

## **RITMI ED ESTASI DEL CAOS**

### **PERCORSI PER UN POPOLO A-VENIRE ALL'INTERNO DEL CAMPO D'INDIVIDUAZIONE DELLA CANZONE**

---

di Antonio Ricciardi

#### *Abstract*

The aim of this article is to 're-read' the main concepts about the music crafted by Deleuze and Guattari within the context of *A thousand plateaus*, and make them communicate with the work of one of the most important indie-rock bands of the last years, that means, The National. On one side, we want to rethink the ontology of music that Deleuze and Guattari thought (which is generally taken into consideration only in relation to electronic or avantgarde music) and assemble it with sound materials that come from the indie-rock scene; on the other, this research aim is to reveal the undiscovered revolutionary potentialities hidden within a certain kind of music, in a way that can allow us to look from a different perspective the relation between music and politics.

Le riflessioni che Deleuze e Guattari hanno condotto *dentro e sulla* musica, in particolare quanto è contenuto nel piano «1837. Sul Ritornello» (Deleuze & Guattari 2003), sono da subito state adottate e sviluppate dagli ambienti più legati alla musica elettronica (cfr. Paci Dalò & Quinz 2008) - di certo in ottemperanza alla celebre profezia per cui il «sintetizzatore sostituirà il giudizio sintetico a priori» (Deleuze & Guattari 2003, 152) - e dai contesti e i compositori più vicini ad un certo tipo di avanguardia, con esplicito riferimento alle produzioni, sia musicali che teoriche, di Pascal Criton e Jean-Marc Chouvel (Criton & Chouvel 2015). Quello che si proverà a fare in questa sede, nel tentativo di operare uno scarto rispetto a questa *tradizione*, consisterà, allora, nel far lavorare la macchina concettuale deleuzo-guattariana sul piano della musica *popolare*, con particolare attenzione alla forma che più frequentemente articola la sua espressione: la *canzone*. Nel seguire questo tracciato, vorremmo provare ad utilizzare un brano della band dei The National - nello specifico si tratta di *Don't swallow the cap*<sup>1</sup> - sia per scavare più a fondo nel testo dei filosofi della schizoanalisi, sia per cercare di capire se (e in che modo) la musica popolare custodisca al suo interno dei potenziali rivoluzionari che, a nostro avviso, restano tutti da svelare<sup>2</sup>. Del resto «non è detto che le molecole sonore della pop music non

---

<sup>1</sup> <http://tiny.cc/szx7kz>

<sup>2</sup> Greg Hainge nel suo *Is pop Music?*, contenuto in Buchanan & Swiboda 2004 - forse il contributo che, per sensibilità e scopi, più si avvicina alle intenzioni del presente saggio - fa ruotare la propria analisi attorno la distinzione tra piano di organizzazione e piano di consistenza contenuta in *Millepiani*, allo scopo di individuare due poli attraverso cui pensare e concepire la *pop music*. Se il pop, infatti, è abitualmente considerato un territorio schiavo di logiche commerciali che fungono, per l'appunto, da piano di organizzazione occulto che ordina i materiali sonori allo scopo di

diffondano, qua e là, attualmente, un popolo di un nuovo tipo, singolarmente indifferente agli ordini della radio, ai controlli dei calcolatori, alle minacce della bomba atomica [...]. Il problema dell'artista moderno è far sì che la depopolazione moderna del popolo sbocchi su una terra aperta» (Deleuze & Guattari 2003, 482).

Ogni musica è anzitutto una deterritorializzazione. Lo è in quanto ogni musica esprime dentro di sé il dramma che la muove. Il *dramma* (Deleuze 2007, 116-144) è il complesso di forze che presiede l'emergere di un suono qualsiasi. Se, in linea con quanto Deleuze e Guattari affermano, fare musica è l'attività di «rendere sonore forze che non lo sono» (Deleuze & Guattari 2003, 483), questo significa anzitutto che ogni suono, ogni nota, ogni granello che costituisce ciò che chiamiamo *canzone*, è esso stesso il frutto di processo di deterritorializzazione. Complesso di forze dalla cui tensione, dalla cui differenza è gocciolato un suono. Il suono perciò, nella sua materia, incarna anzitutto il rapporto di forze da cui è scaturito: questo non significa però che dobbiamo sentirci autorizzati a considerare la musica, la canzone ed i suoni da cui è composta, come una sorta di punto d'approdo o d'arresto, alle soglie del quale il divenire cessa per trasformarsi in imperituro essere. Il rapporto di forze, la differenza di potenziale, il nucleo problematico che presiede l'individuazione di un qualsiasi ente all'interno dell'ontologia deleuziana, dà luogo a dei suoni che andranno a costituirsi in dei rapporti a loro volta problematici, a loro volta *differenti*. La domanda che va posta per prima è allora quella che si interroga sulla provenienza di questi suoni: da dove vengono? Dicevamo che un suono è anzitutto una deterritorializzazione: il rapporto di forze che lo incarna, il problema che lo individua sono fondamentalmente non-musicali. Ciò non significa che il suono sia una specie di *traduzione* (o peggio ancora metafora) di un reale-vero: il suono è piuttosto il divenire-udibile di quella stessa forza.

«Come per le forze: il problema è sempre stato quello delle forze, determinate come forze del caos o forze della terra. 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. Insieme vaghi hanno continuato a costituirsi e ad inventare i loro processi di concatenamento» (Deleuze & Guattari 2003, 483).

### 1. *Le estasi del caos*

Dobbiamo immaginare, proprio come dicono Deleuze e Guattari in *Che cos'è la filosofia?* (Deleuze & Guattari 2002), il musicista come qualcuno che opera un piccolo taglio sull'ombrello che ci protegge dal caos: quello che ne gocciolerà saranno le forze che andranno ad incarnarsi dentro i suoni che costituiranno la canzone. Dal caos, scrivono Deleuze e Guattari, «nascono gli ambienti e ritmi» (Deleuze & Guattari 2003, 441): il caos infatti, pur costituendo, come vedremo tra poco, una minaccia per gli ambienti *in fase di costituzione*, «non è privo di elementi direzionali, che sono le sue estasi» (Deleuze & Guattari 2003, 441). Queste *estasi del caos* sono quelle isole di regolarità che, dentro questo

---

renderli vendibili, l'intento di Hainge è di dimostrare come tanti esempi di pop music sfuggano a questa logica, individuandosi su di un piano di consistenza squisitamente musicale. L'argomentazione di Hainge perciò è interamente tesa a dimostrare come «the popular can strive for a properly musical expression; that it can perform deterritorialisations of many of the punctual structures of pop and enter into a becoming-music in spite of its popularity; that it is not necessarily governed by populist tendencies», ed è quindi volta a recuperare al rango di *musica* (invece che di mero prodotto commerciale) una parte di ciò che siamo abituati a definire pop-music, senza perseguire lo scopo di metterne in luce dei potenziali rivoluzionari.

piano di consistenza assoluto, compaiono di tanto in tanto, aggregandosi e costituendosi come *ambienti*. Come dicevamo però, il caos, che pure funge da sfondo pre-individuale all'individuazione di ogni ambiente, ne costituisce la minaccia costante, la potenza dissolutiva: «gli ambienti sono aperti nel caos, che li minaccia d'inaridimento o di intrusione, ma la replica degli ambienti al caos è il ritmo. Quel che è comune al caos e al ritmo è l'intervallo, intermezzo tra due ambienti, ritmo-caos o caosmo [...]. In quest'intervallo, il caos non necessariamente diviene ritmo, ma ha la possibilità di divenirlo. Il caos non è il contrario del ritmo, è piuttosto l'ambiente di tutti gli ambienti» (Deleuze & Guattari 2003, 442).

Il musicista perciò è colui che individua delle estasi all'interno del caos, degli elementi direzionali, e da lì inizia a ritagliare degli ambienti sonori: l'unica arma nelle mani di questi ambienti per rispondere alla minaccia del caos è il ritmo: «*vi è ritmo non appena vi è passaggio transcodificato da un ambiente all'altro, comunicazione di ambienti, coordinazione di spazi tempo eterogenei*» (Deleuze & Guattari 2003, 442). Il ritmo è dunque una certa forma che il caos (che si configura in questo scenario come l'Aperto) prende nel momento in cui degli ambienti si mettono a comunicare fra di loro: quando questi ambienti riescono a trovare una certa forma di consolidamento, che, in qualche misura, li tiene assieme proteggendoli dalla minaccia della desertificazione operata dal caos, ecco che prende corpo quel che Deleuze e Guattari chiamano *ritmo*. Se da un lato l'ambiente, dal momento in cui viene definito come «vibratorio, spazio-tempo costituito dalla ripetizione periodica di un elemento» (Deleuze & Guattari 2003, 442), risulta fortemente *codificato*, dall'altro esso è «perpetuamente in stato di transcodificazione o di trasduzione. La transcodificazione o trasduzione è la maniera in cui un codice serve da base a un altro, o al contrario si stabilisce su un altro, si dissolve o si costituisce nell'altro» (Deleuze & Guattari 2003, 442).

Questa trasduzione, questa alleanza che si stabilisce fra gli ambienti è il ritmo, ovvero il caos preso in un certo rapporto fra gli ambienti. Sbaglieremmo però a considerare questo elemento come il mero risultato di un'operazione interamente ascrivibile all'operare e al comunicare degli ambienti fra di loro: questo intermezzo, questo *fra-*, è, come vedremo più avanti nel dettaglio, il vero agente – una sorta di *precursore buio* (cfr. Deleuze 1997) – dell'individuazione e del consolidamento degli ambienti.

Abbiamo dunque un abbozzo di quella che è una (ancora parziale) ontogenesi di quel blocco sonoro che Deleuze e Guattari definiscono come ritornello: il caos assoluto dal quale estrarre una tendenza, degli ambienti codificati, un ritmo che mette in trasduzione questi codici. Per pensare questo processo, questo passaggio che dal caos conduce all'ambiente (sonoro) per arrivare infine al ritornello, ci mancano però ancora molti pezzi: di che cosa è fatto questo caos? Come decidere dove tagliare? Chi decide? E soprattutto: come avviene il passaggio dal caos al suono? Come si passa dall'inudibile all'udibile?

## 2. Che cosa può un corpo?

Per prima cosa è necessario tornare alla domanda spinoziana per eccellenza, quel «che cosa può un corpo?» che ritorna sotto forma di titolo del corpus di lezioni (Deleuze 2007b) tenute da Deleuze sul filosofo del *Trattato Ontologico-Politico*. La domanda sul corpo, sulla sua potenza, sugli affetti di cui è capace è centrale per noi, proprio in virtù del fatto che sono dei corpi ad essere in questione qui. Come si passa dal silenzio al suono? Il musicista è un artigiano e, come ogni buon artigiano, dispone dei suoi attrezzi, dei suoi *strumenti*. Ognuno di questi strumenti è un corpo, complesso di forze anch'esso, animato da un io larvale: «“contemplations” occur everywhere, in the form of proto-perceptions and proto-

feelings which even microscopic individual entities may be said to have. Hence, we not only contract instants to synthesize our psychological sense of present, we are *made out of* micro-contractions and *their presents*» (De Landa 2002, 162).

In una band (come può essere quella dei The National) dove ci sono bassi, chitarre, tastiere etc. non ci sono soggetti, non ci sono *io*, ma piuttosto ci sono queste che De Landa definisce *contemplations*, che sono delle proto-percezioni che danno luogo a delle proto-reazioni. Se un corpo, letteralmente, si identifica per dei rapporti di velocità e lentezza, allora ciò che lo definisce sono gli affetti di cui è capace e le forze che è in grado di sopportare. Deleuze parla di longitudine e latitudine: la longitudine è l'insieme degli elementi materiali che appartengono a un corpo sotto certi rapporti di movimento di riposo, di velocità e di lentezza; la latitudine è invece l'insieme degli affetti intensivi di cui questo corpo è capace, secondo un certo potere o grado di potenza. Questo significa che un corpo è definito da un lato dal divenire costante prodotto dall'interazione degli elementi di cui è composto (un rapporto di *movimento e quiete*); dall'altro dalle passioni e dagli affetti che questo corpo è in grado di sopportare e produrre. È importante notare come, anche in questo discorso, tutto sia sottoposto e sottomesso alla nozione di *forza*: la latitudine di un corpo è sempre la forza che esso è in grado di sopportare o di produrre. Anche nel momento in cui il mio corpo ne incontra un altro e vi entra in contatto, ciò che è in questione è la forza che questo altro corpo esercita sul mio, e di converso la forza che io riesco o non riesco a patire. È in quest'ottica che Spinoza parlerà di passioni gioiose e passioni tristi: ogni altro corpo che si compone col mio dà vita ad un incontro che può aumentare (gioia) o diminuire (tristezza) la mia potenza d'agire, il mio *conatus*, la mia persistenza ad essere. Come scrive Anne Sauvagnargues: «l'individue (*un son, une œuvre*) ne se définit plus par sa forme, sa structure ni par ses fonctions mais par sa longitude, rapport complexe de vitesses et de lenteurs, et par sa latitude, variation de puissance de ce rapport, dont la consistance formelle se transforme en fonction de son pouvoir d'affecter ou d'être affecté» (Sauvagnargues 2015, 95).

Ogni strumento è allora un corpo che reagisce all'ambiente all'interno del quale è immerso: se una soggettività si cela dietro lo strumento che combatte in seno al proprio ambiente, questa è una proto-soggettività che è immanente al piano dentro il quale agisce. Il rapporto è in qualche modo necessitato: la chitarra di *Don't swallow the cap* deve, per riuscire a squarciare la membrana dell'inudibile, comprimersi e ridursi fino ad un'unica nota ripetuta ed ossessionata. È il suo ambiente a richiederlo: sfuggire a questa sorta di *pressioni selettive* che innervano il campo dentro al quale si dispiega la canzone significherebbe disgregare il concatenamento, l'assemblaggio che la canzone è. Pian piano, dentro a questo ambiente (che è a sua volta un corpo senza organi attraversato da gradienti e soglie) un piccolo io larvale si origina, piccolo io che, sotto i colpi del suo ambiente relativo (vale a dire tutti gli altri strumenti che sono partecipi di questo stesso campo), proverà a restare fedele al suo proprio conatus: *la canzone è un campo di battaglia*.

Greg Hainge, nel già citato *Deleuze and Music*, scrive, a proposito del brano *You Would Know* della band stoner-rock Queens of the Stone Age, che «its traits of expression (or instrumental lines) desperately trying to conform to a model which appears to be absent, constantly striving for a pattern to emerge from its wanderings» (Hainge 2004, 47). Non esiste un modello trascendente cui conformarsi: l'immanenza del campo di individuazione della canzone è assoluta. La fatica delle linee strumentali, che danno la sensazione di andare alla ricerca di un modello che non si dà, è lo sforzo ritmico che gli ambienti devono mettere in gioco per resistere alla potenza disgregante del caos.

E questo non è valido solo per le band, dove ogni strumento è in mano ad un musicista diverso: lo stesso processo si dispiega anche nella mente (e nelle mani) del musicista solista.

Sono proprio Deleuze e Guattari a rendere conto di questa dinamica del «campo» che presiede l'ontogenesi (di una canzone):

Il filosofo Eugène Duprèel aveva proposto una teoria del *consolidamento*: mostrava come la vita non andasse da un centro ad un'esteriorità, ma da un esterno a un interno, o meglio da un insieme vago e discreto al suo consolidamento. Ora, quest'ultimo implica tre cose: che non vi sia un inizio da cui deriverebbe una successione lineare, ma densificazioni, intensificazioni, rafforzamenti, innesti, riempimenti [...]. In secondo luogo[.]bisogna che ci sia regolazione d'intervalli, ripartizione d'ineguaglianze [...]. In terzo luogo, sovrapposizione di ritmi disparati, articolazione dall'interno di un'interritmicità, senza imposizione di misura o di cadenza (Deleuze & Guattari 2003, 461).

Se dobbiamo descrivere il processo di individuazione di una canzone (di un ritornello) non possiamo commettere l'errore di pensare a dei soggetti già costituiti che stanno dietro a quei suoni che *suonano*: se – come scrive il Comitato Invisibile – non sono mai i rivoluzionari a fare la rivoluzione (cfr. Comitato Invisibile 2019), ma piuttosto è questa a costringere una molteplicità di persone a divenire rivoluzionari, sarà l'evento della canzone, sarà il campo sonoro come spazio di individuazione a inventare i suoi musicisti. La canzone si consolida mentre i piccoli io larvali si costituiscono e si concatenano dentro il campo che li *invoca*:

«Non è forse una caratteristica delle creazioni, quella di operare in silenzio, localmente, di cercare ovunque un consolidamento, di andare dal molecolare a un cosmo incerto, mentre i processi di distruzione e di conservazione lavorano all'ingrosso, dominano la scena, occupano tutto il cosmo per asservire il molecolare, metterlo in un conservatorio o in una bomba?» (Deleuze & Guattari 2003, 482).

Che cos'è però quest'ambiente dentro al quale il nostro io-larvale si individua di volta in volta? Di che cosa fa esperienza? Quali sono le pressioni selettive che incontra sulla sua strada?

Qui è forse il caso di operare la prima distinzione netta, richiamandoci a quanto detto all'inizio: ogni suono è l'effetto di una deterritorializzazione. Ogni suono è il divenir-udibile (tramite *uno* strumento) di una maglia di forze che è reale: ma la nostra chitarra, il nostro basso non farà direttamente esperienza di questo piano di consistenza (CsO) puro che ne presiede la genesi. Piuttosto essa ne porterà il segno: ma l'ambiente nel quale si costituirà, l'ambiente nel quale si proto-soggettiverà sarà quello del *campo*, cioè, della canzone stessa.

Stasera c'è un concerto. È un evento. Vibrazioni sonore si estendono, movimenti periodici si diffondono con le armoniche. I suoni hanno proprietà interne, altezza, intensità, timbro. Le fonti sonore, strumentali o vocali, non si limitano a emetterli: ciascuna percepisce i suoi e, nel percepirli, percepisce gli altri. Sono percezioni attive che si intra-esprimono, oppure prensioni che si intra-prendono: «All'inizio, il pianoforte solista si lamentò, come un uccello abbandonato dalla compagna; il violino lo udì, e gli rispose da un albero accanto. Era come l'alba del mondo...» Le fonti sonore sono monadi o prensioni che si colmano di una gioia di sé, di una soddisfazione intensa, man mano che si riempiono delle proprie percezioni e passano da una percezione all'altra. [...] «Come se gli strumentisti, più che suonare la loro battuta, eseguissero i riti necessari a quest'ultima per concretizzarsi...» (Deleuze 2004, 133)

Questa lunga citazione, estrapolata dal capitolo de *La Piega* in cui Deleuze, ragionando intorno alla nozione di evento, mette in relazione le filosofie di Leibniz e Whitehead, ci aiuta a meglio comprendere il rapporto tra io-larvali e campo d'individuazione della canzone. Questi piccoli io, che, nel contesto della filosofia leibniziana diventano delle

*monadi* (o, specularmente per Whitehead, delle *prensioni*) si costituiscono nella percezione di sé e del (loro) mondo. Se, per Leibniz, le monadi «non hanno rapporti intra-mondani; sono invece in un rapporto armonico indiretto, nella misura in cui tutte esprimono il medesimo mondo: esse «si intra-esprimono»[...]senza captarsi a vicenda» (Deleuze 2004, 134); per Whitehead, «una condizione di apertura fa sì che ogni prensione sia già prensione di un'altra prensione, o per catturarla o per escluderla: la prensione, in altre parole, è per sua natura aperta, aperta sul mondo, senza dover passare per una finestra» (Deleuze 2004, 134). Questa apertura che Deleuze ritrova in Whitehead è l'apertura del campo di individuazione della canzone, all'interno del quale queste percezioni (le *contemplations* di cui parlava De Landa) che si intra-prendono e si individuano vicendevolmente danno vita a qualcosa che sembra «l'alba del mondo».

Il musicista opera una scelta, a monte di tutto questo processo: deciderà in che punto operare il taglio sul caos, dove «far passare un po' di possibile» (cfr. Deleuze & Guattari 2002), e deciderà con quali *strumenti* affrontare questo compito, questo viaggio che è la canzone. Da quel momento in poi, il musicista *come soggetto* deve passare la mano: è il momento in cui a prendere il sopravvento sarà la dinamica del campo, il processo del consolidamento, il darsi dell'assemblaggio. È qui, è dentro il campo, seguendo la dinamica descritta da Deleuze e Guattari, che si individueranno degli io larvali che lotteranno per far valere il proprio conatus e costituire il concatenamento: è importante sottolineare come ognuno di questi piccoli io, di queste singolarità (qui davvero) pre-individuali, sia animata da un suo proprio conatus. Questo perché la caratteristica fondamentale del concatenamento è per l'appunto quella di non essere una stratificazione data una volta per tutte: con De Landa potremmo quasi dire che la differenza tra uno strato e un concatenamento (un *assemblage*, un *agencement*) sia dell'ordine della *soglia*: uno strato è un concatenamento dove i vari pezzi si sono talmente fusi tra loro da non poter più essere staccati se non a prezzo di morire. Un concatenamento è invece (come l'uomo, il cavallo e la staffa) un aggregato di eterogenei che, seppur presi dentro il concatenamento, restano sostanzialmente slegati, autosufficienti: il rapporto che li tiene assieme, la colla che li *aggancia*, ha la natura del *ritmo*.

### 3. Il ritmo del consolidamento

Verso la fine del piano che abbiamo posto al centro della nostra indagine, vale a dire *1837: Sul ritornello*, Deleuze e Guattari propongono una sorta di teoria evolutiva del ritornello, che distingue tre differenti modi di concatenare il materiale sonoro alle forze e ai divenire con cui interagisce. Se il modello *classico* vede il musicista nei panni del deus ex-machina che organizza armonicamente i vari ambienti sonori in maniera omogenea e compatta, il modello *romantico* prevede un rapporto ineliminabile con il territorio:

si può dire che le innovazioni fondamentali del romanticismo sono consistite in questo: non c'erano più parti sostanziali corrispondenti a forme, ambienti corrispondenti a codici, una materia caotica che veniva ordinate nelle forme e dai codici. Le parti erano piuttosto come concatenamenti che si componevano e decomponavano 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. L'universale era divenuto rapporto, variazione. Variazione continua della materia e sviluppo continuo della forma. Attraverso dei concatenamenti, 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 (Deleuze & Guattari 2003, 475).

Il romanticismo *fa il territorio* e scopre il (non)rapporto che questo intrattiene con la terra: non c'è più, come per il momento classico, un caos contro cui combattere per conservare e preservare i propri ambienti, ma piuttosto una variazione inarrestabile da concatenare e fondere. Il lavoro del musicista romantico è perciò quello di riunire di volta in volta le forze della terra dentro un concatenamento territoriale che le tenga assieme. Il superamento del momento romantico, all'interno di questa singolare storia evolutiva, è definito da Deleuze e Guattari come *moderno*. Nelle parole dei due filosofi, «se c'è un'età moderna, è, indubbiamente, quella del cosmico» (Deleuze & Guattari 2003, 477): l'avvento del moderno segna in maniera indelebile l'abbandono del territorio e delle forze terrestri in favore della captazione di forze che non possiamo che definire cosmiche:

Il concatenamento non affronta più le forze del caos, non si addentra nelle forze della terra, ma si apre sulle forze del cosmo[...]Il rapporto essenziale non è più materie-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*. Il materiale è una materia molecolarizzata e deve a questo titolo "captare" delle forze, che ormai possono soltanto essere forze del Cosmo (Deleuze & Guattari 2003, 477).

Il discorso dei due filosofi francesi prende a modello anzitutto la pittura, indicando in Klee e Cézanne i due numi tutelari cui far riferimento. Le rocce di Cézanne, scrivono infatti i nostri, esistono solo in funzione delle forze di piegamento che sono in grado di captare: il rapporto diretto materiale-forza si dà anzitutto nella grana, nella pasta del colore utilizzata dal pittore di Aix-en Provence. È seguendo questa stessa genealogia che, in musica, si articoleranno i materiali: ad essere investiti del potere di captazione delle forze cosmiche non saranno più gli ambienti sonori e i loro concatenamenti, ma anzitutto i materiali, le grane, la pasta di cui sono fatti i suoni.

Non c'è più una materia che troverebbe nella forma il suo principio d'intelligibilità corrispondente. Si tratta ora di elaborare un materiale destinato a captare forze di un altro ordine. *Rendere visibile* diceva Klee, e non rendere o riprodurre il visibile [...]. Il materiale molecolare è deterritorializzato a tal punto che non si può più parlare di materie d'espressione come nella territorialità romantica. *Le materie d'espressione lasciano il posto ad un materiale di cattura* (Deleuze & Guattari 2003, 478).

In questo punto il discorso portato avanti in *Mille Piani* trova delle significative convergenze con quella che è stata l'evoluzione della musica rock (in particolare per quel che concerne la sua variante *indipendente*), che ha visto, in maniera indubitabile, prender corpo una sorta di evoluzione che ha spostato l'attenzione ed il focus dell'ascolto dalle forme (o strutture) a quella che è la materialità dei suoni e la loro capacità direttamente espressiva. In sostanza, quello che Deleuze e Guattari ci dicono, è che a un certo punto i suoni smettono di avere come proprio fine quello della ricerca di un rapporto armonico che li tenga assieme e li leghi, per connettersi invece direttamente a quelle forze (definite *cosmiche*) che adesso sono in grado di captare senza che si renda necessario un concatenamento territoriale. Questo significa che il loro concatenarsi non passa più per un rapporto che è immanente agli stessi elementi che lo compongono: il ritornello, invece di essere un motivo che investe (per costituire) un territorio, diviene un assemblaggio di forze tenuto assieme da una *colla cosmica*. Questo rapporto fa capo direttamente ai *materiali*: sono questi, proprio come accadeva per le rocce di Cézanne, ad essere deputati ad intercettare

le forze del fuori. È qui che ritroviamo ancora *Don't swallow the cap*: la distorsione delle chitarre, la grana del basso, la consistenza dei fusti della batteria, sommati agli archi, alle drum machine e alle voci, formano un *compost* (cfr. Haraway 2019) sonoro che vale di per sé stesso: direttamente affettato dalle forze che evoca, questo magma sonoro è, nella sua consistenza, una tela di ragno pronta ad intercettare qualsiasi vibrazione. Sbaglieremmo però a considerare questi tre stadi (quello classico, quello romantico e quello moderno) come delle tappe che si susseguono su di un'ideale linea cronologica: lo strutturarsi delle estasi del caos in ambienti e ritmi, il loro costituirsi in territorio e l'apertura di questo concatenamento territoriale verso la dimensione cosmica, sono le tre dimensioni più proprie del prender corpo di quel prisma temporale che Deleuze e Guattari definiscono *Ritornello*. Infatti, «queste tre epoche, la classica, la romantica e la moderna (in mancanza di un altro nome) non si devono interpretare nel senso di una evoluzione, né come strutture, con tagli significanti. Sono concatenamenti [...]. In un certo senso, tutto ciò che attribuiamo a un'epoca era già presente nell'epoca precedente» (Deleuze & Guattari 2003, 504). Ma per l'appunto: che cos'è un ritornello?

«Glass harmonica: il ritornello è un prisma, un cristallo di spazio-tempo. 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 aumenta la velocità degli scambi e delle reazioni in ciò che lo circonda, ma assicura interazioni indirette fra elementi privi dell'affinità detta naturale[...]Il ritornello fabbrica tempo» (Deleuze & Guattari 2003, 507).

In particolar modo il ritornello ha lo scopo di «rendere la durata sonora». Se il ritornello è un prisma, allora attraverso di esso dobbiamo riuscire a vedere il tempo nel suo strutturarsi: esso deve farci ascoltare la *durata* (il tempo) per quella che è. Proprio come per la pittura la questione era interamente quella di rendere visibili forze che non lo sono, così per la musica la partita si gioca tutta nel rendere udibili (sonore) forze che non lo sono.

#### 4. *Rendere la durata sonora*

Per rendere conto di come sia possibile rendere la durata sonora, dobbiamo per forza di cose ritornare sulla questione del ritmo. Per i due autori francesi il ritmo è sostanzialmente la risposta degli ambienti al caos: se un ambiente è un codice che fa della ripetizione il suo elemento identificativo, questo ambiente, per resistere alle forze del caos che lo minacciano (di smembramento, di desertificazione), reagisce attraverso la messa in trasduzione del suo codice con quello di altri ambienti. Il ritmo è perciò precisamente questa traduzione, questa messa in risonanza di un ambiente con un altro, per formare un concatenamento. Si vede qui, a nostro parere, una straordinaria dimostrazione di quello che è il processo di una ontogenesi musicale: date delle direzioni (delle *estasi*) all'interno del caos che è l'inconscio del musicista, queste, se abbastanza capaci di resistere al caos che le circonda e le minaccia, si connettono piano piano ad altri ambienti (altre direzioni, altri codici), cercando di costituirsi in un organismo più resistente e solido, fino a cristallizzarsi in una forma più o meno stabile. Siamo qui di fronte ad una vera e propria ricostruzione di quello che è, in maniera più generica, il processo di individuazione come descritto da Simondon (cfr. Simondon 2006) nelle sue opere (è nota del resto l'influenza che la teoria dell'individuazione simondoniana ha esercitato sul pensiero deleuziano).

«À la conception abstraite du moulage qui oppose forme et matière, Simondon substitue ainsi une nouvelle conception de la forme en devenir, la modulation qui agit au niveau de la prise de forme et met en contact des forces et des matériaux[...]Cette transformation



décisive[...]que Deleuze rapporte aux arts, détermine un nouveau statut du formalisme qui précipite le refus de la structure» (Sauvagnargues 2015, 95).

All'interno di questa sorta di *biologia* musicale, dove la struttura cede il passo alla modulazione, il ritmo gioca una parte fondamentale: l'elemento ritmico è a tutti gli effetti l'elemento trasduttivo, vale a dire l'operatore che connette i vari ambienti (le varie direzioni, le varie estasi) tra di loro, che li fa comunicare. D'altronde, se seguiamo quanto già precedentemente visto, vale a dire quel processo di consolidamento che Deleuze e Guattari individuano come primo di diritto rispetto all'individuarsi delle varie componenti, possiamo tranquillamente assegnare al ritmo una sorta di primato ontologico. Primato ontologico che permette ai due filosofi di slegare completamente la componente ritmica da quella che loro definiscono *pulsata*. Se infatti il ritmo è il *precursore buio* che presiede la trasduzione – e quindi in definitiva l'individuazione – degli ambienti e la creazione dei concatenamenti (siano essi territoriali o cosmici), è impossibile pensare a questo come ad un *già dato*, è impossibile pensare al ritmo come ad una misura finita e definibile, che, dall'esterno, si impone.

È ben noto che il ritmo non è misura o cadenza, foss'anche irregolare: nulla è meno ritmato di una marcia militare. Il tamtam 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. Perché una misura, regolare o no, suppone una forma codificata la cui unità di misura può variare, ma in un ambiente non comunicante, mentre il ritmo è l'Ineguale o l'Incommensurabile, sempre in transcodificazione. La misura è dogmatica, ma il ritmo è critico, tesse istanti critici, o si tesse al passaggio di un ambiente in un altro. Non opera in uno spazio-tempo omogeneo, ma con blocchi eterogeni. Cambia direzione. Bachelard ha ragione quando dice che “il legame degli istanti veramente attivi (ritmo) si stabilisce sempre su un piano diverso da quello su cui si esegue l'azione” (Deleuze & Guattari 2003, 442).

Il ritmo sarà perciò l'incommensurabile per eccellenza: esso è sempre nel mezzo, *tra* due ambienti, *tra* due elementi, nel momento del loro transcodificarsi. Il ritmo è in un certo senso la misura del divenire, così come inteso nell'universo deleuziano: nell'esempio classico della vespa e dell'orchidea, l'insetto è preso in un divenire-orchidea, tanto quanto il fiore è preso in un divenire-vespa, solo a patto di divenire entrambi qualcosa d'altro.

Questa dimensione ritmica del divenire ci riporta alla questione della durata: cosa significa rendere la durata sonora? La durata, il tempo in quanto tale, è precisamente questo processo che trascina gli elementi entro il loro divenire-altro: è in questo senso che il ritornello, in quanto macchina che mette in relazione e traduce durate e ambienti differenti tra di loro, crea il tempo. Caratteristica del ritornello (almeno inteso nella sua accezione più compiuta, cosmica) sarà allora la capacità di connettere e tenere assieme, in un perenne processo di transcodifica e trasduzione, ambienti diversi, durate diverse. La durata in questo caso è la misura della dilatazione del presente di un'entità qualsiasi: all'interno di un concatenamento musicale, all'interno di un ritornello, convivono presenti diversissimi, incistati l'uno all'interno dell'altro, nidificati in modo da tenersi assieme. In *Don't swallow the cap* dei the National, gli accordi suonati dal pianoforte vivono in un presente che è radicalmente diverso dal tempo segnato dal loop di batteria elettronica che ascoltiamo in sottofondo: dal punto di vista delle micro pulsazioni di questa, il tempo nel quale si dispiegano gli accordi di piano è un'era geologica, allo stesso modo, dal punto di vista del pianoforte, nel tempo di un accordo accadono, sotto o al di là di esso, una serie innumerevole di micro eventi. E questo è solo uno dei possibili rapporti che possiamo prendere in considerazione: la canzone diventa davvero un prisma, un cristallo, all'interno del quale trovano posto tante misure diverse, tutte in comunicazione fra di loro. È chiaro

che la canzone è registrata tenendo presente una misura comune (si tratta di un semplice 4/4) e una velocità (dei bpm definiti), ma l'essenziale non è qui: quella misura e quella velocità, nel dispiegarsi dell'evento-canzone, non rappresentano una sorta di dimensione trascendente che agisce dispoticamente. Essi sono piuttosto il risultato, sempre in divenire, dell'interazione e della trasduzione di tutte le sue componenti. Se la logica che abbiamo descritto è una *logica del campo*, in cui l'individuazione si fa per consolidamento, la canzone è contemporaneamente esperimento e risultato, causa ed effetto. È per questo che vediamo il tempo nel suo stesso farsi: è nel consolidarsi di eterogenei che scopriamo la scintilla che li tiene assieme.

È qui che vediamo l'importanza dell'apertura del concatenamento territoriale verso le forze del cosmo: un ritornello (una musica, una canzone) eccessivamente territorializzato, si trasformerebbe in una cristallizzazione che andrebbe ad erodere la natura eminentemente rizomatica del ritornello, per trasformarlo in albero. Un ritornello composto da materiali che sono in grado di captare forze cosmiche ha perciò lo statuto del processo: esso non è infatti un già-dato che troverebbe la sua verità al di fuori del suo prodursi. Nella ricostruzione deleuzo-guattariana, non c'è spazio per un significante dispotico che viene da fuori a definire le coordinate di quel che accade. Piuttosto, dobbiamo immaginare questo ritornello, questo prisma temporale, come una potenza-in-atto che si individua nel momento del suo stesso darsi (eccità, evento di eventi).

«Come un tema melodico, lo svolgersi della forma emana un dominio che si possiede dal proprio interno, un piano espressivo che si genera e rigenera costantemente da se stesso nel proprio farsi[...]un procedere che crea le sue stesse condizioni, mostrando coerenza nel presente del suo farsi, e non prima di svolgersi né quando si è svolto: in ogni suo punto, il tema musicale richiama tutto se stesso senza apparire completamente, “ricorda di sé”» (Trenti 2019, 397).

Quelle differenze di potenziale che come scariche elettriche attraversano i nostri corpi quando ascoltiamo *Don't swallow the cap*, attendono di essere attualizzate ogni volta ed ogni volta agiscono. Questo perché il concatenamento che le tiene assieme è attraversato da potenze che non possiamo ignorare, perché non sono dell'ordine del Simbolico né dell'Immaginario, ma del Reale. Scrive Philip Ball:

Una melodia è come un flusso d'acqua che cerca il terreno più basso [...]. Le note più stabili esercitano un'attrazione su quelle vicine meno stabili [...]. Alcuni dei primi teorici della musica paragonavano esplicitamente questa attrazione alla forza di gravità [...]. Se la musica consistesse solo nel seguire nota per nota attrazioni simili alla gravità, i compositori non dovrebbero fare niente: una melodia sarebbe inevitabile come lo scorrere dell'acqua. L'aspetto fondamentale della musica è che si può resistere a queste attrazioni [...]. Se non vi fossero tendenze intrinseche, e nessuna nota implicasse il passaggio ad un'altra determinata, saremmo indifferenti al risultato e tutte le melodie suonerebbero come la stessa divagazione casuale. L'effetto che un motivo può avere dipende dal fatto che obbedisca o resista a queste attrazioni. Questo è uno dei principi fondamentali in base ai quali la musica esercita il suo potere affettivo (Ball 2011, 128).

Cosa significa ascoltare cento volte la stessa canzone? Se abbiamo detto che il ritornello è, nella nostra lettura, la canzone (e chiaramente, Deleuze e Guattari lo sottolineano, esistono ritornelli buoni e ritornelli cattivi), che cosa succede ad un ritornello registrato e ripetuto? O anche: se il ritornello è processo, eccità, evento di eventi, come si pone di fronte alla sua (poniamo) scrittura musicale? Dov'è l'evento della canzone: nel pentagramma? Nella registrazione? Nell'esecuzione *live*?

Crediamo che quanto detto finora custodisca le risposte a tutti questi interrogativi. Un ritornello ha una funzione *catalitica*: accelera e decelera processi, consente interazioni indirette, scambi, fra elementi che naturalmente non avrebbero avuto nulla da scambiare. La valenza *cosmica* del ritornello è tutta qui, nella sua capacità di sconfinamento, nella sua forza di scatenare passioni, di liberare molecole, di creare un popolo: ripetere la canzone, riascoltarla, mapparla, significa andare all'esplorazione di questo prisma per scoprire il sorgere del tempo. Ogni ascolto sarà diverso dal precedente, perché ogni volta passeremo per quei punti, per quelle strade, saremo sottoposti a quelle forze ed a quelle pressioni, e ogni volta tratteremo la nostra mappa, sempre più precisa, sempre più efficace. E così come noi ascoltiamo e nel frattempo tracciamo la nostra mappa, allo stesso modo il musicista (talvolta) scrive: scrive la musica come gli hanno insegnato a fare, ma sa perfettamente che quella scrittura, lungi dall'essere la musica *in quanto tale*, non è nient'altro che la *sua* mappa, la sua carta per orientarsi e ripetere quell'evento di eventi che è l'ecceità-ritornello. Il pentagramma, ma anche la registrazione, diventano allora delle istruzioni, delle linee guida per aggiornare un evento: essi sono come i passi da seguire per realizzare un esperimento in laboratorio. Del resto, come scrive Nick Nesbitt, «to analyze any musical event as an *agencement* of productive forces is to describe an asubjective sound experiment» (Nesbitt 2015, 189).

### 5. Politica

Abbiamo dunque chiaro cosa significhi rendere la durata sonora, e allo stesso tempo siamo consapevoli di come lo stesso materiale sonoro sia soggetto a forze che gli sono propriamente immanenti: spetta alla canzone – più che al musicista – resistere a queste forze per riuscire a connettersi con il cosmo. Ma in che senso questo campo, questo concatenamento che è il *ritornello*, implica una *politica*? Che ruolo gioca il tempo all'interno del conflitto che inerisce al campo sociale? Deleuze, all'interno di una delle sue famose lezioni a Vincennes, dice:

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 (Deleuze 1977).

Possiamo facilmente connettere questo tipo di discorso con la questione relativa alla differenza tra il *ritmo* e la *misura*. Abbiamo detto che tra i due c'è una differenza di natura: il ritmo, contrariamente alla pulsazione, è *incommensurabile* per eccellenza. Il ritmo, come agente della trasduzione tra gli ambienti, è, a tutti gli effetti, uno spazio «liscio».

Nella distinzione operata da Deleuze e Guattari in *Mille Piani*, lo spazio liscio si contrappone a quello striato: l'uno è topologico e rizomatico; l'altro euclideo e arborescente. Possiamo sovrapporre questa distinzione a quella che Deleuze e Guattari mutuano da Boulez tra *tempo pulsato* e *tempo non pulsato*: se l'uno è definito da una temporalità rigida, l'altro è per l'appunto uno spazio liscio dentro il quale tutto può connettersi con tutto. Deleuze ci avverte però che non è possibile vivere senza appoggiarsi ad un tempo pulsato, senza percorrere uno spazio striato. In sostanza, quello che il filosofo vuole dirci qui, in un piano che immediatamente riconosce come risonanti i problemi

musicali e quelli politici, è che la risposta alle dicotomie individuate in *Mille Piani* risiedono nel concatenamento, nel ritornello. Se, infatti, ciò con cui ci troviamo a fare i conti è sempre un misto, se non è possibile vivere al di fuori di uno spazio striato così come non è possibile suonare in un tempo completamente non-pulsato, ciò che occorre fare è per l'appunto far passare un po' di possibile: innestare, conquistare, costruirsi uno spazio liscio che passi attraverso le striature, attraverso le pulsazioni.

Anne Sauvagnargues, nel contributo già citato in precedenza, sottolinea con forza l'impossibilità di «far valere il liscio come la dimensione originaria o superiore dello striato» (Sauvagnargues 2015, 99, traduzione mia). E del resto è lo stesso Deleuze ad avvertirci, in *Occupare senza contare: Boulez, Proust e il tempo*, come questa distinzione tra «lo striato e il liscio, [valga] non tanto come separazione ma come comunicazione perpetua:[...]una ripartizione omogenea in un tempo striato dà l'impressione di un tempo liscio, mentre una distribuzione ineguale nel tempo liscio introduce delle direzioni che evocano un tempo striato, per condensazione o accumulazione di vicinanze» (Deleuze 2010, 244).

È in questo che consiste lo sforzo di *rendere la durata*, di produrre un ritmo: esso, l'incommensurabile per eccellenza, è ciò che di liscio possiamo conquistare in seno alla striatura. Non c'è nulla di originario da riportare alla luce: il liscio, l'incommensurabile, va prodotto, costruito. Se la *Politica*, come vuole Ranciere, è l'azione che si contrappone alla partizione del sensibile operata da ciò che l'allievo di Althusser definisce *Polizia* (Ranciere 2016), allora il Ritornello (una volta di più nella sua variante cosmica) incarna appieno quel processo che alla striatura, all'irreggimentazione oppone lo sforzo di ritagliare un pezzo di puro divenire, un tempo non-pulsato che consenta la produzione del nuovo. Perché in realtà la questione si gioca tutta su questo piano: come produrre del nuovo? Come riuscire ad inventare un tempo, un popolo, territorio? È qui che appare chiaro in che senso possa esserci anche un cattivo ritornello: se questo infatti è un prisma, esso può essere anche un prisma che null'altro fa se non replicare la striatura che l'ha prodotto, soffocando ogni possibile, schiacciando il virtuale sull'attuale senza più nessuna possibilità di produrre una benché minima *differenza*. Questa differenza perciò, questa disparità che alla fin fine presiede la creazione del nuovo, non può non passare per la sintesi degli eterogenei che il ritornello incarna: è dentro il campo d'individuazione della canzone che ritroviamo l'azione di quel precursore buio che è il ritmo. Abbiamo sempre bisogno di un programma, di una canzone, per evocare e conquistare un po' di possibile, una goccia di tempo non pulsato che apra le maglie del dispositivo di striatura (sia esso il capitale, la famiglia, la psicanalisi, il fascismo).

A questo livello dell'analisi incontriamo il nostro proposito iniziale, che era per l'appunto quello di mostrare come dei potenziali rivoluzionari (che a questo punto, in maniera abbastanza chiara, coincidono con la capacità del ritornello di invocare un tempo non pulsato) fossero custoditi anche all'interno di *musiche* che siamo abituati a catalogare tutto sommato come *pop*. Preme sottolineare come, a nostro avviso, la *contro-effettuazione* di questi eventi musicali - le *canzoni* - costituisca un impegno, per la ricerca musicologica e filosofica, inaggirabile: «diventare degni di ciò che accade», come Deleuze dice in *Logica del senso* (Deleuze 1975), significa essere capaci di tradurre sul piano dell'incorporeo (vale a dire del senso) ciò che lo stato di cose ci mette di fronte. Se compito della filosofia è cogliere il *verdeggare* dell'albero, la sua natura di evento, piuttosto che il suo mero *esser-verde*, il compito che si pone nei confronti di ciò che è *canzone* è quello, ove possibile, di *liberare* l'evento che essa incarna, per far passare quel «po' di tempo allo stato puro» che essa custodisce.

Doppiare l'effettuazione con una contro-effettuazione[...]è dare alla verità dell'evento l'occasione unica di non confondersi con la sua inevitabile effettuazione e all'incrinatura l'occasione di stare al di sopra del suo campo di superficie incorporea, senza fermarsi allo scricchiolio in ciascun corpo, e a noi l'occasione di andare più lontano di quanto non avremmo creduto di potere. Nella misura in cui l'evento puro si imprigiona per sempre nella sua effettuazione, la contro-effettuazione lo libera sempre per altre volte (Deleuze 1975, 144).

E' in questo che lo scopo di questo saggio aspira a smarcarsi da quanto fin qui pensato attraverso gli strumenti concettuali di Deleuze e Guattari, in particolare per ciò che concerne il testo a cura di Criton e Chouvel: piuttosto che eleggere ad oggetto di indagine musiche (siano esse d'avanguardia, elettroniche, jazz) che, per vocazione, si sviluppano su un piano che è estraneo a quello della canzone (e, per estensione, a quello del *popolare*), si è provato a rintracciare, all'interno di contesti considerati abitualmente come *ordinari*, delle tracce *singolari*, per verificare la possibilità di ritrovare, *dentro* a ciò che è popolare, delle molecole che diffondano «qua e là, attualmente, un popolo di un nuovo tipo, singolarmente indifferente agli ordini della radio, ai controlli dei calcolatori, alle minacce della bomba atomica».

In questo senso, continuando ad utilizzare come esempio privilegiato *Don't swallow the cap* dei The National, ritroviamo tutto quanto detto finora. Da un lato abbiamo il progressivo molecolarizzarsi dei suoni (la voce che si rompe, la chitarra che si assottiglia, il piano che si sfalda) che divengono direttamente espressivi; dall'altro un'architettura temporale composta dalla nidificazione di durate differenti, incistate le une nelle altre in maniera incommensurabile. In questa specie di doppia articolazione, dove da una parte abbiamo i materiali in diretta connessione con le forze di un fuori cosmico, e dall'altra una architettura temporale che va alla ricerca di quello stesso *fuori*, si dispiega una macchina che funziona come una vera e propria *macchina da guerra*: passare attraverso questo campo di forze che è la canzone significa ogni volta fare i conti con un evento, quello dell'invenzione del nuovo, che è il cuore stesso di ogni *gesto politico*.

### Riferimenti Bibliografici

- Ball, P. (2011). *L'Istinto Musicale*. Bari: Dedalo.
- Buchanan, I. & Swiboda, M. (edited by). (2004). *Deleuze and Music*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Comitato Invisibile. (2019). *L'insurrezione che viene-Ai nostri Amici-Adesso*. Roma: Nero Editions.
- Criton, P. & Chouvel, J.M. (sous la direction de). (2015). *Gilles Deleuze. La pensée-musique*. Paris: Cdmc.
- De Landa, M. (2002). *Intensive Science and Virtual Philosophy*. New York: Continuum.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2002). *Che cos'è la filosofia?*. Torino: Einaudi.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2003). *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Castelvecchi.
- Deleuze, G. (1975). *Logica del Senso*. Milano: Feltrinelli.
- Deleuze, G. (1977). *Cours Vincennes 03-05-1977*. [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)

- Deleuze, G. (1997). *Differenza e Ripetizione*. Milano: Raffaello Cortina.
- Deleuze, G. (2004). *La Piega. Leibniz e il Barocco*. Torino: Einaudi
- Deleuze, G. (2007a). *Il metodo della drammatizzazione*. In Id., *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*. Torino: Einaudi
- Deleuze, G. (2007b). *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*. Verona: Ombre Corte.
- Deleuze, G. (2010). *Due regimi di folli e altri scritti, Testi e interviste 1975-1995*. Torino: Einaudi.
- Haraway, D. (2019). *Chthulucene*. Roma: Nero Editions.
- Nesbitt, N. (2015). Critique and Clinique: From Sounding Bodies to the Musical Event. In P. Criton, J.M. Chouvel (sous la direction de), *Gilles Deleuze. La pensée-musique*. Paris: Cdmc.
- Paci Dalò, R. & Quinz, E. (a cura di). (2006). *Millesuoni. Deleuze, Guattari e la musica elettronica*. Napoli: Cronopio.
- Rancière, J. (2016). *Il Disaccordo*. Milano: Meltemi.
- Sauvagnargues, A. (2015). «Occuper sans compter». In P. Criton, J.M. Chouvel (sous la direction de), *Gilles Deleuze. La pensée-musique*. Paris: Cdmc
- Simondon, G. (2006). *L'individuazione psichica e collettiva*. Milano: Derive Approdi
- Trenti, G. (2019). Forma Sonata. Deleuze, Ruyer e la musica del vivente. *La Deleuziana - Online Journal of Philosophy*, 10/2019, 386-400
- Hainge, G. (2004). Is pop music?. In I. Buchanan, M. Swiboda. *Deleuze and Music*. Edinburgh: Edinburgh University Press.