono Deleuze e Guattari, si ha troppo la tendenza a riterritorializzarsi sul "bambino, il pazzo o il rumore", dando l'impressione che basti stravolgere un ordine prestabilito con processi puramente casuali, ci vuole molta sobrietà: "Sobrietà, sobrietà: è la condizione comune per la deterritorializzazione delle materie, la molecolarizzazione del materiale, la cosmicizzazione delle forze. Forse il bambino ci riesce. Ma questa sobrietà, è quella di un divenire-bambino, che non necessariamente il divenire *del* bambino, tutt'altro"²³⁸. Paul Klee, com'è noto, diceva che l'arte non deve riprodurre il visibile, ma "rendere visibile"; Deleuze e Guattari, riprendendo questa espressione, non parlano esclusivamente di rendere visibile ma più in generale, come sappiamo, di rendere sensibile, di dare la possibilità a delle forze di essere sentite in qualche modo all'interno di un'opera. Se ciò non fosse possibile, dicono, l'idea di una via di scampo cosmica resterebbe soltanto una fantasia incapace di allargare i "limiti della terra". Quando scriviamo la parola "vino" con dell'inchiostro, dice Klee²³⁹, quest'ultimo non ha un ruolo fondamentale, ma permette la fissazione durevole dell'idea di "vino"; ed è proprio ciò che accade nelle opere d'arte, che invece di idee,

²³⁸ *Op. cit.*, p. 425, tr. it. p. 480.

²³⁹ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, cit., p. 58: "Quando scrivo la parola vino con dell'inchiostro, quest'ultimo non ha il ruolo principale, ma permette di fissare durevolmente l'idea di vino" (tr. mia).

fissano tramite un materiale finemente lavorato qualcosa di molto più mobile e informale, delle forze appunto. Forze non visibili rese visibili o forze non sonore rese sonore.

3. Il cosmo della musica contemporanea

La svolta post-romantica dunque, dicono i due filosofi francesi, consiste proprio in quanto appena detto: 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. Il problema non è più un inizio di ordine nel caos, come neanche quello di una “fondazione-fondamento” territoriale, ma quello di rendere consistente, o di consolidare un materiale, perché possa così captare delle forze non sonore, non visibili o non pensabili. Per esempio, il problema di Messiaen nella sua opera *Chronochromie*, non era forse quello di rendere sonora una pluralità di ritmi o di tempi, di “catturare” la durata in una composizione “alternant les plus grandes set les plus petites, afin de suggérer l'idée des rapports entre les temps infiniment longs des étoiles et des montagnes, et infiniment courts des insectes et des atomes: pouvoir élémentaire, cosmique, qui [...] vient avant tout du travail rythmique”²⁴⁰? Se si ispira a diciotto canti di

²⁴⁰ Gisèle Brelet, in *Histoire de la musique*, II, Pléiade, Parigi 1963, “Musique contemporaine en France”, p. 1116.

uccelli diversi, nel passo chiamato *Epode*, non è per imitarli, ma per rendere sonori, in una apparente mancanza di ritmo, “le migliaia di ritmi sovrapposti che si fondono in un grande ritmo e in dei blocchi di durata”, che la sua passione per i volatili, considerati a giusto titolo dei grandi musicisti, gli aveva fatto scoprire. Finché la musica di Messiaen resta una *pancarte* rinviante a ciò che magari abbiamo ascoltato al mattino in un bosco, si commette lo stesso errore di chi vede nei contrappunti territoriali il solo risultato di comportamenti innati e acquisiti, e non anche un paesaggio melodico, autonomo e affrancato da tutte le meccaniche di vita degli animali. E certo non c'è niente di male, dicono Deleuze e Guattari, nell'ascoltare al modo di Swann, il quale aveva trovato nella piccola frase di Vinteuil la marca personale del proprio *agencement* amoroso; tutti ne abbiamo bisogno in qualche modo, o almeno passiamo da questo tipo di ascolto. Ne deriva dunque che l'ascoltatore non ha per i due filosofi francesi un ruolo soltanto passivo. Infatti, per fare il movimento ci vogliono almeno due termini, l'opera e l'ascoltatore, perché solo così si mette in moto una deterritorializzazione e si possono sentire forze non sensibili.

Possiamo dedurre da quanto detto sopra, un'ulteriore conseguenza generale sulla ricezione stessa della musica, e che spiegherebbe anche l'affermazione secondo la quale, in fin dei conti, ciò che la musica o l'arte ha sempre fatto nelle diverse epoche e non solo in quella contemporanea, è stato catturare delle forze. Anche la musica del classicismo, purché estremamente formale, come quella del romanticismo, benché in relazione ad una ricerca di fondamento, rendevano sonore delle forze non sonore: “In

un certo senso, tutto ciò che attribuiamo ad un'epoca era già presente nell'epoca precedente [*ed infatti, come abbiamo detto sopra, le tre figure del ritornello devono essere pensate come contemporanee*]. Come per le forze: il problema è sempre stato quello delle forze [...] È da sempre, egualmente, che la pittura si è proposta di rendere visibile, anziché riprodurre il visibile, e la musica di rendere sonoro, anziché riprodurre il sonoro”²⁴¹. Inoltre, anche da un punto di vista formale, una “liberazione del molecolare” sfuggente alle forme, la si trova già nelle materie di contenuto classiche, dove agisce per destratificazione, così come nelle materie d'espressione romantiche, dove opera per decodificazione. Possiamo dunque riascoltare Mozart con un orecchio diverso, come insinua furtivamente la seguente frase: “Riscoprire Mozart, e che il «tema» era già la variazione”²⁴².

Quale differenza è possibile discernere, allora, fra le musiche delle tre diverse epoche? Facciamo un esempio molto semplice, scegliendo quasi casualmente fra mille casi possibili: perché è estremamente più facile, non solo ricordarsi, ma anche associare al modo di Swann, il tema del *Rondo alla turca* di Mozart o quello di *Für Elise* di Beethoven, che non una parte di *Chronochromie* di Messiaen o di *Ionisation* di Varèse? Si direbbe che le opere moderne tendano ad escludere, o ad impedire il più possibile, il tipo di ascolto focalizzato con Swann. La ragione non sta assolutamente nella complessità strutturale delle diverse opere, né nel bisogno di dover essere

²⁴¹ G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 428, tr. it. 483.

²⁴² *Op. cit.*, p. 379-380, tr. it. p. 426.

degli addetti ai lavori per poter comprendere le musiche del ventesimo secolo. Non c'è neanche molto da capire, ma solo da sentire. O almeno così è per la musica cosmica di cui parlano Deleuze e Guattari. Ma se questo tipo di ascolto è divenuto più difficile, e se non si riesce nella maggior parte dei casi a discernere una forma secondo i nostri abituali metodi di individuazione, ciò è dovuto innanzi tutto ad un cambiamento delle condizioni percettive. Ecco cosa distingue le tre epoche, una diversa soglia di percezione: “Si tratta dunque piuttosto di soglie di percezione, di soglie di discernibilità, che appartengono a questo o quel concatenamento (*agencement*)”²⁴³. E se poi nel mondo umano il piano percettivo cosmico è venuto in luce, a parte alcuni casi, soltanto all'incirca a partire dal ventesimo secolo, ciò non significa affatto che non esistesse prima di questo periodo. Le aragoste dello Yucatan, infatti, non hanno certamente aspettato la contemporaneità per lanciarsi nelle loro deterritorializzazioni cosmiche. Così come gli *agencements* degli animali territoriali, hanno sempre dato vita a dei personaggi ritmici e messo in variazione continua una forma, e non come è ovvio solo a partire dal romanticismo. Le tre figure non sono infatti i termini di una evoluzione, ma tre aspetti contemporanei di una sola cosa, e cioè, come sappiamo, del ritornello. Se vengono chiamate “epoche”, è solo perché messe in relazione alla storia degli uomini così da facilitarne la comprensione con l'aiuto di punti di riferimento.

²⁴³ *Op. cit.*, p. 428, tr. it. p. 483.

La costituzione di un piano cosmico in musica, comunque, detto con parole già usate per il lavoro di Messiaen, è venuto in luce nel momento in cui, deterritorializzato l'*agencement* del sistema tonale occidentale, e non lasciandosi riterritorializzare da altri metodi alternativi come ad esempio quello seriale, si è scoperto di poter organizzare i suoni anche non utilizzando una metodologia prestabilita, senza dare vita tuttavia a qualcosa di semplicemente informale o casuale, ma piuttosto di informale²⁴⁴. In quanto *agencement*, il sistema armonico occidentale è sempre stato affetto o attraversato da forze deterritorializzanti. Per questo, dicono Deleuze e Guattari, più che nel rompere del tutto col sistema tonale o nel trovare metodi che lo rimpiazzino, l'essenziale consisté, tra XIX° e XX° secolo, nel passare attraverso le sue maglie, portando alle estreme conseguenze il suo interno "ribollire"²⁴⁵. Ed è così che si è arrivati all'instaurazione di un piano cosmico musicale, dove ciò che può essere definito musica non sta più nella distinzione fra suono o rumore, perché contro il temperamento si scatena un cromatismo generalizzato che coinvolge tutte le componenti sonore; e dove le variazioni temporali o ritmiche non verranno più considerate dal punto di

²⁴⁴ Cfr. Paolo Godani, *L'informale-Arte e politica*, Edizioni ETS, Pisa 2005.

²⁴⁵ G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 121, tr. it. p. 152: "il ribollire del sistema tonale stesso, in un vasto periodo del secolo XIX e XX, che dissolve il temperamento, allarga il cromatismo, sia pure conservando un tonale relativo, reinventa modalità nuove, convoglia il maggior e il minore in una nuova alleanza, e procura ogni volta a tale o a tal'altra variabile dei domini di variazione continua. Questo ribollimento passa in primo piano, si fa sentire per se stesso e fa sentire attraverso il suo materiale molecolare così lavorato le forze non sonore che da sempre agitavano la musica".

vista dei cambiamenti di misura, perché il ritmo non è cadenza o ripetizione, ma bensì differenza. Lo strumento per eccellenza di questo *agencement* contemporaneo, dicono i due filosofi, è sicuramente il sintetizzatore, il quale ha reso possibile, prima di tutto, un gigantesco allargamento delle altezze e dei timbri, ed in secondo luogo la possibilità ai compositori di lavorare con i suoni in modo più dettagliato e “molecolare”. Ed è probabile che ai giorni nostri Deleuze e Guattari, invece che di sintetizzatore, avrebbero parlato di computer, il quale, a partire soprattutto dagli anni novanta dello scorso secolo, ha amplificato ancor di più le possibilità dell’altro, nonché reso possibili nuovi procedimenti di lavorazione del suono. Tonale, modale o atonale, comunque, sono termini che hanno ormai perso di significato. E se nella musica cosmica dell’epoca odierna non ci sono più delle forme supposte informare una materia bruta sonora, è perché, alla lettera, non ce n’è più bisogno. Ecco perché le forze del piano di composizione, da sempre presenti, vengono colte in modo più diretto: esse sono come “montate in superficie” e quindi non più riflesse in una forma rinviante ad un ordine della natura ritenuto eterno o divino, come neanche in valori “terrestri” come i sentimenti, la patria od altro. Ed è questa la vera ragione anche per cui, un ascolto al modo di Swann, è sicuramente più difficile da attuare in relazione con le opere dei compositori dell’epoca cosmica. Quanto appena detto è di estrema importanza, poiché altrimenti si rischia di intendere la musica del cosmo secondo una banale soppressione delle forme, che resterebbe all’interno di una dialettica formale-informe. Ma l’assenza di forme, presuppone ogni

volta una preliminare deterritorializzazione dell'*agencement* musicale, o l'aver tracciato una diagonale, perché solo così il materiale non sarà più bisognoso di una forma che lo strutturi, ma portatore in se stesso della possibilità di essere consolidato insieme ad elementi che possono essere i più disparati. Ed è poi anche vero, che pur lavorando con un materiale in contatto diretto con delle forze, non è escluso che delle forme più o meno nette possano apparire qua e là all'interno di un'opera. Anzi, spesso quest'ultime possono servire al compositore come una sorta di "trampolino di lancio" verso il cosmo, proprio come le aragoste dello Yucatan, che prima di lanciarsi in una deterritorializzazione assoluta, passano da un *agencement* territoriale ad uno sociale. Infine, se nella musica cosmica troviamo dei temi o dei motivi, questi non sono mai creati in funzione di una conformità al sistema armonico, così come non vengono intrappolati dall'ottica del tema-variazione, ma quasi come prodotti dalla contemporanea riterritorializzazione che accompagna ogni deterritorializzazione.

Da questo punto di vista, come fanno notare gli stessi Deleuze e Guattari, l'analisi che il compositore Jean Barraqué fa dell'opera di Debussy, ed in particolare di *La mer*, risulta particolarmente pertinente. Quest'opera presenta, dice Barraqué, delle difficoltà non indifferenti sul piano analitico, che rendono difficile una sua spiegazione. Per tentare un suo chiarimento, continua, dobbiamo in effetti abbandonare i metodi abituali dell'analisi classica, perché Debussy sembra aver "reinventato", con la suddetta opera, la tecnica musicale. Ma non tanto a livello sintattico, "qui reste somme

toute assez traditionnel”, bensì “dans la conception même de l’organisation dialectique et du devenir sonore. La musique y devient un monde mystérieux et secret qui s’invente en lui-même et se détruit à mesure”²⁴⁶. Ne *La mer*, in altre parole, non mancano temi e motivi ciclici, ma con essa Debussy ha concepito un procedimento di sviluppo per il quale le nozioni stesse di esposizione e variazione perdono di senso, e che permette all’opera di farsi su se stessa senza il ricorso ad un sistema prestabilito. Vediamo brevemente i caratteri principali dei tre movimenti che compongono quest’opera. Nel primo, possiamo notare innanzi tutto come i motivi siano generati in un gioco di rapporti continui, escludendo la possibilità che uno di essi possa servire da cellula germinativa per gli altri. È una catena senza fine, dice Barraqué, a tal punto che potremmo cominciare l’analisi dal mezzo. In secondo luogo, a parte nell’ultima misura, non c’è, rigorosamente parlando, una qualche armonicizzazione, escludendo così fin dall’inizio l’idea stessa d’intervallo fra suoni: “il y a là, d’autre part, une conception du vertical et de l’horizontal (que l’on peut déceler à de nombreux endroits de la partition) étrangère aux principes de la tonalité”²⁴⁷. Non a caso, Debussy poneva una differenza fra “note-tono” e “note-suono”, le prime considerate in quanto gradi di una scala, le seconde utilizzate in quanto sonorità, al di fuori di ogni relazione.

Il secondo movimento presenta invece una “polverizzazione” sonora che rende quasi impossibile afferrarne il tempo musicale: “La continuité y est

²⁴⁶ Jean Barraqué, *Debussy*, Editions du Seuil, 1962, p. 182.

²⁴⁷ *Op. cit.*, p. 186.

sans cesse remise en valeur, détruite, effacée et reprise. Seule une analyse approfondie pourrait donner une idée de la fluidité technique, de la spontanéité rigoureuse d'une invention, qui détermine un devenir sonore sans cesse renouvelé et celui-ci, par des chemins souvent refusés, s' imagine dans une orchestration épousant une démarche aussi nécessairement improvisée – que d'aucun ont voulu (come nel caso di *Epode*) voir désarticulée”²⁴⁸. Il terzo ed ultimo movimento, chiamato *Dialogue du vent et de la mer*, è forse il più importante. In esso, dice Barraqué, non possiamo neanche più parlare di temi veri e propri ma solo di “forze”, quella del vento e quella del mare: “Il n’y a plus là de thèmes constitués et représentatifs dans leurs contours, ni d’ordonnance hiérarchique – ou anarchique – des thèmes. Seules deux forces contrastantes opposent leur spécificité; la première, dont la texture apparente évolue sans cesse, est un «mouvement» chaotique de pression [...] la seconde détermine les sections «mélodiques» du mouvement. Chacune de ces deux forces peut entraîner une situation paroxystique [...] ces deux forces contrastées, en essayant de communiquer entre elles, vont emprunter des couloirs aux sens réversibles. Et c’est peut-être dans ces passages d’une force motrice à l’autre que Debussy a dû imaginer une nouvelle loi d’articulation”²⁴⁹. In questo modo, conclude Barraqué, Debussy ha saputo aprire, con una volontà affrancata dal bisogno di formalizzazione, un universo musicale mobile aprendo il ventaglio di ogni possibilità.

²⁴⁸ *Op. cit.*, p. 190.

²⁴⁹ *Op. cit.*, p. 193.

4. Il piccolo e il grande ritornello

Come per la musica esistono due tipi di ascolto poi, l'uno in quanto *pancarte*, l'altro per il quale la musica stessa diviene personaggio o paesaggio e non è più riflessa in qualcosa di esterno, anche per il ritornello, come del resto abbiamo detto in altri termini, esistono due modi di pensarlo²⁵⁰. Il primo, viene detto dai due filosofi il piccolo ritornello, ed è inteso come ripetizione di un codice o fondamento di una territorialità, ad esempio; il secondo, chiamato il grande ritornello, come complicazione creativa e differenziante dei movimenti del piano di composizione e della stratificazione. Finché il ritornello viene associato a qualcosa di individuabile, esso non viene colto, dicono Deleuze e Guattari, per quello che è: “Il ritornello rimane allo stato di una formula che evoca un personaggio o un paesaggio, anziché formare esso stesso un personaggio ritmico, un paesaggio melodico. Ci sono dunque come due poli del ritornello. E questi due poli non dipendono soltanto da una qualità intrinseca, ma anche dallo stato di forza di chi ascolta; così la piccola frase della sonata di Vinteuil resta per lungo tempo associata all'amore di Swann, al personaggio di Odette e al paesaggio del Bois de Boulogne, fino al

²⁵⁰ E ciò ricorda molto da vicino la concezione deleuziana dell'eterno ritorno di Nietzsche, che il concetto di ritornello contiene, come dice Zourabichvili, in qualità di “parola-valigia”: “Ricordiamoci dell'idea di Nietzsche: l'eterno ritorno come piccola filastrocca, come ritornello, ma che cattura le forze mute e impensabili del cosmo” (G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 423, tr. it. p. 479).

momento in cui ruota su se stessa, si apre su se stessa per rivelare potenzialità fino allora inaudite, entrare in altre connessioni, portar alla deriva l'amore verso altri concatenamenti (*agencements*)”²⁵¹. Il piccolo e il grande ritornello, il territorio (o la casa) e il cosmo: “se la natura è come l'arte, è perché coniuga in tutti i modi questi due elementi viventi: la Casa e l'Universo (qui sinonimo di cosmo), lo Heimlich e l'Unheimlich, il territorio e la deterritorializzazione, i composti melodici finiti e il grande piano di composizione infinito, il piccolo e il grande ritornello”²⁵². Dobbiamo ora però chiarire perché, anche se ogni attività artistica è in contatto col ritornello e crea i propri territori ed i propri cosmi, la musica intrattiene con esso una relazione più intima. Oppure, detto in altri termini, il suono sembra incarnare in modo più diretto di tutti gli altri materiali, i complessi movimenti del ritornello. Dunque: “perché il ritornello è eminentemente sonoro? Da dove viene questo privilegio dell'orecchio, mentre già gli animali, gli uccelli, ci fanno conoscere tanti ritornelli gestuali, posturali, cromatici, visivi?”²⁵³.

Non si tratta, per Deleuze e Guattari, di attribuire una certa supremazia alla musica in base a dei criteri assoluti o ad una gerarchia formale: “Non crediamo affatto a un sistema delle belle arti, ma a problemi molto differenti che trovano le loro soluzioni in arti eterogenee. L'Arte ci sembra

²⁵¹ G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 431, tr. it. p. 486.

²⁵² G. Deleuze-F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, cit., p. 176, tr. it. p. 188.

²⁵³ G. Deleuze-F. Guattari, *Mille plateaux*, cit., p. 429, tr. it. p. 484.

un falso concetto, unicamente nominale”²⁵⁴. Un modo invece in un certo senso più modesto, dicono, per valutare estrinsecamente le varie arti, sarebbe quello di mettere a confronto la loro potenza o i loro coefficienti di deterritorializzazione. Da questo punto di vista, allora, la musica sembra avere una forza deterritorializzante molto più grande e intensa di tutte le altre arti, e che testimonierebbe della sua stretta relazione col ritornello. Sembra che il suono, altrimenti detto, deterritorializzandosi, si affini sempre di più per diventare perfettamente autonomo, mentre ad esempio il colore si accosta o si “incolla” più facilmente, non necessariamente ad un oggetto, ma alla territorialità. Quando il colore si deterritorializza, cioè, tende a dissolversi e lasciarsi guidare da altri elementi, come possiamo attestare nei casi di sinestesia, “che non si riducono a una semplice corrispondenza colore-suono, ma in cui i suoni svolgono il ruolo-pilota e inducono dei colori che si *sovrappongono* ai colori visti e comunicano loro un ritmo e un movimento propriamente sonori”²⁵⁵. Questa potenzialità deterritorializzante della musica potrebbe spiegare, dicono Deleuze e Guattari, il fascino collettivo che da sempre esercita sugli individui: “Non si smuove un popolo con dei colori. Le bandiere non possono nulla senza le trombe”²⁵⁶. Ma tutto ciò non è senza ambiguità dicono i due filosofi: il suono ci invade, ci spinge, ci trascina, ci attraversa, ma sia per farci cadere in un buco nero sia per aprirci le porte del cosmo. In quanto, se esso ha la

²⁵⁴ *Op. cit.*, p. 369, tr. it. p. 416.

²⁵⁵ *Op. cit.*, p. 429, tr. it. p. 484.

²⁵⁶ *Op. cit.*, p. 430, tr. it. *Ibidem*.

più grande forza deterritorializzante, non è meno vero che esso può dare adito anche alle reterritorializzazioni più potenti, “più pesanti, più inebee, più ridondanti. Estasi e ipnosi [...] Il ritornello è sonoro per eccellenza, ma sviluppa la sua forza tanto in una canzonetta vischiosa quanto nel motivo più puro o nella piccola frase di Vinteuil. E a volte le due cose insieme: come Beethoven diventa una «sigla musicale»²⁵⁷. Il caso di Beethoven è in effetti da questo punto di vista molto interessante, poiché se da una parte ha creato dei temi, che come dice Boulez, si imprimono subitaneamente nella nostra memoria con grandissima forza, dall'altra è stato proprio a partire da lui che l'intermezzo o la variazione ha acquisito sempre più importanza, disfaccendo così le forme consuete e dando inizio in qualche modo al romanticismo. Basti pensare alle sue ultime sonate per pianoforte.

Questa potenzialità, il suono, dicono Deleuze e Guattari, non la deve “a valori significanti o di «comunicazione» (che la presuppongono, al contrario), né a proprietà fisiche”²⁵⁸, che dovrebbero anzi privilegiare la luce. La ragione sta piuttosto nel fatto che il suono è attraversato da una linea filogenetica, o “phylum macchinico”, che lo mette in contatto in modo più diretto col ritornello rispetto agli altri materiali, e ne fa “una punta di deterritorializzazione”. Detto in altri termini, in quello che possiamo definire l’“*agencement* musicale”, la musica sarebbe il suo enunciato espressivo, mentre il ritornello, il suo blocco di contenuto: “Diremmo che il ritornello è il contenuto propriamente musicale, il blocco di contenuto

²⁵⁷ *Ibidem*, tr. it. pp. 484-485.

²⁵⁸ *Op. cit.*, p. 429, tr. it. p. 484.

proprio della musica”²⁵⁹. Il ritornello non è affatto l’origine della musica, ma essa “esiste perché anche il ritornello esiste, perché la musica si impadronisce del ritornello, se ne impossessa come di un contenuto in una forma d’espressione, perché fa blocco con esso per trascinarlo altrove”²⁶⁰. Si potrebbe redigere, dicono i due filosofi francesi, il catalogo dell’utilizzo diagonale del ritornello nella storia della musica, descrivere tutti i *Jeux d’enfant*, le *Kinderszenen* o tutti i canti di uccelli ai quali ha dato vita. Ma esso sarebbe perfettamente inutile, continuano, perché farebbe credere che il contenuto della musica debba essere riscontrato nei temi, nei soggetti o nei motivi, mentre invece essa ha come contenuto proprio soltanto il ritornello, nella sua più completa astrattezza. I contenuti del ritornello possono essere i più svariati, l’angoscia, la paura, la gioia, l’amore, il lavoro, il territorio, un *milieu*, gli animali, l’infanzia ecc... Ma la musica prende come blocco di contenuto il ritornello alla sua radice, in quanto forza attraversante ogni forma vivente: “l’universo, il cosmo è fatto di ritornelli; la questione della musica è quella di una potenza di deterritorializzazione che attraversa la Natura, gli animali, gli elementi e i deserti quanto l’uomo”²⁶¹. Quando la musica rimane imbrigliata dal piccolo ritornello, dal ritornello cioè come dimora o territorio, essa è territoriale e non crea una diagonale espressiva, rendendo più semplice il suo uso come *pancarte* rinviate a qualcosa d’altro. Da questo punto di vista, dicono i due

²⁵⁹ *Op. cit.*, p. 368, tr. it. p. 415.

²⁶⁰ *Ibidem*, tr. it. p. 416.

²⁶¹ *Op. cit.*, p. 380, tr. it. p. 426.

filosofi, il ritornello può essere visto come un mezzo per impedire, per scongiurare o annullare la musica. Ma essa ha anche appunto la forza di deterritorializzare il ritornello più di ogni altra arte, di mettere in azione il lato deterritorializzante del grande ritornello: “La musica fa subire al ritornello il trattamento molto speciale della diagonale o della trasversale, lo strappa dalla sua territorialità. La musica è l’operazione attiva, creatrice, che consiste nel deterritorializzare il ritornello”²⁶². La musica è estremamente territorializzante quanto deterritorializzante, ma essendo questo suo secondo lato espressivo e creativo ad interessare i due filosofi francesi, lo scopo della musica viene da loro focalizzato nel “detterritorializzare il ritornello”. Dal piccolo al grande, dai milieux o i territori al piano cosmico (detterritorializzato o piuttosto deterritorializzante): “Produrre un ritornello deterritorializzato, come meta finale della musica, lasciarlo andare libero nel Cosmo, è più importante che costruire un nuovo sistema. Aprire il concatenamento (*agencement*) su una forza cosmica”²⁶³.

²⁶² *Op. cit.*, p. 369, tr. it. p. 416.

²⁶³ *Op. cit.*, p. 433, tr. it. p. 487.

Conclusioni

“Proust, ancora una volta, è colui che più di ogni altro ha fatto in modo che i due elementi [*la casa e il cosmo*], benché presenti l’uno nell’altro, quasi si susseguano; il piano di composizione si delinea a poco a poco, per la vita, per la morte, a partire dai composti di sensazione cui dà vita nel corso del tempo perduto, fino a manifestarsi pienamente col tempo ritrovato, la forza o piuttosto le forze del tempo puro una volta diventate sensibili...”²⁶⁴.

Siamo partiti dall’analisi della nozione di *Umwelt* e dall’esposizione di un piano trascendentale, lo spartito della natura, che regola rigidamente in modo contrappuntistico le relazioni fra i mondi animali. Lo spartito di Uexküll non viene escluso da Deleuze e Guattari, ma attraverso le sue maglie o i suoi rigidi codici, abbiamo individuato un fenomeno, la decodificazione, che ci ha dato la possibilità di cominciare a intravedere un vero e proprio piano di composizione di cui esso non sarebbe che un prodotto. Dai *milieux* siamo così passati allo studio dei fenomeni territoriali, prodotti da un’espressività detta costruttiva, che dà inizio all’arte o costituisce il suo suolo di *art brut*. In questo ambito molte cose sono cambiate: una nuova soglia di percezione, una diversa prossimità o relazione col piano di composizione, così come nuove funzionalità e sistemi segnaletici.

²⁶⁴ G. Deleuze-F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, cit., p. 179, tr. it. p. 191.

L'idea di Uexküll di sostituire alle essenze o agli archetipi delle melodie come linee di condotta di ogni cellula vivente è ammirevole, ma dovevamo andare oltre, poiché col territorio appaiono fenomeni che presentano una “mobilità” impossibile da spiegare restando ancorati ad una teoria musicale di carattere tradizionale. Alle melodie fatte di note abbiamo così sostituito dei temi ritmici, e ai contrappunti intersecanti due suoni in luoghi precisi, dei paesaggi melodici che mettono in contatto due o più ritmi mediante un “corpo a corpo” non più localizzabile. In altre parole, dalle forze del caos allontanate dai codici siamo passati a considerare quelle di una terra, sulla quale delle marche territoriali cercano di stabilire durevolmente una patria o un luogo familiare. Ma la terra, abbiamo detto, concede soltanto l'illusione di un fondamento, perché è essenzialmente deterritorializzante e può annullare, in qualsiasi momento, la chiusura fra un dentro ed un fuori che si è cercato di stabilire.

Una volta inglobato il concetto di territorio all'interno di quello d'*agencement*, poi, abbiamo potuto analizzare i movimenti di deterritorializzazione che affettano, almeno in potenza, tutti i territori. Queste “forze reali di mutamento” hanno il loro simile nella decodificazione, ma presentano un grado di potenza maggiore e possono dare vita, nei casi più intensi, alle instaurazioni di un piano cosmico. Su quest'ultimi, infine, le forze del piano di composizione, non più sentite come ostili, vengono apprese in modo più diretto. I piani cosmici, che possiamo considerare come i muri più sottili per non essere travolti dal caos, sono secondo Deleuze e Guattari ciò che la musica contemporanea, e

più in generale l'arte o la filosofia del ventesimo secolo, hanno saputo instaurare.

Abbiamo così segnato i vari passaggi di una sorta di processo di complicazione nel mondo sensibile, del doppio movimento in due sensi opposti del piano di composizione, paragonabile all'immagine che si presenta ai nostri occhi "sui vetri laterali di un tram in movimento". L'operatore di tale processo abbiamo detto essere il ritornello, che racchiude in sé, in un unico blocco, quelli che sono stati gli oggetti della nostra analisi. Partendo dai *milieu*, passando per i territori, ampliando il nostro orizzonte con la nozione di *agencement* e aprendoci la strada verso i piani cosmici con l'analisi dei processi di deterritorializzazione, abbiamo a tutti gli effetti studiato le "componenti concettuali" del ritornello. Esso li contiene infatti in quanto molteplicità qualitativa, non ha una forma o una struttura, non è proposizionale ed è stato inventato per rendere pensabili delle forze che non lo sono. E tutto il suo processo si compie in un orizzonte spazio-temporale fra liscio e striato, tra il formale e l'informale, fra l'organico e l'inorganico. Contemporaneamente, poi, il ritornello stesso può essere detto il contenuto di un *agencement*, e subire un processo di deterritorializzazione soprattutto per mezzo della musica, ma anche delle altre attività creative all'interno dei propri rispettivi *agencements*.

Tutto quanto abbiamo analizzato coesiste dunque in un'unica compagine, ma è stato presentato in sequenza un po' come, secondo Deleuze e Guattari, Proust ha fatto nella *Recherche*: "...Tutto comincia con delle Case, ognuna delle quali deve congiungere i suoi lembi e far «tenere» dei composti,

Combray, il castello Guermantes, il salotto Verdurin e le case stesse si congiungono per mezzo di interfacce, ma c'è già un Cosmo planetario, visibile al telescopio, che le distrugge o le trasforma, le assorbe in un infinito di campitura. Tutto comincia con dei ritornelli, ognuno dei quali, come la piccola frase della sonata di Vinteuil, si compone non soltanto al proprio interno ma con altre sensazioni variabili, quella del volto di Odette, quella del fogliame del Bois de Boulogne – e tutto termina all'infinito nel grande Ritornello, la frase del settimano in perpetua metamorfosi, il canto degli universi, il mondo del prima dell'uomo o del dopo”²⁶⁵.

²⁶⁵ *Ibidem.*

Bibliografia

Libri di Deleuze

Marcel Proust et les signes, Presses universitaires de France, Paris 1964; tr. di C. Lusignoli e D. De Agostini: *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 1967.

Le Bergsonisme, Presses universitaires de France, Paris 1966; tr. di F. Sossi : *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001.

Différence et répétition, Presses universitaires de France, Paris 1968; tr. di G. Guglielmi: *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano 1997.

Logique du sens, Les éditions de minuit, Paris 1969; tr. di M. De Stefanis: *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1997.

Dialogues, Flammarion, Paris 1977; tr. di G. Comolli: *Conversazioni*, Feltrinelli, Milano 1980.

Francis Bacon. Logique de la sensation, La différence, Paris 1981; tr. di S. Verdicchio: *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995.

Le pli. Leibniz et le baroque, Les éditions de minuit, Paris 1988; tr. di D. Tarizzo: *La piega. Leibniz e il barocco*, Einaudi, Torino 1990.

Pourparler, Les éditions de minuit, Paris 1990; tr. di S. Verdicchio: *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000.

L'immanence: une vie..., in *Philosophie n° 47 Gilles Deleuze*, Les éditions de minuit, Paris 1995; trad. di F. Polidori: *L'immanenza: una vita...*, in M. Guareschi, *Gilles Deleuze popfilosofo*, Shake, Milano 2001.

Libri di Deleuze e Guattari

Kafka. Pour une littérature mineure, Les éditions de minuit, Paris 1975; tr. di A. Serra: *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1997.

Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie, Les éditions de minuit, Paris 1980; tr. di G. Passerone: *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper & Castelvevchi, Roma 2003.

Qu'est-ce que la philosophie?, Les éditions de minuit, Paris 1991; tr. di Angela De Lorenzis: *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996.

Libri su Deleuze e Guattari

AA.VV., *Mille suoni. Deleuze, Guattari e la musica elettronica*, Cronopio, Napoli 2006.

AA. VV., *Deleuze and Music*, Edinburgh university Press, Edinburgh 2004.

Badiou Alain, *Deleuze. La clameur de l'Être*, Hachette, Paris 1997; tr. di L. M. Lorenzetti-M. Zani: *Deleuze. Il clamore dell'essere*, Einaudi, Torino 2004.

Bogue Ronald, *Deleuze on music, painting, and the arts*, Routledge, New York and London 2003.

Buydens Mireille, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, Vrin, Paris 1990.

Guareschi Massimiliano, *Gilles Deleuze pop filosofo*, Shake, Milano 2001.

Rossi Katia, *L'estetica di Gilles Deleuze. Bergsonismo e fenomenologia a confronto*, Pendragon, Bologna 2005.

Sauvagnargues Anne, *Deleuze et l'art*, Presses universitaires de France, Paris 2005.

Zourabichvili Francois, *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, Paris 2003.

Altri autori

AA. VV., *Histoire de la musique*, II, Pléiade, Parigi 1963.

Agamben Giorgio, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

Barraqué Jean, *Debussy*, Editions du Seuil, 1962.

Bergson Henri, *La pensée et le mouvant*, Presses universitaires de France, Paris 1941; tr. di F. Sforza: *Pensiero e movimento*, Bompiani, Milano 2000.

Bergson Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Presses universitaires de France, Paris 1927; tr. di F. Sossi: *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Cortina, Milano 2002.

Boulez Pierre, *Points de repères*, Christian Bourgeois, Paris, 1981; tr. di G. Guglielmi: *Punti di riferimento*, Einaudi, Torino 1984.

Boulez Pierre, *Par volonté et par hasard*, Éditions du seuil, Paris 1975; tr. di G. Guglielmi: *Per volontà e per caso*, Einaudi, Torino 1977.

Boulez Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Éditions Gonthier, Mayence 1963; tr. di L. B. Savarino: *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1979.

Brelet Gisèle, *Le temps musical*, Presses universitaires de France, Paris 1949.

Cage John, *Per gli uccelli*, Multhipla edizioni, Milano 1977.

Daniel Charles, *La musique et l'oubli*, in *Traverse*, Paris 1976.

Fubini Enrico, *Estetica della musica*, Il mulino, Bologna 1995.

Godani Paolo, *Estasi e divenire*, Mimesis, Milano 2001.

Godani Paolo, *L'informale-Arte e politica*, Edizioni ETS, Pisa 2005.

Goléa Antoine, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Julliard, Paris 1960.

Grisey Gerard, *I quaderni della civica scuola di musica*, Tempo I, Milano 2000.

Klee Paul, *Théorie de l'art moderne*, Editions Denoël, 1964.

Lorenz Konrad, *L'aggressività*, Il saggiatore, Milano 2005.

Manfrin Luigi, *Spettromorfologia, Durata e Differenza. La presenza di Bergson nel pensiero musicale di Gérard Grisey*, in *Rivista Italiana di Musicologia* n. 2003/1.

Samuel Claude, *Permanences d'Olivier Messiaen*, Actes sud, Paris 1999.

Vivier Odile, *Varèse*, Éditions du seuil, Paris 1973.

Von Uexküll Jacob, *Mondes animaux et monde humain-La théorie de la signification*, Pocket, Paris 1965.