

AIO

Martina Puliatti

La rivoluzione interiore

Corpi senza organi nel cinema di David Cronenberg

Prefazione di
Daniele Dottorini





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3430-6

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: agosto 2020

Sur toutes les pages lues
Sur toutes les pages blanches
Pierre sang papier ou cendre
J'écris ton nom

Paul Éluard, *Liberté*

Indice

9 *Prefazione. Della contaminazione*

di DANIELE DOTTORINI

17 *Introduzione*

Parte I

Il CsO nella filosofia

29 Capitolo I

Appunti artaudiani

1.1. Del limite (e) del corpo, 29 – 1.2. Chi ha tradito chi? Il misfatto di Dio, 33 – 1.3. Il “non-pensiero” della sessualità organica, 35 – 1.4. Il problema del femminile, 39 – 1.5. Una famiglia da (dis)farsi, 41 – 1.6. Immanenza: la merda e il dolore, 44 – 1.7. Il corpo senza organi. L'uomo in cammino, 47.

51 Capitolo II

Appunti deleuziani

2.1. La scrittura come vita, 51 – 2.2. La lotta per l'immanenza, 55 – 2.3. Il desiderio al centro del reale, 61 – 2.4. Il processo, lo schizo, il CsO, 64 – 2.5. Ancora su *L'anti-Edipo*, 70 – 2.6. Il CsO, la soglia ultima, 76 – 2.7. Mille piani, mille corpi, 78 – 2.8. Dal CsO all'OsC. Una conclusione, 88.

95 Interstizio

L'immagine del corpo. Dalla filosofia al cinema

Parte II
Il CsO nel cinema

101 Capitolo I

Appunti cronenbergiani. L'anarchia del corpo

1.1. L'immagine virale, 101 – 1.2. Una passione *underground*, 104 – 1.3. Macchine desideranti. Tra corpo e ragione, 113 – 1.4. La macchinazione del generare, 128.

147 Capitolo II

Una "nuova carne" cronenbergiana

2.1. Il corpo programmato, 147 – 2.2. Il corpo *in divenire*, 162 – 2.3. L'abbaglio d'amore, 173 – 2.4. La realtà o la narrazione *in pezzi*, 189 – 2.5. Il pensiero prende corpo, 211 – 2.6. L'avvenire spetta ai fantasmi, 228.

251 Conclusioni

261 Bibliografia

265 Sitografia

267 Filmografia

285 Indice dei nomi

Della contaminazione

di DANIELE DOTTORINI*

È a partire dalla pubblicazione dei due libri sul cinema di Gilles Deleuze che il campo degli studi sul cinema ha iniziato con forza a interrogare un rapporto complesso come quello tra cinema e filosofia. Se per molti anni il cinema è entrato nel discorso filosofico come grande serbatoio di esempi, di forme narrative e iconografiche che mettevano “in scena” concetti o argomentazioni filosofiche, il discorso inaugurato da Deleuze cambia le carte in tavola. Quello che l'autore di *Immagine-tempo* e *Immagine-movimento* mette in gioco nei suoi testi non è un rapporto di subordinazione tra concetto filosofico e pratica filmica, ma una relazione di tipo diverso, basata su una concordanza, un'assonanza tra forme radicalmente diverse.

Per il filosofo francese il pensiero non nasce spontaneamente, nella tranquillità dell'ozio o per un bisogno intrinseco: l'idea nasce da un'urgenza, da un bisogno che arriva dall'esterno di sé; e nel caso del rapporto tra cinema e filosofia: «questo bisogno emerge quando il filosofo, più che commentare la produzione di un regista, avverte di avere con lui una questione, una causa in comune»¹.

È un principio di analogia quello che viene qui introdotto. Cinema e filosofia sono entrambi pratiche («Perché anche la teoria è

* Daniele Dottorini è professore associato di cinema presso l'Università della Calabria. È film programmer per il Festival dei Popoli di Firenze, redattore di «Fata Morgana», «Filmcritica», «Sentieri Selvaggi» e collaboratore dell'Enciclopedia Italiana Treccani. È autore della voce “Nemico” per il *Lessico del cinema italiano* (Milano 2014–2016). Tra i suoi testi: *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo* (Udine 2013); monografie sul cinema di Lynch (Genova 2004), Renoir (Roma 2007) e Cameron (Pisa 2013). Per le edizioni Mimesis è uscito nel 2018 *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*.

1. D. ANGELUCCI, *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata 2012, p. 7.

qualcosa che si fa, non meno del suo oggetto»²). La torsione teorica di Deleuze è quella dunque di mostrare una relazione orizzontale tra pratiche (artistiche, concettuali, scientifiche), fatta di scambi e circuitazioni, animata dalle stesse urgenti domande, portata avanti con mezzi diversi. Nella famosa conferenza alla “Fémis”, la prestigiosa scuola di cinema parigina, Deleuze, rivolgendosi agli studenti di cinema, afferma:

Ciò che voi inventate non sono concetti — non è il vostro compito — ma dei blocchi di movimento/durata. Se si fabbrica un blocco di movimento/durata, si fa forse cinema. Non si tratta di far ricorso ad una storia o di rifiutarla. Tutto ha una storia. Anche la filosofia racconta storie. Racconta storie con dei concetti. Il cinema racconta storie con blocchi di movimento/durata [...]. Per parte sua, la scienza non è meno creatrice. Non vedo tanto un'opposizione fra le scienze e le arti.³

Ciò che accomuna dunque le varie pratiche è l'attività creatrice, che caratterizza la filosofia come la scienza e le arti. Ma lungi dal disegnare un universo di armonie tra i discorsi, Deleuze, con una ulteriore torsione, chiarisce che l'atto di creazione non è affatto armonico, non sorge dal nulla né da una predisposizione interiore o soggettiva: esso è, al contrario, il risultato di una urgenza, di una necessità («Ci vuole una necessità, in filosofia come altrove, altrimenti non c'è proprio niente»⁴).

L'urgenza è lo scontro, il corpo a corpo tra pratiche che si scoprono ossessionate dagli stessi problemi. L'incontro tra cinema e filosofia è dunque un confronto serrato tra pratiche diverse in cui nessuna delle due è chiamata ad illuminare l'altra, ad estrarne, dal proprio punto di vista, il senso o il significato profondo. Eppure entrambe si contaminano, sono costrette a uscire dai propri confini disciplinari, entrano in un nuovo territorio, si scoprono fuori campo. È questo doppio movimento — che attira a sé entrambe le pratiche — a caratterizzare ancora oggi la radicale novità dell'impostazione deleuziana nel suo rapporto con il “fuori” della filosofia

2. G. DELEUZE, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, trad. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 1989, p. 308.

3. ID., *Che cos'è l'atto di creazione?*, a cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2006, p. 11.

4. Ivi, p. 10.

(che sia il cinema, la letteratura o la pittura). È ciò che Pier Aldo Rovatti riconosce all'operazione deleuziana:

Dare una legittimazione filosofica al cinema ma al medesimo tempo sfondare la cornice filosofica abituale aprendo verso un fuori campo della filosofia, appunto il pensare al cinema [...]. C'è sfondamento quando "fuori campo" non è un semplice modo di dire o una semplice metafora presa a prestito da un certo cinema, ma è un concetto della pratica cinematografica che, nella sua intensità teorica e nella sua identità di procedura, produce un più di pensiero e insomma ci permette di leggere meglio la nostra reale esperienza.⁵

Dopo Deleuze, i filosofi che si sono occupati di cinema hanno tutti, in un modo o nell'altro, assunto questa torsione nei loro discorsi: da Alain Badiou, che ha visto nel cinema *l'analogon* del discorso filosofico, l'arte capace a suo modo di mettere in gioco il problema (filosofico e cinematografico, dunque) dell'evento; passando per Jacques Derrida, che mette in gioco il cinema per ripensare il concetto di spettralità, centrale nell'ultima fase del percorso del filosofo francese; fino ad autori come Jean-Luc Nancy, che si interroga sul concetto di evidenza del reale a partire da un serrato corpo a corpo con il cinema di Abbas Kiarostami⁶.

Quello che emerge da questo discorso è la presenza costante di alcuni termini che caratterizzano il rapporto problematico tra cinema e filosofia. Se la questione dell'analogia tra le due pratiche è ben conosciuta ed è stata spesso ricordata dagli studiosi di Deleuze e del

5. P.A. ROVATTI, *Di alcuni motivi che legano la filosofia al cinema*, in «aut aut», n. 309, 2002, p. 30.

6. Cfr. A. BADIOU, *Del Capello e del Fango. Riflessioni sul cinema*, a cura di D. Dottorini, Pellegrini, Cosenza 2010; J. DERRIDA, *Il cinema e i suoi fantasmi*, in «aut aut», a cura di R. Prezzo, n. 309, 2002, pp. 52-68; J.-L. NANCY, *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, a cura di A. Cariolato, Donzelli, Roma 2004. Il panorama filosofico contemporaneo è sicuramente attraversato dal problema del rapporto tra filosofia e cinema: le prospettive di ricerca e di indagine non sono necessariamente legate all'impostazione deleuziana. Per una panoramica più ampia si rimanda qui ad alcuni testi che rappresentano linee di ricerca diverse da quella deleuziana: P. MONTANI, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio narrativo*, Guerini, Milano 1999; N. CARROLL, *La filosofia del cinema. Dalle teorie del primo Novecento all'estetica del cinema dei nostri giorni*, trad. di J. Loreti, Dino Audino editore, Roma 2011; N. CARROLL e J. CHOI, *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*, John Wiley & Sons, New York 2009; J. CABRERA, *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film*, trad. it. Pearson Italia S.p.a., Torino 2007.

cinema, una parola scorre sotterranea, quasi mai pronunciata dal filosofo francese, ma che, nella sua radicalità permette una ulteriore torsione nel campo concettuale aperto da *Immagine-movimento* e *Immagine-tempo*.

Contaminazione, questa è la parola. Si può pensare questo termine, emancipandolo dall'origine biologica, come forma del rapporto tra le pratiche (in questo caso tra cinema e filosofia). Si tratta di una parola non così frequente in Deleuze, ma centrale, come vedremo, per entrare nello specifico del lavoro di Martina Puliatti.

Ciò che Deleuze in fondo nega è la costruzione di steccati tra discipline, la fecondità delle quali dipende proprio dalla loro capacità di costruire costellazioni di discorsi, di riferimenti a ciò che è (disciplinarmente) esterno ad essi. Riflettendo sulla sua esperienza di spettatore cinematografico, Deleuze afferma in una intervista ai «Cahiers du cinéma»: «E tuttavia il cinema non era per me un pretesto o un ambito di applicazione. La filosofia non è capace di una riflessione esterna su altri ambiti, ma è capace di legarsi attivamente e internamente ad essi e non è né più astratta, né più difficile»⁷.

La filosofia che si lega attivamente e internamente ad altri ambiti è un'immagine di compenetrazione, di contaminazione appunto. Ma tale contaminazione non è a senso unico, essa può essere vista anche nel movimento opposto, quello di un cinema che appunto pone in questione il discorso filosofico nei suoi (presupposti) confini disciplinari. È ciò a cui accenna Derrida in fondo, quando, ne *Il cinema e i suoi fantasmi*, parla di una vicinanza strettissima tra scrittura e montaggio:

C'è un legame essenziale tra la scrittura di tipo decostruttivo, che mi interessa, e il cinema. Nella scrittura, sia essa di Platone, Dante o Blanchot, si impiegano tutte le possibili risorse del montaggio, vale a dire il gioco dei ritmi, innesti di citazioni, inserimenti, cambiamenti di tono e di lingua, incroci tra le varie "discipline" e le regole dell'arte, delle arti. Il cinema in questo campo non ha rivali, eccetto forse la musica. E la scrittura è come ispirata e anche aspirata da questa "idea" del montaggio.⁸

7. G. DELEUZE, *Il cervello e lo schermo*, in ID., *Che cos'è l'atto di creazione?*, cit., p. 48.

8. J. DERRIDA, *op. cit.*, p. 62.

Ecco che il movimento opposto e contrario si fa palese. In un certo senso quello a cui Derrida accenna in questo brano è la creazione di una filosofia della scrittura: «che può riconoscersi e trasformarsi in una cinematografia della scrittura. Attraverso il cinema, la filosofia, la pratica della filosofia come scrittura–pensiero, potrebbe scoprire la sua natura cinematografica»⁹.

Il campo si arricchisce, la scena inizia a riempirsi. Il gioco è dunque quello di far incontrare (e scontrare) pratiche diverse, secondo una logica della contaminazione che non produce sintesi, ma permette di creare sguardi diversi. Se questo è il movimento (doppio) allora esso non può fermarsi solo alla serie — per quanto numerosa — di autori e titoli citati da Deleuze nei suoi libri sul cinema. Si tratta infatti non tanto di applicare il pensiero del filosofo francese ad altri autori e ad altre immagini, quanto di costruire un'arena dove nuove immagini siano in grado di interrogare, di ripensare i concetti deleuziani. È una sfida attuale, contemporanea, che appunto rifiuta l'idea dell'epigono che applica le idee del maestro. È la sfida di questo libro che costruisce, capitolo dopo capitolo, un palcoscenico concettuale, in cui tre personaggi (David Cronenberg, Gilles Deleuze e Antonin Artaud) giocano una partita aperta, la cui posta in gioco è quella di spostare in avanti il discorso critico e teorico sul e nel cinema.

Il teatro filosofico

In un saggio folgorante scritto per «Critique», e pubblicato successivamente come introduzione alla prima, introvabile, edizione italiana di *Differenza e ripetizione* di Deleuze, Michel Foucault introduce la figura del *theatrum philosophicum* per definire appunto la filosofia di Deleuze. Una filosofia che non illumina dall'alto il proprio oggetto, ma costruisce un palcoscenico in cui le figure (o i personaggi concettuali, diranno diversi anni più tardi Deleuze e Guattari¹⁰) entrano in scena confrontandosi, in senso orizzontale, in una prima declinazione del termine *contaminazione* che abbiamo incontrato prima:

9. P.A. ROVATTI, *op. cit.*, p. 34.

10. Per una trattazione esaustiva del personaggio concettuale, cfr. G. DELEUZE e F. GUATTARI, *Che cos'è la filosofia?*, trad. di A. De Lorenzis, Einaudi, Torino 1996, pp. 55–76.

È la filosofia non come pensiero, ma come teatro: teatro di mimi dalle scene multiple, fuggevoli e istantanee dove i gesti, senza vedersi, si fanno segno: teatro in cui, sotto la maschera di Socrate, sfolgora improvviso il riso del sofista; dove i modi di Spinoza intrecciano una gagliarda discentrata mentre la sostanza gira attorno ad essi come un folle pianeta; in cui un Fichte storpio annuncia “Io incrinato, Io dissolto”, e Leibniz, giunto al sommo della piramide, intravede nell’oscurità che la musica celeste è il *Pierrot lunaire*.¹¹

Strordinaria definizione della filosofia deleuziana e immagine che torna alla mente dopo la lettura del lavoro di Martina Puliatti, che appunto prende in sé l’idea del teatro filosofico, dello scontro/incontro tra personaggi concettuali che non smettono, pagina dopo pagina di chiarirsi a vicenda, o meglio di complicare a vicenda le loro visioni. Ma c’è un personaggio, tra i tre protagonisti che ha un ruolo particolare, di perno vero e proprio della narrazione, e tale personaggio è certamente David Cronenberg. Sì, perché è attraverso lui che Puliatti esplora uno dei concetti artaudiano-deleuziani più complessi dell’intero loro corpus, quello di Corpo senza Organi. Ecco dunque dispiegato il senso dell’operazione: il teatro filosofico è lo spazio di una azione che permette al cinema di mostrare la sua potenza di creazione concettuale. Cronenberg diventa l’agente di un atto di contaminazione: non solo la contaminazione della filosofia nei confronti del cinema, ma soprattutto del cinema nei confronti della filosofia. Ciò che nell’ambito del discorso filosofico continua a rimanere avvolto da un manto di oscurità (il concetto di Corpo senza Organi), diventa altro attraverso la forma cinematografica cronenbergiana, diventa appunto forma, immagine che crea concetti.

Deleuze non ha mai scritto su Cronenberg, per ragioni puramente temporali. Il regista canadese nei primi anni Ottanta¹² non è ancora, per quanto conosciuto nella ristretta cerchia dei cinefili, l’autore celebrato oggi in tutto il mondo. Puliatti dunque lavora su un autore come Cronenberg non per riprendere Deleuze (o Artaud), non per commentare, esplicitare o criticare i concetti deleu-

11. M. FOUCAULT, *Theatrum Philosophicum*, in «Critique», n. 282, 1970, p. 908.

12. *Imagine-movimento* e *Imagine-tempo* sono pubblicati originariamente in Francia nel 1983 e nel 1985 rispettivamente, ma la loro origine è nei corsi universitari tenuti dal filosofo francese a Paris VIII nel 1981-1982.

ziani, ma per rimetterli in questione, mostrando appunto la potenza concettuale del cinema.

È Artaud ad entrare in scena per primo, in una parte (gli “Apunti artaudiani”) che funziona come prologo del dramma, origine narrata della situazione in cui i personaggi, poi, si troveranno. Puliatti si immerge nella scrittura artaudiana con una scrittura che ne imita in parte le forme e al tempo stesso lo esamina alla luce dello sguardo che Deleuze e Guattari gettarono sullo scrittore e autore di teatro francese. Sin dalle prime pagine del testo ci troviamo dunque immersi: siamo cioè all’interno di una scrittura e di un pensiero intesi come concatenamento. È l’idea di un testo, di un libro che, come ricorda l’autrice, per Deleuze e Guattari: «non ha mai un oggetto individuato, ma è esso stesso un concatenamento di linee di scrittura tra milioni di altri, che raggiunge la sua ragione d’essere solo nel farsi di un processo di connessione che lo porterà a integrarsi, o a respingersi, con tutti gli altri CsO costituiti, che incontrerà nel divenire del percorso, alterando costantemente la natura stessa del concatenamento»¹³.

Il testo-teatro dunque dispiega il suo prologo presentando il personaggio di Artaud e il suo concetto di Corpo senza Organi, ma il percorso prosegue e il secondo personaggio ad entrare in scena è ovviamente Deleuze, che riprende il concetto e permette a Puliatti di operare quel doppio movimento che avevamo sopra riconosciuto in Deleuze, di una filosofia che si contamina con il cinema e di un cinema che si contamina con la filosofia.

Come si diceva sopra, quella di contaminazione è una lettura del rapporto cinema-filosofia inaugurato da Deleuze. Ma l’idea di contaminazione, la metafora medica che anima tutto il testo, dalla sua struttura alle sue analisi, diventa chiara nell’ultima parte del libro, vale a dire nei capitoli dedicati al cinema di Cronenberg. È qui che l’immagine cronenbergiana si svela come profondamente, intrinsecamente “virale”:

Il cineasta canadese ha lavorato, sin dai suoi primissimi esordi, imbastendo strutture narrative più simili a delle “perizie mediche” che a vere e proprie storie da grande schermo; il suo cinema si muove negli oscuri meandri delle viscere e contagia proprio come farebbe un virus letale, del quale egli seguirà ogni volta il percorso invasivo all’interno dei corpi

— cominciando, dunque, da quello dell'immagine filmica —, mutandoli in creature anomale e raccapriccianti, i cui poteri paranormali potranno distruggere il mondo o, all'occorrenza, diventare la possibilità di un riscatto.¹⁴

Pensare la contaminazione come metafora e come forma dell'immagine permette allora di ripercorrere tutta la produzione del regista canadese secondo questa prospettiva. Il testo prosegue infatti lungo tutta l'ultima parte, analizzando le sue opere una dopo l'altra, lungo pagine densissime di riferimenti e portatrici di una lettura che tiene conto delle principali interpretazioni critiche su Cronenberg, ma che al tempo stesso le ripensa e le modifica. Il terzo personaggio dell'opera, con la sua entrata in scena, permette al lettore di tornare sui primi due personaggi, costruendo dunque nuovi rapporti, nuove modalità di pensiero, nuove possibilità di pensare il cinema, a partire, come si è detto, dalla scrittura. Scorrendo il testo infatti si ha la chiara sensazione di un movimento che abolisce le distanze, che appunto fa sì che di volta in volta la scrittura adotti il punto di vista dei personaggi in gioco, rifiutando l'asetticità della scrittura a distanza, analitica e volutamente obiettiva.

Il teatro filosofico si rivela allora alla fine un teatro critico, una forma di fare critica che non teme di ampliare le sue forme e i suoi riferimenti, appunto nella logica della contaminazione e nel rifiuto di categorie e griglie di lettura prefissate. È qui che si colloca l'importanza di un libro che non è né vuole essere una nuova monografia sul regista di *Videodrome*, ma un vero e proprio studio critico *attraverso* Cronenberg sulla potenza di contaminazione del cinema e dei suoi discorsi. Se, come dice Serge Daney: «il critico è un traghettatore fra due sponde, quella di colui che fa e quella di colui che vede ciò che è stato fatto»¹⁵, allora si può pensare la critica come un movimento tra gli sguardi e tra le forme, un canale di comunicazione in cui i flussi si mescolano e si contagiano, alla ricerca di nuovi sguardi. È in tale prospettiva che questo libro deve essere letto.

14. V. Parte II, Cap. I.

15. S. DANEY, *Il cinema, e oltre. Diari 1988-1991*, trad. di E. Nosei e S. Pareti, Il Castoro, Milano 1997, p. 225.

Introduzione

C'è un'unica urgente domanda che attraversa questo testo, che gli appartiene fin dal principio tratteggiando coerenza e consapevolezza del suo percorso. Essa nasce nel cuore della filosofia occidentale postmoderna, ma ha seminato il suo terreno più fertile molto tempo addietro, nella storia di *una* vita, di un corpo, di uno schizo; e di tutti quelli che, segnati da un dio, un padre e un padrone, hanno saputo sentire l'eco di un grido di rivolta che saliva dall'interno del proprio corpo e cercava la strada dell'unica rivoluzione possibile: reinventare se stessi e il mondo. Quella domanda era una missione di vita: che cos'è un *Corpo senza Organi*? Sarà questo l'inizio di un percorso che non dovrà mai essere inteso come un progetto, un progredire o un programma: si parlerà, al contrario, di ciò che i progetti li trasgredisce per sua indole, nel suo essere margine e mai centro nell'organizzazione del mondo; di un *divenire* che vive di tutti i tempi condensati sulla propria durata che passa, muovendosi in uno spazio intensivo e non esteso, fatto di distanze da colmare e mai di misure da calcolare; infine, non un programma, perlopiù un diagramma di flusso, che tenti la difficile impresa di spiegare i passi da compiere nella costruzione di quell'unico salvifico CsO¹, colto in stato di costante sperimentazione nel laboratorio del cosmo.

Nell'introduzione a quell'opera di capitale importanza che è il *Mille piani*, gli autori Gilles Deleuze e Félix Guattari affermavano che un libro — uno di quelli degni di recare tale appellativo — non ha mai un oggetto individuato; si tratterebbe, invece, di un concatenamento di linee di scrittura tra milioni di altri, che raggiunge la sua ragione d'essere solo nel farsi di un processo di connessione

1. Da qui in avanti si farà riferimento al concetto di *Corpo senza Organi* utilizzando l'abbreviatura CsO. [N.d.A.]

che lo porterà a integrarsi o a respingersi con gli altri CsO costituiti, incontrati nel divenire del percorso, alterando costantemente la natura stessa del concatenamento. Con queste parole i due filosofi francesi miravano a sbarazzarsi del peso soffocante del significato–significante della linguistica più stantia, così come di ogni minaccia ideologica, in modo da fare posto a intensità, metamorfosi e *molteplicità* delle quali il concatenamento–libro può e deve nutrirsi. Il loro era un vero e proprio manuale di vita, ma di quelli che non contengono precetti da seguire, bensì una raccolta cartografica di ciò che si dovrebbe dismettere e al quale occorrerebbe ribellarsi, costruendo nuovi modi di essere, sperando che funzionino prima o poi. I due intendevano smantellare la falsa legge ingannevole per la quale c'è sempre una significazione da individuare, un'arte illustrativa da praticare, una natura da dividere nelle due parti della mela originaria perduta: se non altro perché proprio la natura–modello risultava ai loro occhi molto più liberamente ramificata, così molteplice in ogni suo aspetto da non potersi ricondurre a una riduttiva dicotomia o, disdetta ancor più incombente, a un'unità autonoma superiore, messa a capo di un sistema di radici sottostanti.

Tale ragionamento conduce al desiderio, sotteso tra le trame di questo scritto, di disfarsi di corde e radicele per intraprendere un percorso che faccia *rizoma*, ossia che si apra senza timore all'agglomerazione caotica di atti e circostanze di natura eterogenea, spaziando all'occorrenza tra filosofia e arte. Svelando, nel mentre del tragitto, un amore senza fine per quelle molteplicità *intense* fuori dal sistema e riunite in un circuito di potenza e affetti, che consentano il passaggio di energie desideranti, incontrandosi sul *piano di consistenza* del mondo. Perché ogni molteplicità, libera di cambiare natura senza sottostare all'unità–perno della struttura “ad albero”, potrà nutrirsi finalmente di sé e lo farà soltanto nello spazio del fuori; seguendo linee di fuga sempre vorticoso e in rotta di collisione con il resto del disegno rizomatico; tracciando geroglifici (a) significanti e (a)soggettivi, in quanto materia del mondo e non più significante semiotico. Si cercherà, seguendo la magistrale lezione di Deleuze e Guattari, di lasciarsi alle spalle le figure patriarcali trascendenti, scegliendo invece di posizionarsi dalla parte di tutti quegli uomini–bestie contagiati dal virus–rizoma, che hanno assunto nel corpo dei *divenire–altro* molteplici, inspiegabili con la “terapia della parola”, ma talmente vitali nella loro muta inarrestabile da non potersi tacere.

In questo lavoro si affronteranno autori e testi che non hanno voluto riprodurre alcun fantomatico mondo reale in immagine, bensì hanno contribuito con urla, sangue e “pensiero di carne” desiderante a costruirne uno nuovo, più energico, sempre sperimentale. Sono essi stessi, con le proprie opere immortali, ad avere fatto rizoma con il mondo, ad avere tracciato un’indelebile carta che prenda con sé il reale, lo monti e lo smonti a più riprese per liberarne infine il vero CsO, dovunque esso si nasconda in quel momento. Da questa premessa, dunque, non poteva che derivare la scelta di approcciare per primo il pensiero di uno straordinario essere “minoritario” quale fu Antonin Artaud, un uomo che visse intensamente della propria arte-vita, sempre collocandosi all’estremità del sistema arborescente — limitante il flusso del pensiero — e che seppe fare di sé un’opera d’arte rivoluzionaria.

Artaud era l’estremità ultima della filosofia occidentale; lo scarso rimasto quando ogni discorso è stato bombardato dall’interno della sua struttura e fatto saltare in aria; il corpo martirizzato e infine *suicidato della società*, che ha urlato a gran voce per tutta la vita le sue utopie senza ragione e senza parola comprensibile. Perché quell’uomo era l’artista della materia santa e indicibile, attraversata solo dalle sue intensità elettriche e “crudeli”; era il campo minato pronto a saltare al primo tocco del dito di Dio, venuto a usurpare quel terreno che non gli appartiene e che merita adesso di essere risanato dalle sue storiche prepotenze ingiuste. Artaud non poteva che essere il primo a indicare la strada per farsi un CsO: perché se il corpo di carne — bersaglio primo di ogni battaglia e del dolore di sensi e spirito — costituiva per lui una necessità imprescindibile per la vita e per l’arte, la sua morte e rinascita *senza* gli organi era la vera missione da compiere, al termine di un lungo cammino nomadico di volontà.

Unico obiettivo indiscusso sarebbe stato, allora, di rifarsi il corpo e le membra al fine di recuperare l’unità originaria — la figura d’immanenza pura dell’androgino — che l’uomo avrebbe perduto a causa della Creazione Divina, quando venne frammentato internamente con gli organi, poi organizzati in sistemi e apparati arborescenti; spaccato in due sessi polarizzati, con una donna messa lì a riprodurre incessantemente ciò che racconta della sua debolezza; stordito dal Dio-pene che si è fatto un Membro-soggetto, rafforzando ulteriormente la scissione definitiva del corpo, trapiantata ora nell’ossessione generalizzata del coito.

Artaud prenderà le distanze dalla famiglia, la prima vera istituzionalizzazione di quella sessualità organica voluta da Dio; al contrario, egli aprirà il suo corpo-mente alla possibilità, sempre rizomatica, di scegliere con chi entrare in connessione, istituendo concatenamenti che non abbiano più a che fare con l'albero della genealogia, per fare posto a una nuova nascita come autoincarnazione e a una morte come creazione artificiale. Egli condurrà per primo la lotta di sangue contro il *giudizio di Dio*, contro la sua vuota trascendenza del pensiero e le sue ripercussioni virali in Terra; sceglierà di farsi e disfarsi il corpo per ritrovare la libertà perduta nella notte dei tempi e infine divenire una soggettività totemica più forte, desiderante, sempre plurale nella sua unità, sempre molteplice perché egli era utopicamente "io e un altro".

Il mondo è, dunque, un affare complicato di concatenamenti plurimi e trasversali; è quell'apertura sempre protesa verso un fuori che non si richiude se non per generare la sua morte nella costituzione di un *organismo* del potere, trascendente e unitario. Dio era, per Artaud, quel modello al quale ci si ispira per determinare tra gli uomini chi avrà il diritto di dire l'ultima parola sul condannato a morte; chi potrà padroneggiare tra la schiera di disgraziati assoggettati; chi farà della morale o sentenzierà giudizi che continueranno ancora a lungo a erigere barriere, laddove invece si sarebbe dovuto fare un concatenamento di uomini-bestie in divenire. Gli organi del corpo, dei quali lo Schizo parlava con ribrezzo, erano la prova tangibile di un'infiltrazione del vecchio potere nella carne: dentro ogni essere è stato consumato il delitto dell'espropriazione di un'interessa immanente, che avrebbe consentito invece di fare tutt'uno con il mondo, anch'esso integro e desiderante. E invece, il corpo è stato precocemente organizzato in modo tale da renderlo una gabbia ben striata e che si ammala, in balia di medici, preti, psichiatri pronti a fare le veci del Padre e a spiare dentro il corpo con miserabili microscopi, svelando impietosamente la divisione organica che ha fatto degli uomini degli esseri sempre fallibili nelle loro stesse carni.

Il CsO che Artaud sognava sarebbe stato un corpo del fuori, sopraggiunto al termine dell'ultima guerra atomica consumatasi sulla Terra, a sancire una nuova epifanica nascita. Sarebbe stato un corpo-vetrina in movimento deterritorializzante, ossia non avrebbe coperto alcun perimetro misurabile nello spazio del suo spostamento, bensì sarebbe stato esso stesso la linea (di fuga); un processo mai ultimato di *divenire-intenso*; un corpo del Cosmo ritrovatosi