

Rompere il ritmo. Kant e il ritornello

di DANIELA ANGELUCCI

Abstract

The paper starts from the pages of *A Thousand Plateaus* (1980) dedicated to the refrain, and identifies a Kantian inspiration in the topics covered: the relationship between milieu and territory, but also the theme of art. Two years earlier (1978), in fact, Deleuze had given lectures on Kant in Vincennes focused on time. Although Kant's paradigm is in many ways far from Deleuze and Guattari's one, the former may be certainly seen as a significant precedent, especially when we consider what Deleuze said about him in his lectures, defining him a philosopher who "develops a whole geographical conception of thought". Finally, the article deals with Deleuze's reading of Kant's sublime as a rupture of rhythm and emergence of chaos. In the sublime it is therefore possible to recognize an antecedent to that rhythm flying towards the cosmos that will be discussed as deterritorialization of the refrain in *A Thousand Plateaus*.

Territorio, ritmo ed espressività

È possibile cogliere la forma nel suo divenire? Questa è la domanda, ontologica ed esistenziale, a cui Deleuze e Guattari rispondono con il concetto di ritornello nel libro-esperimento *Mille piani* (2014), testo vibrante e pieno di vie di fuga, vero e proprio *Finnegans Wake* della filosofia. Il ritornello è la possibilità di estrarre dal caos, dalla vita in sé intesa come insieme di forze disorganizzate, una forma che tuttavia non è stabile, fissa, ma rimane in movimento, sempre passibile di una nuova trasformazione. Un altro modo con cui si può descrivere questa dinamica è quello di definire il ritmo come tentativo di difendere dal caos quelli che i due autori chiamano ambienti, ovvero blocchi di spazio-tempo. Tali ambienti, tuttavia, non sono stabili, né chiusi, ma si trasformano continuamente, passando l'uno nell'altro. Il ritmo è ciò che può nascere tra un ambiente e l'altro, nell'intervallo, nel passaggio tra due forme, come la notte e il giorno, l'animale e l'umano. Ad essere ritmica è la differenza tra due ambienti, il passaggio da uno stato all'altro.

Gli esempi che aprono le pagine del libro dedicate al ritornello, giustamente molto note, mirano a individuarne vari aspetti: c'è un bambino che cammina canticchiando alla ricerca di un punto fermo, di una rassicurazione nel suo spaesamento; l'attività di disporre nello spazio secondo un certo ritmo, al fine di allestire una casa, una dimora; e infine c'è l'apertura di questo ambiente organizzato, una porta che lascia entrare il nuovo, oppure che permettere di uscire, fuori. Il ritornello è dunque: ciò che consente di trovare un centro, di organizzare un ambiente, ma anche di aprirlo proiettandolo all'esterno. Ma

poiché il caos non è il contrario del ritmo, quanto “l’ambiente di tutti gli ambienti”, ciò da cui sorgono le forme caratterizzate da un certo ritmo, la “difesa dal caos” si può descrivere come estrazione di una forma dal piano delle forze, ma anche come ritmo che consente alla forma di non cristallizzarsi senza tuttavia perdersi in un definitivo dissolvimento.

Risulta evidente sin da queste poche righe il modo stringente in cui i due autori collegano il tema del ritornello e del ritmo (come attività di selezione, organizzazione, estrazione) alle questioni dello spazio e del territorio, se è vero che gli ambienti di cui qui si parla sono unità spazio-temporali in divenire, brulicanti di vita e di movimento. Non è certo questo l’unico caso di connessione tra creazione sonora e organizzazione spaziale, legame per esempio notato dai teorici alla nascita del cinema sonoro: a titolo esemplificativo, ma si tratta di un esempio importante, si pensi al teorico ungherese Béla Balázs, che nel libro *Il film. Evoluzione ed essenza di un’arte nuova* (1948) insiste proprio sulla capacità dei suoni, della musica in particolare, di creare uno spazio, di dare profondità all’immagine colta con la sola vista restituendole, grazie a un ulteriore indice percettivo, tridimensionalità e carattere di realtà. Nel lavoro di Deleuze e Guattari il nesso è però ancora più ferreo, poiché la proposta teorica di *Mille piani*, a partire dal titolo, è propriamente quella di un pensiero orizzontale, che rifiuta la verticalità di ogni sistema rappresentativo, di ogni gerarchia e di ogni criterio etico trascendente ed estrinseco alla vita. Il pensiero come produzione di novità si caratterizza qui come movimento di superficie, serie di concatenamenti (*agencements*) orizzontali, di connessioni rizomatiche e “molteplicità piatte”, in cui le azioni e le espressioni si situano sempre su un piano di immanenza.

In questo contesto il concetto di territorio, a partire dalla sua connotazione spaziale, acquisisce però la funzione più generale di operatore teorico: «non è un ambiente, neanche un ambiente in più, né un ritmo o un passaggio tra gli ambienti» (Deleuze & Guattari 2014: 382), quanto piuttosto ciò che chiude gli ambienti, appunto “territorializzandoli”, rendendoli espressivi, donando loro cioè una “costanza temporale e una portata spaziale”. Il territorio è ciò che si produce nel momento in cui il ritmo si fa espressivo, incorporando alcune parti di vari ambienti e attribuendogli una certa omogeneità qualitativa. Dunque, se sono i segni espressivi che producono una territorializzazione, se in altre parole è l’emergere di certi colori, suoni, odori, figure che fa di una serie di ambienti o di una parte di essi un vero e proprio territorio, per quanto la sua delimitazione sia dimensionale, esso «non è una misura, è un ritmo» (Deleuze & Guattari 2014: 383).

Dall’affermazione dell’emergenza della espressività come momento di nascita di un territorio consegue anche la definizione di quest’ultimo come “effetto dell’arte”. Chiamando arte l’emergenza di un territorio Deleuze e Guattari difendono una idea di pratica artistica come apparizione di qualità espressive che non appartengono a un soggetto, ma piuttosto producono una singolarità, una firma, uno stile. L’impersonalità della vita che la pratica artistica lascia emergere, sganciata dai vissuti soggettivi dell’artista e dei fruitori è un tema costante nel pensiero di Deleuze che arriva fino agli ultimi scritti *Che cos’è la filosofia?* (1991), sempre con Guattari, e *Immanenza: una vita...* (1995). In *Mille piani* il

concetto di territorio come insieme di caratteri qualitativi che producono una singolarità ribadisce la caratterizzazione espressiva ma non proprietaria dell'arte, e sfocia nella definizione della "firma", come complesso di segni espressivi: «la firma, il nome proprio, è non la cifra costituita di un soggetto, ma la cifra costitutiva di un dominio, di una dimora. La firma non è l'indicazione di una persona, ma la formazione avventurosa di un dominio» (Deleuze & Guattari 2014: 383). L'autorialità diventa cioè una singolarità che è sempre esito e mai scena iniziale, cioè il risultato di una serie di rimandi e di costanti all'interno della materia espressiva.

Seguendo i rapporti tra le materie espressive, assecondando le relazioni tra i vari territori con ciò che racchiudono al loro interno, ma anche – e soprattutto – con l'esterno, dalla firma si approda allo stile, definito un insieme aperto di rimandi espressivi: i concatenamenti qui non sono più preminentemente interni al territorio, ma si legano con motivi esterni, si aprono ad un nuovo rapporto con il fuori. Ecco quindi che il territorio, essendo "trasportabile ed elastico" (Deleuze & Guattari 2014: 387), contiene in sé le condizioni del suo superamento, si lega ad altri ambienti e si connette con quella che i due autori anche nel capitolo "Geofilosofia" del libro del 1991 chiamano la Terra, in una rete di espressioni e concatenamenti ritmici (intendendo il ritmo come movimento in senso lato, non solo specificamente sonoro). L'affermazione del continuo anelito di deterritorializzazione proprio del territorio, che potenzialmente è sempre pronto a sganciarsi, disconnettersi, aprirsi, ci riporta a quella forma in divenire con cui si sono aperte queste pagine. In questa ontologia del divenire il ritornello come elemento ritmico di tale movimento viene presentato come elemento che delimita, individua, ma anche che produce un cambiamento e apre un passaggio verso l'esterno:

[Il fattore estetico grezzo, territorializzante,] procede sia a organizzare le forze d'ambiente in lavori sia a legare le forze del caos in riti e religioni, forze della Terra. Gli indici di territorializzazione si sviluppano in motivi e contrappunti, nello stesso tempo in cui riorganizzano le funzioni e raggruppano le forze. Ma proprio per questo, il territorio scatena già qualcosa che lo supererà. (Deleuze & Guattari 2014: 389)

Il problema della consistenza di tale rete di concatenamenti, che occupa molte pagine del capitolo dedicato al ritornello e che i due autori propongono come risposta alla domanda «cosa ci tiene legati?», è appunto quello di trovare un consolidamento delle forze in una forma che non le cristallizzi:

Non si tratta più di imporre una forma a una materia, ma di elaborare un materiale sempre più ricco, sempre più consistente, atto perciò a captare forze sempre più intense. Quel che rende un materiale sempre più ricco è ciò che lega gli elementi eterogenei, senza che smettano di essere eterogenei. (Deleuze & Guattari 2014: 396)

Se il rapporto materia-forma era alla base del classicismo, mentre nel romanticismo viene posta la questione dello sviluppo e della variazione della forma e della materia, per cui la prima diventava forza e la seconda materia d'espressione, la data 1837 posta nel titolo delle pagine sul ritornello allude alla fine del romanticismo e all'ingresso nell'età moderna. La modernità abbandona il territorio chiuso e le forze della terra per andare verso l'intero cosmo e in questo passaggio anche il ritmo cambia, e il ritornello si de-territorializza sempre di più¹. Si tratta di un ritornello non solo sonoro, presente nel canto degli uccelli e in musica, ma che agisce anche in pittura, in letteratura, come ci mostrano gli esempi di Deleuze e Guattari, che vanno da Proust, che rende i motivi ricorrenti legati ai suoi personaggi delle linee di fuga trasversali, che attraversano tutta l'opera, a Klee, in grado di captare le forze del cosmo con linee semplici, sobrie. Il ritornello mostra così tutta la sua ambiguità: da atto che costruisce un territorio, una unità spazio-temporale, a potenza che apre verso connessioni del tutto impreviste.

La duplicità del ritornello – allo stesso tempo territoriale e cosmico – lo rende un antenato di quella che qualche anno dopo, nei volumi sul cinema di Deleuze, sarà l'immagine-cristallo: immagine che rende visibile la struttura del tempo nelle sue due direzioni coesistenti, costruzione e conservazione del passato e movimento verso il futuro. Anche qui, in *Mille piani*, viene nominato il cristallo per definire il ritornello nella sua più forma costitutiva:

Il ritornello è un prisma, un cristallo di spazio-tempo. [...] Il ritornello sarebbe dunque del tipo cristallo o proteina. Quanto al germe o alla struttura interni, avrebbero allora due aspetti essenziali: crescita e diminuzioni, aggiunte e sottrazioni [...], ma anche la presenza di un movimento retrogrado che va nei due sensi". (Deleuze & Guattari 2014: 415)

Il ritornello è ciò che "fabbrica tempo", «la forma a priori del tempo che fabbrica ogni volta tempi differenti», laddove però, ribadiscono Deleuze e Guattari, «non esiste il tempo come forma a priori» (Deleuze & Guattari 2014: 416).

Intermezzo: Kant geografo

Questa conclusione sul tempo come forma a priori, così come altri temi qui trattati – il rapporto tra ambiente e territorio, ma anche il tema dell'arte – inducono a cercare dietro questa produzione di concetti un autore né citato in queste pagine, né scontato, ovvero Kant, su cui Deleuze aveva lavorato negli anni precedenti alla stesura di *Mille piani* (citato esplicitamente nel piano dedicato alla macchina da guerra). Mi riferisco non tanto al libro

¹ Ma la storia non è mai evoluzione per questi autori, quanto una tassonomia di possibilità che sono comunque compresenti: ogni momento c'era già nel passato e si conserva nel futuro, anche se cambiano gli aspetti predominanti.

pubblicato negli anni Sessanta, descritto da Deleuze come un libro su un nemico di cui si volevano scoprire i meccanismi di pensiero, quanto alle lezioni su Kant tenute a Vincennes nel 1978 (Deleuze 2004), che ruotano intorno alla nuova concezione del tempo proposta dal filosofo tedesco, invenzione “mirabolante” secondo Deleuze, decisiva per la coscienza moderna.

Nell’oscillazione tra la definizione di Kant come nemico e l’ammirazione per le sue invenzioni concettuali si rivela la problematicità del rapporto teorico con il filosofo tedesco. È indubbio però che si tratti di un autore molto frequentato da Deleuze. Prima di concentrarmi sul tema del ritmo presente nelle lezioni di Vincennes, vorrei rilevare brevemente che anche il nesso tra ambiente e territorio proposto nelle pagine dedicate al ritornello sembra riecheggiare Kant, in particolare la *Introduzione* della *Critica della facoltà di giudizio* (Kant 2011) – introduzione dedicata alla suddivisione della filosofia e alla posizione in essa del giudizio riflettente – durante la quale Kant distingue tra campo (ted. *Feld*, fr. *Champ*), territorio (*Boden, Territoire*) e dominio (*Gebiet, Domaine*). Se i concetti hanno il loro campo in quanto riferiti ad oggetti, il territorio si determina nel pensiero kantiano come quella parte del campo in cui la conoscenza è possibile, mentre il dominio è quella parte di territorio dove i concetti legiferano, ovvero hanno delle regole che non sono contingenti² (Kant 2011). Naturalmente ci sono molte differenze nell’uso di questi termini tra Kant e i due autori di *Mille piani*, e va sottolineato soprattutto che il paradigma kantiano, che qui mira a descrivere i meccanismi della conoscenza come rapporto tra concetti e oggetti alla luce delle facoltà trascendentali, è molto lontano da quello deleuziano-guattariano nel quale, per dirla il più semplicemente possibile, pensiero ed essere sono su uno stesso piano. Tuttavia Kant è certamente un precedente significativo nell’uso di termini spaziali al fine di descrivere i nessi tra filosofia ed esperienza del mondo, come afferma lo stesso Deleuze nelle lezioni di Vincennes sul filosofo tedesco dove, riferendosi al testo kantiano *Che significa orientarsi nel pensiero?* (Kant 1996), afferma che «Kant sviluppa tutta una concezione geografica del pensiero» (Deleuze 2004: 100). Inoltre, si potrebbe forse riconoscere una analogia tra la natura mediana di quello che Kant definisce *Boden* (una parte del campo, che però non è ancora dominio sottoposto a leggi stringenti) e la particolare chiusura/apertura che caratterizza il *Territoire* deleuziano-guattariano³.

² Secondo Kant la filosofia si divide in teoretica e pratica poiché la nostra facoltà conoscitiva ha due domini, quello dei concetti della natura, mediante l’intelletto, e quello dei concetti della libertà, mediante la ragione. Intelletto e ragione hanno dunque due diversi domini su un medesimo territorio dell’esperienza; mentre la capacità di giudizio si muove liberamente sul territorio dell’esperienza alla ricerca di un ordine che non è garantito, e non ha dunque un suo dominio oggettivo, né una legislazione a priori, essendo capacità di giudizio riflettente e non determinante (cfr. Kant 2011: Introduzione, paragrafi I-IX).

³ Nella quarta lezione su Kant, del 4 aprile 1978, Deleuze parla di dominio spazio-temporale di un animale; dell’artista come di un ritmico; asserendo poi che quando la filosofia novecentesca ha definito dei modi d’essere nello spazio e nel tempo si è sempre rifatta a Kant (Deleuze 2004: 122, 125, 124).

Il ritmo e la vertigine

Tornando alla possibilità di rintracciare la questione del ritmo nel pensiero kantiano, il testo di Deleuze del 1963 su Kant si focalizzava sulla questione del rapporto tra le facoltà nelle tre *Critiche* (Deleuze 1997b). È in questo quadro che la facoltà di sentire propria della terza *Critica* guadagnava una sua particolarità. In primo luogo, diversamente dal conoscere e dal desiderare, il sentimento di piacere e dispiacere non definisce alcun interesse della ragione, né speculativo né pratico, ma è interamente disinteressato. In secondo luogo, esso non legifera sugli oggetti, essendo indifferente alla loro esistenza, ma soltanto su di sé, ovvero la facoltà di sentire non è autonoma ma “eautonoma”. Inoltre, l’immaginazione qui, nel suo accordo libero con l’intelletto in quanto indeterminato, non schematizza in senso proprio, bensì riflette sulla forma dell’oggetto, divenendo produttiva e spontanea. Tale affermazione fa emergere però un altro problema, ovvero se il libero accordo tra le facoltà su cui fondiamo il senso comune debba essere presupposto, oppure prodotto, generato (problema che sarà al centro dell’articolo deleuziano dello stesso anno, *L’idea di genesi nell’estetica di Kant* (Deleuze 2000).

È per risolvere tale questione che Deleuze si rivolge a considerare l’altro tipo di giudizio estetico, quello sul sublime. Già in questo testo degli anni Sessanta, si mostra la rilevanza e la problematicità del concetto di sublime: il rapporto particolare tra immaginazione e ragione prodotto dal sublime, nella sua immensità o potenza, mostra come l’accordo tra facoltà è un punto di arrivo, generato a partire dal disaccordo e dalla contraddizione tra le richieste della ragione e quelle della immaginazione tipici dell’esperienza del sublime. Se nel sublime la ragione pone l’immaginazione davanti al proprio limite, l’immaginazione, ridestando la ragione, supera la sua subordinazione a una facoltà determinante (l’intelletto, sia che la regoli, sia che vi si armonizzi) e accresce così la sua potenza. Il piacere del sublime, essendo reso possibile da un dispiacere, da una lacerazione dolorosa, fa apparire un accordo tra facoltà al fondo del dissenso, e così lo genera, lo produce:

Il Sublime ci mette perciò in presenza di un rapporto soggettivo diretto tra l’immaginazione e la ragione. Ma questo rapporto, più che un accordo, è innanzitutto un *disaccordo*; una contraddizione vissuta tra l’esigenza della ragione e la potenza dell’immaginazione. [...] Ma, al fondo del disaccordo, appare l’accordo [che] non è semplicemente presunto; esso è effettivamente *generato*, generato nel disaccordo. (Deleuze 1997: 88-89)

L’accordo, il giusto ritmo – si potrebbe dire – tra le facoltà, è ciò che permette il riparo da un piano caotico che continua però a emergere a tratti nelle esplosioni del sublime.

La ricerca di un accordo che ristabilisca l’unità delle facoltà è ovviamente il punto in cui Deleuze diverge da Kant. Semplificando, potremmo dire che quello che Deleuze e Guattari ricercano, pur riconoscendo la necessità di un ritornello che protegga dal caos, è proprio il dissenso tra facoltà, la rottura del ritmo territoriale, che possa produrre nuove aperture,

laddove Kant mira al ritorno di una armonia nonostante il sublime. Ciò che, come rileverà criticamente Deleuze nel 1968 in *Differenza e ripetizione* (Deleuze 1997a), lo rende un “filosofo del senso comune”. Tuttavia – sono queste alcune delle conclusioni proposte del libro *La filosofia critica di Kant* – il giudizio riflettente della terza *Critica*, in particolare nel rapporto tra facoltà generato nello scontro tra potenza immaginativa ed esigenza razionale tipico dell’emozione del sublime, manifesta qualcosa che rimaneva nascosto nel giudizio determinante: «il principio della sua originalità», secondo cui «le nostre facoltà differiscono per natura e cionondimeno presentano un accordo libero e spontaneo» (Deleuze 1997b: 103).

Ma veniamo ora alle lezioni su Kant tenute a Vincennes. Nelle prime due sessioni Deleuze è impegnato soprattutto nel descrivere come nella filosofia kantiana il tempo si liberi da ogni subordinazione cosmologica o psicologica, si svincoli dalla natura o dall’anima, divenendo pura forma, a priori. Per indicare questa liberazione del tempo dalla materia, da ciò che muta nello spazio, dal movimento, Deleuze utilizzerà la formula shakespeariana “time is out of joint”: il tempo è fuori dai cardini, svincolato, libero, non dipende dal mutamento di ciò che in esso si svolge, dall’azione, quanto, piuttosto, tutto viene subordinato al tempo, forma pura e limite interno al pensiero.

A partire da questa caratteristica Deleuze opera uno slittamento verso una interpretazione radicale del soggetto in Kant: se l’ostacolo al pensiero, l’impossibile a pensarsi, è ora interno al pensiero stesso, il soggetto kantiano, che è allo stesso tempo empirico e trascendentale, si determina secondo Deleuze come soggetto incrinato, attraversato e spezzato dalla linea del tempo, alienazione che verrà descritta con la formula poetica di Rimbaud “Io è un altro”. Al di là della differenza di tono e di atmosfera che una tale lettura implica rispetto alla filosofia kantiana⁴, ci interessa qui capire il motivo di questo affondo, cioè l’interesse di Deleuze per i limiti del pensiero e la possibilità di immaginare un incontro tra due dimensioni differenti per natura, in questo caso il soggetto come fenomeno, che abita il tempo, e il soggetto come attività pensante unificatrice, che opera attraverso le forme pure a priori dello spazio e del tempo, e delle categorie⁵.

Durante la terza sessione delle lezioni a Vincennes, del 28 marzo 1978, Deleuze riprende la questione del rapporto tra tempo e pensiero, sottolineando la questione della lacerazione del soggetto, diviso tra Io penso, forma della determinazione attiva (forma del concetto), e Io sono, forma recettiva del determinabile (nel tempo). Qui l’accordo tra facoltà, al centro del volume su Kant degli anni Sessanta, viene trattato relativamente alla terza *Critica* facendo riferimento al concetto di ritmo:

⁴ Questa radicalizzazione non è passata inosservata agli interpreti: sono contrari a questa lettura Cassinari (1993) ma anche il curatore dell’edizione italiana delle lezioni deleuziane su Kant, cfr. Palazzo, “La catastrofe di Kronos”, in Deleuze 2004 (9-48): 26-27.

⁵ La rappresentazione di un soggetto lacerato, diviso nella sua doppia natura concettuale ed empirica, verrà ripresa e radicalizzata nel saggio *Su quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia di Kant* (in *Critica e Clinica*), in cui Deleuze afferma che Kant va più lontano di Rimbaud nell’affermazione di un soggetto scisso.

Una siffatta comprensione estetica è presupposta dalla sintesi della immaginazione nella percezione, [ed è presupposta come] l'apprensione della valutazione di un ritmo. [...] Sotto le misure e le loro unità ci sono dei ritmi che mi danno, in ogni caso, la comprensione estetica dell'unità di misura. Sotto la misura, c'è il ritmo. (Deleuze 2004: 110)

Ma, aggiunge Deleuze, «la catastrofe è lì. [...] Il ritmo è qualcosa che esce dal caos, e che forse può ritornare al caos. Cosa può succedere? [...] guardo qualcosa che mi dà la vertigine o che fa vacillare la mia immaginazione» (Deleuze 2004: 110). A rompere il ritmo è il sublime, esperienza che fa saltare ogni possibile sintesi tra i due livelli, tra Io penso e Io sono: la mia capacità di sintesi è soppressa, la comprensione è compromessa. Nel sublime fallisce ogni possibilità di sintesi poiché non posso apprendere le parti di un oggetto, non posso riprodurle, né riconoscerle, e l'immaginazione è posta di fronte al proprio limite. Ma tale limite, senza-fondo dell'immaginazione, mi fa scoprire qualcosa di più forte, la facoltà delle idee, del soprasensibile.

Nella *Critica della facoltà di giudizio*, opera della vecchiaia, Kant diviene “sensibile alla catastrofe”, e la catastrofe in cui la comprensione estetica, insieme delle sintesi della percezione, viene compromessa è l'esperienza del sublime, descritta come quell'esperienza in cui non ho una unità di misura adeguata, non ho il ritmo giusto e «in luogo di avere un ritmo, mi trovo nel caos» (Deleuze 2004: 111). Il punto d'arrivo della interpretazione deleuziana, con cui si conclude la quarta lezione su Kant, è che in ogni momento possono darsi nello spazio e nel tempo dei fenomeni che sconvolgono la comprensione estetica, ovvero la base di ogni sintesi immaginativa, distruggendone il ritmo, cioè l'accordo tra cose da misurare e unità di misura. L'“avventura del sublime”, mostra la fragilità del suolo su cui riposa l'attività della immaginazione, che si trova bloccata, si “mette a balbettare” di fronte all'oceano immenso, ai cieli infiniti, alle valanghe, alle tempeste. Ma questo fallimento dello schematismo implica d'altra parte un grande guadagno.

L'incontro tra i due filosofi è possibile solo nel momento in cui Deleuze evidenzia i tratti più problematici e dissonanti del pensiero kantiano: se lo scacco prodotto dall'apparizione dell'informe nel mondo sensibile è un momento di arresto per Kant, che procede poi a risanare la ferita recuperando un nuovo accordo, esso rappresenta invece il solo punto di partenza possibile per Deleuze, che concepisce il pensiero come esito di un impatto violento con il Fuori⁶. In *Mille piani*, tale impatto già presente nel pensiero kantiano (inconsciamente nascosto da Kant, avrebbe detto Lyotard, nella posizione defilata della *Analitica del sublime*, proprio a causa della sua potenziale problematicità per l'intero sistema), si prende la scena, nella ontologia delle molteplicità piatte, nei termini

⁶ Questa descrizione dell'attività di pensiero è presente in tutta l'opera di Deleuze, dal testo *Marcel Proust e i segni* del 1964 a *Che cos'è la filosofia?* del 1991. L'obiettivo polemico è la filosofia classica razionalista, che crede di poter arrivare al vero tramite una decisione e una pratica metodica. A questa idea Deleuze contrappone quella della involontarietà di un pensiero necessario, le cui sorti si giocano appunto sul rapporto con l'esteriorità.

spaziali, territoriali. La lettura deleuziana del sublime di Kant, con la sua insistenza sulla rottura del ritmo e l'emergere del caos, già lasciava presagire la fuga del ritmo verso il cosmo che si compirà con la deterritorializzazione del ritornello in *Mille piani*. Ma se per Kant il sublime è un disordine, abisso che prelude però a un nuovo riconoscimento del soggetto rispetto alle sue facoltà, alla sua struttura trascendentale, per Deleuze l'apertura della forma in divenire che il ritmo rappresenta è l'unica possibilità produttiva, che conduce non verso il soggetto, ma verso il cosmo.

BIBLIOGRAFIA

- Balázs, B. (1952). *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*. Torino: Einaudi.
- Cassinari, F. (1993). "Dottrina delle facoltà, monismo ontologico e questione fondativa: Deleuze lettore di Kant". *Fenomenologia e società*, 2, 97-111.
- Deleuze, G. (2004). *Fuori dai cardini del tempo. Lezioni su Kant* (a cura di S. Palazzo). Milano: Mimesis. In francese online: <https://www.webdeleuze.com/cours/kant>.
- Deleuze, G. (1997a). *Differenza e ripetizione*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Deleuze, G. (1997b). *Filosofia critica di Kant*. Napoli: Cronopio.
- Deleuze, G. (2000). *La passione dell'immaginazione. L'idea di genesi nell'estetica di Kant*. Milano: Mimesis.
- Deleuze, G. (2010). *Immanenza. Una vita*. Milano: Mimesis.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1996). *Che cos'è la filosofia?* Torino: Einaudi.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2014). *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia vol. II*. Roma: Castelvecchi.
- Kant, I. (1996). *Che cosa significa orientarsi nel pensiero?* Milano: Adelphi.
- Kant, I. (2011). *Critica della facoltà di giudizio*. Torino: Einaudi.