
Daniela Angelucci

DAL CAOS AL CAOSMO ATTRAVERSO L'ARTE

*Chiediamo soltanto un po'
di ordine per proteggerci
dal caos.*

Gilles Deleuze

I - Se pensare il caos significa anche pensare il cosmo, la natura, l'universo intero, chiedersi come affrontare le conseguenze dell'esistenza del caos e quali siano le possibilità e i modi di arginarlo vuole dire in primo luogo porre la domanda diretta su che cosa sia la filosofia. Ed è proprio questo che fa Gilles Deleuze quando, nel 1991, dopo un intero percorso filosofico in cui il caos come luogo di un divenire continuo riaffiora costantemente sotto varie spoglie – virtualità, differenza, serie divergenti¹ –, scrive insieme a Félix Guattari il libro intitolato, appunto, *Che cos'è la filosofia?* Questo testo, all'interno del quale appare una folla paradossale di concetti e personaggi descritti nella più totale libertà, quasi a fare da contraltare al tono manualistico del titolo, tematizza direttamente la questione del caos come campo virtuale, uno stato non informale né confuso ma caratterizzato dal continuo movimento e dalla fugacità, come si legge nella parte centrale del testo:

caos non indica tanto il disordine, quanto la velocità infinita con cui si dissipa qualunque forma che vi si profili. È un vuoto che non è un niente, ma un virtuale che contiene tutte le particelle possibili e richiama tutte le forme possibili, che spuntano per sparire immediatamente, senza consistenza né referenza².

La possibilità di intraprendere il percorso cui il libro aspira – ovvero presentare la filosofia come pratica che è in grado di affrontare il caos, senza tuttavia rinunciarvi completamente – sembra offerta agli autori dalla compresenza di due prerogative che a prima vista appaiono tuttavia stranamente opposte: la vecchiaia e l'ingenuità. Alla vecchiaia gli autori fanno cenno nella citatissima introduzione al libro, come stato di grazia che concede l'opportunità, finalmente, di domande concrete, sobrie, pazienti – non più troppo oblique, né troppo frenetiche o astratte – e di risposte sovranamente libere e quindi puramente necessarie. Così,

-
- 1 Le opere di Deleuze cui si fa riferimento sono: *Différence et répétition*, Puf, Paris 1968, tr. it. *Differenza e ripetizione*, il Mulino, Bologna 1971; *Logique du sens*, Minuit, Paris 1968, tr. it. *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975; *Mille plateaux*, Minuit, Paris 1980, tr. it. *Mille piani*, Castelvecchi, Roma 2003; *Le pli. Leibniz et le baroque*, Minuit, Paris 1988, tr. it. *La piega. Leibniz e il barocco*, Einaudi, Torino 1990.
 - 2 G. Deleuze/F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*(1991), Einaudi, Torino 2002, p. 112.

I Immagini e filosofia

la vecchiaia ha reso possibile un'opera sul superamento dei limiti delle facoltà dell'animo come la «sfrenata» *Critica della facoltà di giudizio*, o un film folle come *Io e il vento*, diretto e interpretato dal novantenne Joris Ivens nel 1988, un anno prima della sua morte, così come tutti gli esperimenti artistici e di pensiero che si impongono nel momento in cui con saggezza si rinuncia allo stile, in cui è ormai tardi e davvero «non c'è più niente altro da chiedere».

L'ingenuità di un approccio diretto e apertamente speculativo, al di là di ogni presunzione e di ogni modestia, è lo stesso Deleuze a riconoscerla come propria specifica qualità in una intervista raccolta in *Pourparlers*, ed anche in questo caso si tratta di una caratteristica direttamente collegata alla possibilità di intraprendere senza troppi indugi la filosofia come pratica:

ero il più ingenuo tra i filosofi della nostra generazione. [...] Non il migliore, ma il più ingenuo, una specie di arte grezza, per così dire; non il più profondo, ma il più innocente (quello con meno sensi di colpa per il fatto di “fare filosofia”)³.

Terzo elemento, che si aggiunge alla vecchiaia e all'ingenuità in questa descrizione dello stato più adatto al pensiero, in questa lista delle condizioni di possibilità per il pensiero stesso, è quello dell'amicizia, amicizia tra i due autori del libro e amicizia per i concetti, caratterizzata dalla fiducia, dalla confidenza ma anche da una certa dose di rivalità che si instaura solo tra uomini alla pari e liberi.

A partire da questi ingredienti, la risposta alla domanda sulla natura e il compito della filosofia rimane paradossalmente sempre la stessa, quella che Deleuze ha dato in altre sue opere, e che tuttavia ora si arricchisce attraverso nuove immagini (e soprattutto tramite il paragone, che vedremo più avanti, con la scienza e l'arte): la filosofia è creazione di concetti. Questa posizione presuppone naturalmente un'idea della pratica filosofica molto diversa da quella predominante nella storia del pensiero occidentale: la filosofia non è contemplazione o riflessione, non è comunicazione o discussione, ma è l'attività di rispondere alle domande urgenti, quelle che con cui ci scontriamo e che ci incalzano, con delle idee che non sono lì già pronte, ma che occorre creare. Ecco le parole semplici e dirette utilizzate da Deleuze durante una conferenza tenuta nel 1987 agli studenti, aspiranti registi, della FEMIS (École nationale supérieure des métiers de l'image et du son) di Parigi:

La filosofia non è fatta per riflettere su qualunque cosa. Se trattiamo la filosofia come la potenza di “riflettere su”, sembra che le concediamo molto e invece le togliamo tutto. Perché nessuno ha bisogno della filosofia per riflettere. [...] Se la filosofia esiste, è perché ha il suo contenuto proprio⁴.

E ancora:

È molto semplice: la filosofia è una disciplina che crea e inventa come le altre. Crea o inventa concetti. E i concetti non esistono già belli e fatti in una specie di cielo dove aspettano che il filosofo li afferri. I concetti bisogna fabbricarli. Certo non si fabbricano così. [...] Ci vuole una necessità, in filosofia come altrove, altrimenti non c'è proprio niente. Uno che crea non lavora per il suo piacere. Uno che crea fa solo ciò di cui ha assolutamente bisogno⁵.

3 G. Deleuze, *Pourparlers*, Minuit, Paris 1990, p. 122, traduzione mia.

4 G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli 2010, p. 10.

5 *Ibidem*.

Si tratta dunque di pensare a una pratica concettuale che non ha a che fare con il vero e il falso e non è per nulla astratta, ma anzi molto concreta: propriamente una fabbricazione di concetti che possano aprire uno spazio di problemi.

In *Che cos'è la filosofia?* Deleuze e Guattari si propongono allora – non rinunciando all'ingenuità di un approccio diretto, ma arricchito ora dalle acquisizioni della vecchiaia, anzi dalle sue rinunce – di definire nel capitolo di apertura del libro il contenuto specifico della filosofia, ovvero il concetto: è un tutto frammentario, è composto da elementi eterogenei che si uniscono tuttavia in maniera inscindibile, è una sorta di punto di condensazione delle proprie componenti. Ancora, il concetto è compresente a tutte le sue variabili, mai molto distante da esse e tuttavia non coincidente, si realizza nelle cose, ma non è uno stato di cose, quanto, piuttosto, un "ritornello". Infine, esso non è discorsivo, non è una proposizione, né un concatenamento di proposizioni, ma un evento. «Il concetto si definisce tramite l'inseparabilità di un numero finito di componenti eterogenee percorse da un punto in sorvolo assoluto», e a partire da esso il filosofo può lavorare ad una sempre nuova invenzione, poiché egli «non smette di rimaneggiare i concetti, di cambiarli; per far questo basta talvolta un dettaglio che si ingrandisca e produca una nuova condensazione, aggiunga o sottragga delle componenti»⁶. E questo rimaneggiamento, questo manipolare e ricomporre è, propriamente, la storia della filosofia: un concetto, infatti, è migliore del precedente, di quello a cui si ispira, quando il suo rimaneggiamento produce nuove risonanze, variazioni inedite sul tema, ma in fondo allo stesso modo in cui faceva il precedente nel contesto di pensiero in cui è stato inventato. Per questo motivo è possibile considerarsi, ancora oggi e a buon diritto, platonici o kantiani, quando si crede necessario riattivare i concetti dei filosofi della tradizione entro un nuovo ambito di problemi, ispirarsi ad essi e usarli per proporre una diversa condensazione di elementi. E per questo si può raccontare la storia, anzi il divenire, della filosofia non tanto come successione di sistemi quanto come coesistenza di piani.

Creando i concetti – queste unità frammentarie che appartengono di diritto alla pratica filosofica e solo ad essa – la filosofia instaura contemporaneamente, infatti, anche un piano, che non si configura come la somma di tutti i concetti, ricomposti magari a costituire una sorta di puzzle, ma come il loro orizzonte, il campo che da essi viene popolato. Tale campo composto da linee di fuga e da movimenti continui, che garantisce il raccordo tra i concetti e la loro perenne connessione, è ciò che Deleuze anche altrove chiama «piano di immanenza». Lo sforzo di circoscrivere questa figura del pensiero traspare nella pagine che gli vengono dedicate, ricche soprattutto di definizioni *ex negativo*: non si tratta di un metodo, né di un insieme di conoscenze sul funzionamento del cervello, non si tratta dell'opinione che si ha del pensiero, né di una specie di concetto di tutti i concetti. Il piano di immanenza è piuttosto «l'immagine del pensiero, l'immagine che esso si dà di cosa significhi pensare, usare il pensiero, orientarsi nel pensiero»⁷. Ed è un'immagine costituita da un movimento infinito e dalla orizzontalità, da un divenire superficiale che non implica alcuna trascendenza. Ma procediamo con ordine, perché è descrivendo il piano di immanenza che Deleuze può affrontare anche il tema, che tuttavia per certi versi rimane impensabile, del caos.

6 G. Deleuze/F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., pp. 11-12.

7 Ivi, p. 27.

I Immagini e filosofia

Il piano di immanenza è come un taglio del caos e agisce come un setaccio. Il caos, in realtà, non è tanto caratterizzato dall'assenza di determinazioni quanto dalla velocità infinita con cui queste si profilano e svaniscono. [...] Il caos non è uno stato inerte o stazionario, non è un miscuglio casuale. Il caos rende caotica e scioglie nell'infinito ogni consistenza. Il problema della filosofia è di acquisire una consistenza, senza perdere l'infinito in cui il pensiero è immerso⁸.

Se il caos è una virtualità definita non tanto dalla confusione quanto da una fugacità che non permette rapporti tra determinazioni, poiché, semplicemente, nel momento in cui appare un qualsiasi aspetto determinato un altro è già svanito, la filosofia ha il compito di dare consistenza a queste determinazioni senza trasformarle in qualcosa di totalmente diverso, senza attualizzarle, senza rinunciare alla virtualità e all'infinito. Fendere il caos, «passarlo al setaccio», significa appunto instaurare un piano di immanenza, attraverso la creazione di concetti.

Tale operazione, compiuta per la prima volta nella Grecia classica con il taglio sul caos attuato dal piano del logos, non prevede la costruzione di un ordine trascendente, né la trasformazione del concetto in un universale. Un compito quasi inattuabile, quello di rimanere nell'immanenza della superficie e del divenire, poiché, «appena si arresta il movimento dell'infinito, la trascendenza scende e ne approfitta per risorgere, per rimbalzare e fare capolino»⁹. Parrebbe, in fondo, che il pensiero non riesca in alcun modo a pensare l'immanenza in sé, ma che debba sempre immaginarla come immanenza rispetto a qualcosa, reintroducendo così, fatalmente, un pensiero dal movimento verticale. Sembra insomma, in termini ancora più semplici, che si imponga un *aut aut*: o la trascendenza o il puro caos impensabile. È in fondo una lotta perenne quella del pensiero che voglia rifiutare un ordine trascendente, e la domanda se sia possibile non soccombere al caos si trasforma nella questione se possa esistere un «piano migliore», in grado di pensare una immanenza pura che non mimi più nulla di trascendente. Secondo gli autori, soltanto Spinoza ha saputo assolvere alla perfezione questo compito, allestendo «lo zoccolo di tutti i piani, immanente a ogni piano pensabile che non riesce a pensarlo, la parte più intima del pensiero e al tempo stesso il suo fuori assoluto». Questa «intimità del fuori», che richiama esplicitamente il pensiero di Michel Foucault e di Maurice Blanchot, propone alla filosofia un compito in apparenza più modesto, in realtà quasi sovrumano, che può infine essere espresso così: «non tanto pensare il piano di immanenza, quanto mostrare che esso è là»¹⁰.

II - Tra i modi in cui il pensiero affronta il caos, intraprendendo questo cammino impossibile, non viene annoverato soltanto quello della filosofia, ma anche le modalità proprie della scienza e dell'arte. Se il contenuto specifico della filosofia è il concetto, quello della scienza la funzione e quello dell'arte la produzione di aggregati sensibili, queste tre forme del pensiero e della creatività – sebbene, appunto, ognuna con i propri mezzi e mirando a differenti risultati – sono accomunate dalla spinta a fronteggiare il caos, tracciando dei piani, tagliandolo, «passandolo al setaccio», estraendo delle entità determinate dalla variabilità caotica.

Questa vicinanza, argomentata e descritta nella parte centrale di *Che cos'è la filosofia?*,

8 Ivi, p. 33.

9 Ivi, p. 37.

10 Ivi, p. 48.

era già stata tematizzata da Deleuze in modo radicale nella già citata conferenza sulla creatività tenuta, non a caso, al cospetto degli studenti della scuola di cinema (produttori di immagini che hanno la inaspettata e sorprendente capacità, aveva detto Deleuze qualche anno prima, in *Immagine-tempo*, di mostrare la vita del pensiero). La relazione tra la filosofia, che fabbrica concetti, la scienza, che inventa funzioni, e l'arte, che produce aggregati sensibili, viene descritta durante la conferenza come un rapporto di mutua risonanza, non perché l'una rifletta sull'altra, prendendola come proprio oggetto, ma per ragioni intrinseche, come se si trattasse di tre linee melodiche che non smettono di interferire reciprocamente. Affinità non significa però una fusione indiscriminata delle forme del pensiero, che non tenga conto, per esempio, dei differenti mezzi espressivi e delle diverse possibilità, poiché le medesime scosse scatenate dall'urgenza della domanda avvengono su terreni diversi. Dichiara Deleuze confrontandosi con i registi della scuola parigina:

[...] da una parte, tutti sanno che avere un'idea è un evento che accade raramente, è una specie di festa, abbastanza rara. E poi d'altra parte, avere un'idea non è qualcosa di generale. Non si ha un'idea in generale. Un'idea – proprio come colui che ha l'idea – è già consacrata a questo o a quell'ambito. Può essere un'idea in pittura, in narrativa, in filosofia, oppure in scienza. Ed evidentemente non è la stessa persona che può avere tutto questo. Le idee bisogna considerarle dei potenziali già impegnati in questo o in quel modo di espressione e inseparabili dal modo d'espressione¹¹.

Quando avviene l'incontro tra queste attività convergenti e risonanti, esso avviene perché ci si accorge che tutte devono risolvere, con i propri specifici strumenti e per proprio conto, lo stesso problema. Ma al di là dei problemi specifici, dei contenuti e delle tonalità particolari di un pensiero, di una poetica, o di una teoria, la questione fondamentale che queste diverse forme del pensiero affrontano grazie alle loro possibilità creative è quella al centro del testo del 1991, e cioè la lotta (irrinunciabile ma, si potrebbe dire, già persa in partenza) con il caos. Se la virtualità pura del caos richiede, richiama un lavoro che la dissolva, la attualizzi o le dia consistenza, essa si caratterizza sempre di più nel corso del libro come una risorsa vitale per la filosofia, una dimensione non-filosofica che è tuttavia richiesta, necessaria al pensiero.

Quali sono allora le differenze nel modo di affrontare questa dimensione incombente e necessaria? La filosofia, come abbiamo visto, passando al vaglio la virtualità del caos, instaura un piano e propone dei concetti che danno consistenza a ciò che era indeterminato senza abbandonare però il livello della virtualità, senza rinunciare al divenire infinito. La scienza invece attualizza la materia, la rallenta operando sul caos con una «sorta di fermo-immagine»:

i concetti filosofici hanno per consistenza degli eventi, mentre le funzioni scientifiche hanno per referenza degli stati di cose [...] la filosofia non cessa di estrarre dallo stato di cose un evento consistente, una sorta di sorriso senza gatto, mentre la scienza non cessa, attraverso le funzioni, di attualizzare l'evento in uno stato di cose¹².

Da questa fondamentale differenza, si diparte poi una serie di altre distinzioni che vanno a comporre un ritratto del lavoro scientifico – in grado di far fronte al caos collocando le varia-

11 G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, cit., p. 9.

12 G. Deleuze/F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 121.

I *immagini e filosofia*

bili in un sistema di coordinate – dettagliato e colmo di ammirazione. È il rallentamento che permette alla scienza – che vuole «afferrare e addomesticare una parte di ciò che la minaccia, il segreto del caos alle sue spalle, la pressione del virtuale»¹³ – di penetrare la materia, di renderla attuale e di spiegarla attraverso proposizioni. Il concetto si differenzia quindi dalla funzione scientifica in quanto non può che rimanere vago e sfumato, non perché in assoluto senza contorni, quanto perché, sempre in movimento, si presenta come un'entità dai confini perennemente variabili: le entità estratte dalla virtualità del caos grazie alla pratica filosofica e concettuale, pur ottenendo una loro propria consistenza, non si attualizzano mai completamente in stati di cose, ma rimangono incorporee e soprattutto sul piano del divenire. D'altra parte, quando i filosofi costruiscono un'immagine della scienza che si occupa solo del «già fatto», riservandosi in esclusiva l'incombenza del «da farsi», ne propongono un ritratto inefficace e caricaturale, poiché anch'essa affronta il divenire creando le sue funzioni. Il punto non è, insomma, quello di stabilire una gerarchia tra filosofia e scienza, si tratta piuttosto di mostrare l'aspetto creativo di entrambe e di rivendicare ad ognuna il compito suo proprio.

E l'arte? Come si colloca l'attività artistica rispetto alle altre forme di pensiero, e di fronte al tema del caos?

III - Caratteristica principale dell'arte è secondo Deleuze e Guattari quella di conservare, ovvero di creare un blocco di sensazioni che, divenendo immediatamente indipendente dal suo modello, dall'eventuale fruitore così come dall'artista, si sostiene da solo e si conserva in sé anche quando chi ha provato o prova tali sensazioni non esiste più. In altri termini, affermare l'autoposizione dell'opera d'arte, il suo sostenersi su di sé, significa per gli autori in primo luogo rifiutare l'idea dell'arte come esperienza dipendente da un soggetto. Il blocco di sensazioni che viene creato non è composto infatti di percezioni ed affezioni, ma di «percetti» e di «affetti», cioè sensazioni e sentimenti indipendenti, totalmente sganciati dal vissuto soggettivo. La questione della conservazione ha certamente a che fare con quella riguardante il materiale di cui è fatta l'opera, che ne costituisce la condizione di fatto, ma non è questo, però, che rende autosufficiente l'opera d'arte, quanto l'insieme di sensazioni che esso rende possibili.

Lo scopo dell'arte, attraverso il materiale, è di strappare il percetto alle percezioni di oggetto e agli stati di un soggetto percipiente, di strappare l'affetto alle affezioni come passaggio da uno stato a un altro. Estrarre un blocco di sensazioni, un puro essere di sensazione¹⁴.

Se le arti, la letteratura in particolare, hanno potuto convivere a lungo con un equivoco riguardo ai contenuti mostrati o narrati, come se si potesse trattare semplicemente di ricordi o di esperienze vissute, Deleuze e Guattari, attraverso l'invenzione dei percetti e degli affetti – stati percettivi e affettivi che sono divenuti esseri in sé, non più soggettivi e in questo senso non più umani – insistono giustamente nel difendere l'idea di un'arte come qualcosa che eccede sempre il vissuto o la memoria, che può vedere oltre e spesso scorgere qualcosa

13 Ivi, p. 152.

14 Ivi, p. 165.

di intollerabile. Tra l'autore e i suoi personaggi non c'è dunque un rapporto di conoscenza, di identificazione o di somiglianza, ma una strana vicinanza, quella che viene definita una zona di indiscernibilità, di indeterminazione, che non può essere spiegata se non attraverso il passaggio di sensazioni divenute autosufficienti. L'arte vive allora in queste zone di passaggio tra autore e personaggi, tra i personaggi e gli ambienti in cui vivono e tra i personaggi stessi:

Achab non imita Moby Dick [...]; non è imitazione o simpatia vissuta, e neanche identificazione immaginaria. Non è somiglianza anche se una somiglianza c'è [...]; si tratta piuttosto di un'estrema contiguità, in una stretta fra due sensazioni senza somiglianza, o al contrario nell'allontanamento di una luce che le capta entrambe in uno stesso riflesso¹⁵.

Se questa contiguità particolare caratterizza le figure estetiche come dei divenire (divenire-altro, divenire non-umano poiché sganciato dal soggetto), il divenire-altro dell'arte è ben diverso dal divenire assecondato dal concetto filosofico, nella sua capacità di dare consistenza alla virtualità del caos senza rinunciarvi, come pure è differente dall'operazione propria della scienza, che ferma il divenire trasformandolo in attuale. L'arte piuttosto incarna l'evento, lo coinvolge nella materia di espressione e lo incorpora nella sensibilità costruendo un'armatura, una cornice, un piano di composizione dove inserirlo. È necessaria, perché vi sia un'opera d'arte, una congiunzione che tenga insieme il blocco di sensazioni mantenendo però un'apertura verso il mondo:

è necessario un vasto piano di composizione che operi una sorta di *dequadratura* secondo delle linee di fuga, che passi attraverso il territorio solo per aprirlo sull'universo, che vada dalla casa-territorio alla città-cosmo¹⁶.

La composizione estetica non viene prima della sensazione, né dopo, piuttosto esse si configurano come complementari, poiché l'una può esistere soltanto in virtù dell'altra. Per dirla con termini deleziani spesso abusati: la sensazione composta di percetti e affetti, dunque slegata dalla soggettività, si «riterritorializza» in una composizione che la conduce però, con le aperture e le vie di fuga proprie dell'arte, in una «deterritorializzazione» di ordine superiore.

In questo senso, pur con il pudore di usare parole altisonanti, si può davvero dire che l'arte restituisce l'infinito nella finitezza, poiché, da una parte, non rinuncia alla variazione infinita, allo stesso modo in cui non vi rinuncia la filosofia instaurando un rapporto con il virtuale, ma, dall'altra, può concedersi una sosta nel finito, come in modo diverso fa la scienza, incarnando l'evento in una cosa, un'opera, una composizione.

Non si creda però che l'arte – scrivono i due autori – sia come una sintesi di scienza e filosofia, della via finita e di quella infinita. Le tre vie sono specifiche, tutte altrettanto dirette e si distinguono

15 Ivi, p. 172.

16 Ivi, p. 189. Il concetto di dequadratura, o disinquadratura (*décadrange*), sottolineato con il corsivo dagli autori, è di provenienza cinematografica: lo inventa ed utilizza Pascal Bonitzer per descrivere l'inquadratura tipica del cinema moderno, non più autosufficiente e regolare, ma ripresa da un punto di vista spesso obliquo e paradossale, frammentato e aperto, che rinvia necessariamente alla scena precedente o successiva.

per la natura del piano e ciò che lo occupa. Pensare è pensare per concetti, oppure per funzioni, oppure per sensazioni, e ciascuno di questi pensieri non è migliore dell'altro, e nemmeno più pienamente, più completamente, più sinteticamente pensato¹⁷.

Le tre vie del pensiero sono modi diversi di instaurare quello che Deleuze e Guattari, riprendendo un termine coniato da James Joyce nel *Finnegans wake*, chiamano *caosmo*¹⁸, un ordine, un cosmo che tuttavia mantiene il contatto con la variazione infinita del caos: l'arte non attraversa il piano del virtuale e del divenire come fa la filosofia, che pure estrae dall'indifferenziato degli elementi consistenti, non instaura un piano di referenza in cui collocare le entità variabili dell'universo, come fa la scienza, ma permette un «salto» che conduce l'artista dal caos alla organizzazione della composizione estetica (pensiamo, nel dire «salto» ad alcune dichiarazioni di Picasso – «non cerco, trovo» – di Francis Bacon – «sono un medium del caso» – che descrivono l'incipit del loro lavoro artistico come un lancio di dadi, un gesto casuale in grado di trovare, intercettare qualcosa)¹⁹.

Eppure, se l'arte non è la forma di pensiero più diretta, né quella più sintetica, come gli autori tengono a ribadire a conclusione del testo, rappresenta la via più frequentata e percorribile per avvicinarsi al caos stesso, per sfiorare da vicino idee e sensazioni che solitamente si dileguano, senza però soccombervi, grazie al nuovo ordine, alla nuova concatenazione che si attua nell'incontro tra le cose e il pensiero.

L'arte non è il caos, ma una composizione del caos che dà la visione o sensazione, cosicché essa costituisce un caosmo, come dice Joyce, un caos composito – e non previsto o determinato²⁰.

E in questa visione il caos non viene dissolto, ma incarnato e illuminato per un istante. Se quella contro il caos è una lotta, negli affetti e nei percetti, ovvero nei blocchi di sensazioni pure dell'opera d'arte, si può riconoscere certamente la maggiore affinità con il nemico.

17 Ivi, p. 200.

18 Questo termine sarà al centro di un libro di F. Guattari pubblicato nel 1992, *Caosmosi*, Costa & Nolan, Genova 1996.

19 Per il tema del caso nella creazione artistica, si rinvia a D. Angelucci, *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata 2012, cap. 10.

20 G. Deleuze/F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 207.