

“Non ci crediamo alla parola”. Il rizoma di Deleuze e il cinema di Deligny

Gemma Bianca Adesso*

ABSTRACT

It is not possible to fully explore the relationship between Gilles Deleuze and Fernand Deligny in a single essay. On the other hand, unlike other themes, the common interest of the two authors for cinema and in particular the role played by autistic images and cartography has remained largely unexplored. Through some research attempts, the first paragraph will compare the lives of the two Authors, focusing in particular on La Borde's clinic and more generally on the need that both feel to create an alternative vocabulary made of images. Then the research will move on to Deligny's cartography and cinematography, linking them to the concept of rhizome. In the last paragraph, Deligny's anti-method will be compared with Deleuze's visual antilogues: two perspectives which, no longer believing in Language, each become practical in its own way: cartographic, cinematographic, of reality.

KEYWORDS

Cartography, Rhizome, Autistic Image, Antilogos, Deligny

Non è possibile esaurire in un articolo l'analisi del rapporto tra Gilles Deleuze e Fernand Deligny. D'altra parte, qualche indagine è stata fatta in relazione alla soggettività, all'educazione, alla comunità (cf. Wiame 2016, pp. 38-58; Amara 2016, p. 185-208; Petrescu 2006, pp. 193-201; Chantelle 2017, pp. 6-24; Machado 2021, pp. 80-94), mentre è rimasto per lo più inesplorato il nodo del cinema e in particolare il ruolo che, in esso, hanno l'immagine autistica e la cartografia.¹

Tracciando solo qualche tentativo di ricerca, allora, il primo paragrafo metterà in parallelo le vite dei nostri Autori, a partire dalla clinica di La Borde e dalla necessità che entrambi sentono di creare un vocabolario altro, fatto di immagini.

Da qui il corpo del saggio, che si sposta sulla cartografia (§2) e sulla cinematografia (§3) di Deligny; per arrivare, nel passaggio finale, ad accostare l'*anti-metodo* deligniano all'*antilogos* deleuziano. Incroci di prospettive che, non credendo più nel Linguaggio, si fanno, ognu-

* Università degli studi di Bari “Aldo Moro”, gemmabianca.adesso@gmail.com

¹ L'aspetto cartografico e quello cinematografico sono stati analizzati nella loro portata pedagogica che, per ragioni di spazio, non tratteremo (cf. Binda, 2017).

na a suo modo, pratiche: cartografiche, cinematografiche, di realtà.

1. *La Borde: incontro tra 'vicini'*

Ci sono molte parole-traccia nei percorsi di Deligny e Deleuze, che dicono il paradosso di due vite impegnate a contornare quello che sfugge alle parole stesse, al Logos che si fa interpretazione psicanalitica. Di uno possiamo affermare che faceva un uso compulsivo del dizionario, ma per sabotare il senso comune di termini ed etimi;² dell'altro resta una specie di testamento, un Abecedario, nel quale la filosofia è ripercorsa per sfuggire alle categorizzazioni.³ Entrambi hanno scritto molto, per approdare, con esiti e obiettivi differenti, al cinema. Non suonerà perciò strano, nel nostro tentativo di ripercorrere il paradosso dell'indicibile, cominciare proprio dalle parole di Jean Oury, direttore con Guattari della clinica di La Borde, da dove si snodano le tracce di questo incontro:

Forse non c'è nulla da dire; ma a dirlo è il colmo del dire. [...] Si tratta di raggiungere le linee di attesa, gli incavi, i solchi. [...] In questo paesaggio, in questo campo di detriti occorre numerare le pietre [...]. Non scivolare nell'illusione che ci sia un *punto di vista*. Punto di vista c'è solo per fare segno.

Tuttavia si tratta di restare al limite della sparizione, rispettandone le punteggiature, le virgole, punti, sospensioni, piani. Discorso a più voci. Voci molteplici che spariscono, si confondono, s'incrociano. [...] È in questione qualcosa di un'infinita complessità che non è dell'ordine del puro linguaggio (Oury, 1982, pp. 254-255).

L'ospedale psichiatrico La Borde, fondato da Oury nel 1953, è un'istituzione sperimentale aperta e comunitaria, che negli anni '60/'70 si è andata identificando con la storia del rinnovamento manicomiale. Nel 1965, Oury e Guattari invitano Deligny a collaborare, grazie alla sua fama e per un interesse rispetto alla riconfigurazione del territorio francese. Il percorso di Deligny può essere sintetizzato in tre fasi: la prima (1939/'42) lo vede impegnato come responsabile del Padiglione 3 del manicomio di Armentières, uno dei più grandi, riservato a "una vera e propria feccia di ragazzini devianti a causa della permanenza nei riformatori, ritardati cronici o chissà

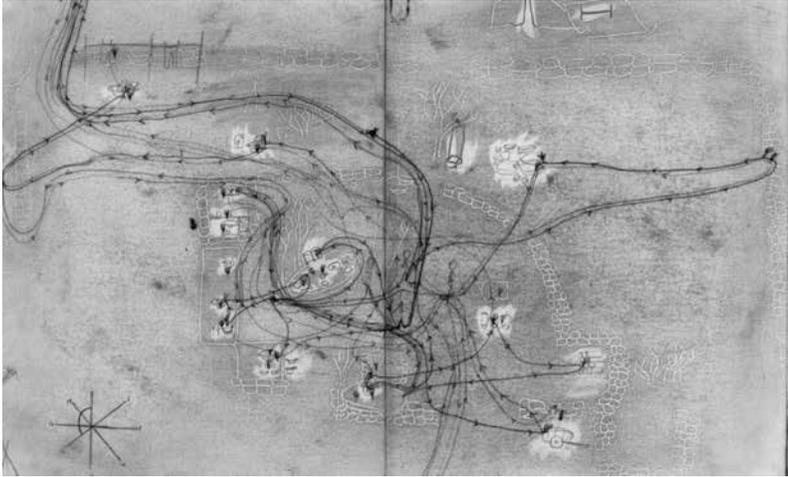
² Un esempio tra i tanti: "Camera [*caméra*], piccola camera [*chambre*], controllata, governata da un camerario [*camérier*] 'funzionario della camera del papa o di un cardinale', può essere la cameriera [*camériste*] - 'dama che serviva una principessa'. Ogni tanto, è di un camerlengo [*camerlingue*] che si tratta: 'cardinale della corte pontificia [...]. È così nel *Petit Robert*, il quale ignora il cameraman. Ma è vero che ciò succede, che chi gira si consideri come il Papa" (Deligny, 2017, pp. 104-105).

³ La video intervista è l'esito ideale di un percorso che resta aperto e in cui è *visibile* come l'interesse di Deleuze per la filosofia sia imprescindibile dagli *incontri*. Anche la clausola della pubblicazione postuma, lo rende coerente con il suo pensiero in-attuale e riproducibile.

quale altra diagnosi dichiarata nel certificato di ricovero” (Deligny, 2020, p. 182). Qui Deligny sperimenta *la sua prima presa di posizione*: niente sanzioni. Nella seconda fase (1943/'64), partecipa, durante il governo Vichy, alla formazione delle *Associazioni regionali per la salvaguardia dell'infanzia e dell'adolescenza*, ognuna con un *Centro di osservazione e smistamento*, dirigendo lui stesso quello di Lille. Nel '44, verrà nominato responsabile di *Lavoro e cultura* per la regione Nord-Pas-de-Calais, intensificando i suoi rapporti con Bazin, Marker, Truffaut. *Seconda presa di posizione*: porte sempre aperte e ragazzi sempre liberi. Grazie al sostegno di Wallon, nel 1947 prende avvio la *Grande Cordata*, una rete di ostelli e famiglie disposte ad accogliere i ragazzi dopo un periodo di osservazione nel centro. La *terza presa di posizione* sarà: niente letto, né istituto, né focolare, ma una rete di soggiorni attraverso tutta la Francia.

Se il territorio viene via via considerato nella sua percorribile vastità, la scommessa è invece quella di ridisegnare gli spazi più o meno noti, con i loro nomi e le loro visure catastali, attraverso le fughe e i vagabondaggi dei ragazzi caratteriali e il movimento sul posto dei ragazzi in “vacanza di linguaggio”.

Nella terza fase (1965/'96) Deligny accetta di collaborare con Oury e Guattari a La Borde, ma da una posizione più defilata. Il 1966 è decisivo, in quanto gli viene affidato Janmari, un dodicenne “encefalopatico grave” e suo *maître à penser*, protagonista del film *Ce gamin, là*. Nel borgo isolato di Graniers, che non abbandonerà fino alla morte (1996), nascono le prime mappe che ricalcano le azioni e gli spostamenti dei ragazzi da lui *seguiti*, incrociandosi con le attività dei collaboratori.



La vicenda biografica di Deleuze è più nota; non ci soffermiamo. Il primo periodo (1953/'68) è caratterizzato dall'insegnamento nei Licei e poi alla Sorbona e a Lione; il secondo (1969/'80) è quello degli incontri e delle scritture corali con Guattari e Parnet:

Abbiamo scritto *L'anti-Edipo* in due. Poiché ciascuno di noi era parecchi, si trattava già di molta gente. [...] Perché abbiamo conservato i nostri nomi? Per abitudine, unicamente per abitudine. [...] Non arrivare al punto in cui non si dice più: 'Io', ma al punto in cui non ha più alcuna importanza dire o non dire: 'Io'. Non siamo più noi stessi. Ognuno riconoscerà i suoi. Siamo stati aiutati, aspirati, moltiplicati (Deleuze&Guattari, 2006, p. 34).

Nel terzo periodo (1981/'96), le parole cedono al tratto minimale della pittura (Bacon) e dell'immagine in movimento (*Cinema 1 e 2, Abecedario*).

Siamo d'accordo con L. Amara (2016, p. 194) quando scrive che "le sovrapposizioni e i riverberi tra Deleuze, Guattari e Deligny sono importanti e non così facilmente riconducibili a una semplice genealogia o enumerazione di luoghi, concetti e opposizioni"; abbiamo tuttavia ritenuto utile dare alcuni riferimenti biografici per poter rileggere le vite dei due autori e osservare la trama delle linee spezzate, dalla quale emergono anche buchi e nodi, indispensabili a capire quanta esperienza ci sia nella formulazione dei loro concetti e quanta riflessione nelle loro prese di posizione.⁴

La prima specie di linea da cui siamo composti è di natura segmentaria, di una

⁴ Sul rapporto Deligny/Guattari (e Deleuze), cf. Dosse 2007.

segmentarietà rigida [...]; la famiglia-la professione; il lavoro-le vacanze; la famiglia-e poi la scuola-e poi l'esercito-e poi la fabbrica-e poi la pensione. [...] In breve, ogni specie di segmenti ben determinati, in tutte le direzioni, che ci ritagliano in tutti i sensi, gruppi di linee segmentate (Deleuze&Parnet, 1980, p. 146).

Quello che ci riguarda è che siamo divisi al punto da incasellare la nostra esistenza: lavoro qui, tempo libero là. È il prezzo da pagare per quella libertà al cui proposito si è detto che era la coscienza della necessità, ma che può dirsi 'avere scelta' (Deligny, 1989, pp. 100-101).

Saranno tuttavia i ruoli e le funzioni ricoperte da entrambi che faranno emergere delle strategie alternative alla comunicazione dominante: il referto *vs* il gesto per Deligny, la necessità di creare tutto un altro vocabolario per Deleuze-Guattari; e la sperimentazione, per tutti loro, di un antilogos visivo. In questo senso Deleuze-Guattari si servono delle parole per scrivere di "linee di segmentarietà" evidenziate grazie ai nodi e alle cadute, mentre Deligny fa un percorso inverso e parte dalla disposizione dei nodi negli spazi per rintracciare le linee sulla carta:

Abbiamo anche delle linee di segmentarietà molto più flessibili [...]. Esse tracciano delle piccole modificazioni, percorrono delle svolte, delineano delle cadute o degli slanci. [...] Un mestiere è sempre un segmento rigido, e però, cos'è che accade al di sotto invece, quali connessioni si trovano, quali richiami o repulsioni che non coincidono coi segmenti, quali follie, segrete e tuttavia in rapporto con incarichi pubblici (Deleuze&Parnet, 1980, pp. 146-147).

Alcune linee tracciate. Alcuni vocaboli che sono parole, estirpate però dal vocabolario, sradicate. Parole che disponiamo per assestare: *contorno, nodo, rottura di contorno, inavvertenza, iniziativa*. Parole poste sul foglio come vi si potrebbero porre sassi, in un giorno di vento. Il vento in questo caso è il linguaggio che ci capita, 'catastrofico' da qualunque parte soffi e qualunque cosa dica; accecante. La 'natura' è là, 'fuori', enorme, stupita, pacifica, vicina, fuori tiro (Deligny, 1980, p. 120).

In entrambi i casi, queste tracce in cui emergono delle parole chiave apparentemente opposte – divenire e immutabile, linee di fuga e *lignes d'erre* – disegnano una *nomadologia*⁵ in territori ben definiti (Vincennes, Cevennes, la Borde). A questo particolare modo di vivere lo 'spazio' si affianca, per entrambi, un particolare modo di vivere il tempo: insieme 'presente' e utopico. Deligny scrive: "la *linea* di un tentativo è incredibilmente utopistica. Certamente sogna, *sogna* a occhi aperti. È come se vivesse nell'*intemporale* – e a questo proposito ne sente delle belle – mentre esiste proprio nel cuore del suo tempo" (Deligny, 1980, p. 61). Similmente, Deleuze e Guattari rispetto al movimento intemporale (nell'accezione nietz-

⁵ "Non ci sono soltanto strani viaggi in città, ma viaggi sul posto: [...] pensiamo [...] ai veri nomadi: [...]: *non si muovono*. Sono nomadi a forza di non muoversi, di non migrare [...]. Viaggio sul posto è il nome di tutte le intensità, anche se si sviluppano in estensione" (Deleuze&Guattari 2006, p. 708).

scheana di agire sul e contro il proprio tempo, in funzione di un tempo futuro), precisano che etimologicamente l'utopia indica la deterritorializzazione assoluta proprio quando si collega all'ambiente presente e alle forze soffocate dagli apparati di stato (Deleuze-Guattari, 1996, p. 93).

Cominciando a sovrapporre le carte, emergono, dunque, alcuni interessanti punti di incrocio. Deligny incontra Guattari nel 1965; il sodalizio Guattari-Deleuze comincerà nel 1969 (anno che segna una fragorosa rottura da parte di Guattari con il fronte strutturalista e lacaniano, e l'esordio della schizoanalisi). Quando nel 1972 esce *L'anti-Edipo*, Deligny aveva cominciato le riprese di *Le moindre geste*, lontano dai tumulti politici parigini eppure vicino alle contestazioni del senso comune con cui venivano adoperati termini cari alla nosologia psichiatrica. Con pratiche agli antipodi, tutti e tre mettono in crisi il concetto al singolare di soggetto, che non verrà più inteso come il prodotto del significante, ma come l'atto di una moltitudine che non smette di attuarsi.

Nel 1976 esce sia *Rhizome* sia il terzo dei *Cahiers de l'Immuable*, ma è in particolare una riflessione sugli spazi vissuti a spostare l'attenzione di Deligny dal *piano* dell'inconscio a quello dell'umano. In una lettera a Guattari, Deligny (1980, pp. 65-67) precisa i motivi della sua distanza:

Da tempo rimuginavo di dire qualcosa di più a proposito del 'Sei a casa tua' con cui tu e Jean Oury mi avete accolto a La Borde nel 1965. [...] Due anni dopo, Jean Oury mi telefonò dal suo studio distante una decina di metri dal luogo in cui mi trovavo e mi disse: 'Buongiorno, vicino'. [...] E mi va benissimo essere preso per un 'posto'. Eccomi dunque luogo. Prendersi per il 'buon' luogo.

[...] A voi stavano a cuore la storia e l'inconscio, a me l'umano. Ecco una parola insolita, nuova nuova. D'altra parte (l')umano non vuole dire niente. [...] E l'umano, relitto irriducibile, è vicino ineluttabilmente. [...] L'umano non è qualcuno, come io non sono un luogo. Ma può capitargli di aver luogo al di sopra di ogni mercato, di ogni mercanzia e di ogni mercanteggiare [...]. Dell'umano, a dire il vero, tutti se ne infischiano. Si trova infatti all'altro polo della persona.

Tra i molteplici effetti dell'evento '68, c'è senza dubbio un'attenzione nuova al dialogo e all'ascolto. Ovunque sorgono gruppi di parola, in cui il delirio non appare più un sintomo di stranezza. I pazzi mettono in discussione il manicomio, emergono domande insistenti sul fenomeno politico della follia, sull'utilità della psichiatria, sui diritti dei malati e sul significato del guarire.⁶ Le lezioni a Vincennes sono prese d'assalto da studenti e curiosi di tutte le età,

⁶ "Il riflusso lascia un'impronta incancellabile in tutto il campo della psichiatria. Laing, Cooper, Schatzman in Inghilterra; Basaglia, Minguzzi, Jervis, in Italia, attaccano l'apparato psichiatrico, la nosografia, il manicomio, le cure, la segregazione" (Polack, Sivadon-Sabourin 1977, p. 28).

estrazioni, condizioni psicofisiche; i monti delle Cevennes sono percorsi da bambini autistici, mutacici, encefalopatici e da “presenze prossime”, impegnate a ricalcarne i gesti. In tutti gli spazi occupati, sembra saltare la legge della dialettica universale che vede nell’Intelligenza la facoltà prioritaria con la quale interpretare e subordinare le parti e il tutto.⁷

Intanto, proprio mentre si moltiplicano scritti, interventi pubblici e lezioni, Deleuze-Guattari e Deligny affermano di non credere nelle parole intensificando, come vedremo, le loro sperimentazioni sul territorio sia come concetto e parola da barbarizzare, sia come spazio da modificare e ricalcare.

Ci sono parole che Félix e io sentiamo che è per noi urgente non usare più [...]. Non sappiamo molto bene, *non crediamo alle parole*; quando impieghiamo una parola, abbiamo voglia di dire: se questa parola non vi piace, trovatene un’altra, ci si arrangia sempre. Le parole sono sostituzioni possibili all’infinito (Deleuze, 2007, p. 354).

Sono un miscredente. Qui siamo tutti miscredenti. Qui, *noi non ci crediamo alla parola*, non ci fidiamo... e là Janmari ci aiuta a tenere questa posizione insostenibile, ci aiuta nella nostra deriva. [...] Chi deriva? Chi si vuole domandare seriamente cosa ne sarà delle loro maniere d’essere una volta che essi avranno messo la parola (rottamare eliminare) a rottamare lo statuito (Deligny, 2007, p. 850).

Da queste due citazioni perfettamente consonanti è tratto il titolo del saggio: “non ci crediamo alla parola”. Ma è evidente che non si tratta solo di una critica al linguaggio corrente. Infatti, suscitare, nell’umanità emersa da questi movimenti di rottura, nuove e buone intenzioni attraverso le parole sporcate dall’uso della morale borghese sarebbe molto imprudente (avverte Deligny). Per questo occorreranno nuove pratiche e altre immagini.⁸

2. *L’immagine autistica*

Ripartiamo dalla linea. Oltre a quella di segmentarietà, “rigida o molare”, e alla linea di segmentazione “flessibile e molecolare”, Deleuze-Guattari individuano un terzo tipo di linea, “semplice, astratta, e però anche la più complessa di tutte [...]: è la linea di fuga” (Deleuze&Parinet, 1980, p. 147), che non riguarda il ritirarsi dal mondo attraverso l’immaginario o il simbolico, ma un movimento attivo, proprio del vivente.

La centralità della pratica cartografica di Deligny acquista ora

⁷ Già nel 1964, Deleuze (2001) riflettendo su Proust dedica un cap. all’*Antilogos*.

⁸ “Di fronte ad essi, sarà molto imprudente voler suscitare di colpo delle nuove intenzioni con piccole e grandi parole, sporcate dal troppo lungo utilizzo da parte delle ipocrisie della morale borghese. Ma con le immagini?” (Deligny, 2017, p. 80).

un'importanza decisiva. Al centro del tracciamento delle *lignes d'erre* c'è l'agire infinito dei bambini autistici e, in questo infaticabile operare, una mancanza persistente: l'altro. Nessun dramma legato all'abbandono inconscio o a un rapporto compromesso con le figure genitoriali; questa mancanza non riguarda neppure il desiderio nelle sue molteplici declinazioni, è semplicemente un fatto, attorno al quale ruota il rigore del *metodo Deligny*.

Nel 1980 erano già tredici anni che Deligny viveva sui monti con i ragazzi. Nonostante distinguesse il loro agire dal fare degli adulti dotati di linguaggio, ogni gesto tracciato e ricalcato era il risultato di una 'ecceità' della forma, variata e ripetuta nei giorni e negli anni, sia dagli uni che dagli altri:

È la differenza tra l'agire e il fare. Noi, noi facciamo qualcosa, questo è intenzione, è il linguaggio [...]. Un ragazzino autistico non fa niente: è agire. [...] Lo stesso si può dire per l'immagine: un'immagine non si 'fa' nel mio gergo. Un'immagine arriva, non è che coincidenza [...]. L'immagine propria è autistica. Voglio dire che essa non parla (Deligny, 2017, p. 129).

Nel 1980 esce il vol. 2 di *Mille piani*, grazie a cui Deligny sarà conosciuto anche al di fuori della Francia come un *metodo*; ma è anche l'anno di una mostra fondamentale sulle mappe, realizzata dal Centro nazionale d'arte e di cultura G. Pompidou, *Cartes et figures de la Terre*, in cui vengono presentate alcune trascrizioni di Deligny. Nel catalogo relativo, scrive F. Bonardel:

S'ils ont, en quelque sorte, 'pris le masquis' et sont, comme les enfants qu'on leur a confiés, de singuliers partisans, c'est qu'ils ont entrepris, hors de tout institution, una aventure qui fait peut-être d'eau les contemporains de nos ancêtres primitifs, de 'l'homme naturel' de Rousseau, ou encore de ce Victor, enfant-souveau de l'Aveyron (Bonardel, 1980, p. 194).

L'esposizione parigina e la pubblicazione di *Mille piani* mettono in risalto qualcosa di mai mostrato: carte deserte; scomparsa delle figure umane; presenza di segni circolari e di linee di vario spessore che, pur non avendo nessun rapporto con il significante, esprimono relazioni di prossimità; piani sovrapposti che ricalcano i gesti di un noi indifferente alla civilizzazione. "L'essere diventato luogo" acquista nuova importanza proprio grazie ai segnali "per niente", che le *présences proches* disseminano negli spazi e che richiamano l'agire dei bambini.

Linee e territori sono elementi accomunanti, dunque, tra gli autori che stiamo seguendo. Ma proprio qui emergono anche le differenze. Deligny riempie carte e quaderni partendo da persone senza logoi. "Pongo in risalto il *qui* ogni volta che ricorre per pre-

sentarlo come un'entità che non compare nel Pantheon delle entità celebri. [...] Tra noi e loro resta allo scoperto il *qui*, il *tópos*. [...] Abbiamo cominciato a pensare che *tópos* potesse essere il luogo, del resto, ovvero di quanto sembra refrattario alla comprensione” (Deligny, 1980, p. 48). In questo “luogo del resto”, però, il *là* è ovunque ed è una “grande dimora” (Deligny, 2017, p. 88). Invece, Deleuze-Guattari approfondiscono il concetto di territorio attraverso i movimenti di uscita e di ritorno leggibili nei concetti di “deteritorializzazione” e “riterritorializzazione”. Se in *Differenza e ripetizione* la riflessione deleuziana sul territorio era incentrata sul problema della fondazione e del fondamento, inteso come atto costitutivo del Logos,⁹ il sodalizio con Guattari imprime una svolta al concetto di terra e territorio ravvisabile in *Anti-Edipo* e in *Che cos'è la filosofia?*. In questo contesto, “terra” è sia entità indivisibile che oggetto del lavoro: “il corpo pieno che si piega sulle forze produttive e se le appropria come presupposto naturale o divino” (Deleuze-Guattari, 1975, p. 155). Da qui la nozione deleuziana di *territorialità*, “ambigua solo in apparenza. Se si intende infatti un principio di residenza o di ripartizione geografica, è evidente che la macchina sociale primitiva non è territoriale. Lo sarà solo l'apparato di Stato che, secondo la formula di Engels, ‘suddivide non il popolo, bensì il territorio’ e sostituisce all'organizzazione gentilizia una organizzazione geografica” (ivi, p. 161). Sul corpo dell'uomo si iscrive la fondazione del *socius*, ovvero la costituzione di una memoria collettiva che si serve del logos per obliare la memoria biologica.

In questo contesto, perciò, torna ad essere interessante la crepa che l'esperienza di Deligny inserisce nel Sistema-logos. La necessità di misurare lo spazio attraverso l'agire a vuoto dei ragazzi autistici – che richiama la “macchina sociale primitiva” – mette infatti in crisi non solo la Parola e il classico modo di abitare, ma anche il ruolo degli educatori, ai quali Deligny sostituisce nominalmente e fattivamente quelle che chiama *presenze prossime*. Non più *vicine*, dunque. Notiamo nuovamente come lo spazio abitato dai ragazzi autistici incida profondamente anche nell'uso delle parole, perché, il termine *vicino* connotava ancora una relazione di reciproco riconoscimento – il vicino Oury chiama il vicino Deligny e lo vede a pochi metri di distanza. La *prossimità* invece implica una presenza che il bambino autistico non guarda. La misura dello spazio da parte del bambino autistico non ri-guarda il riconoscimento dell'altro. Attraverso questa intuizione fondamentale e la necessità di non voler

⁹ “Fondare è determinare. [...] Il fondamento è l'operazione del *logos* o della ragione sufficiente [...]; il fondamento è lo Stesso o l'Identico, che fruisce dell'identità suprema, dell'identità che si suppone appartenere all'Idea” (Deleuze, 1997, p. 349).

sottoporre questi bambini a processi di assimilazione, nascono le immagini cartografiche e cinematografiche dei *réseau*.

Ma prima occorre fare un indispensabile passo indietro.

3. “Alla ricerca delle immagini perdute”

L’attenzione verso il cinema sembra essere stata una costante nella vita di Deligny,¹⁰ ma diventa un impegno concreto con la presenza prima di Yves G., un ritardato grave e poi di Janmari, autistico. A loro sono legati i film oggi reperibili, tanto più preziosi in quanto ci permettono di afferrare meglio le parole scritte e le linee tracciate: *Le Moindre Geste* e *Ce gamin, là*. I due film sono importanti anche perché testimoniano una svolta decisiva nel modo di intendere il linguaggio e, di conseguenza, il cinema senza linguaggio. Non si tratta di un ritorno al muto, benché la ripetizione di certe scene possa far pensare al *burlesque*, ma di una vera e propria battaglia al potere ordinatore del significante. Se nel primo film, Yves G., uno dei due personaggi principali si serve della parola ma per non dire niente, nel secondo, Janmari e gli altri bambini non parlano e non recitano: le immagini scorrono accompagnate a tratti dalla voce fuori campo di Deligny stesso, impegnato a fare il gesto del calco sulle carte sistemate nel suo *atelier*. In entrambi i lavori, però, è presente un’idea fondamentale, che equivale a una linea di fuga: filmare ciò che sfugge e che, chi abita il Verbo, non vede. Capovolgendo totalmente il punto di vista del documentario, del film di denuncia sociale, ma anche del film d’autore, è come se Deligny e le presenze prossime non smettessero mai di riportare il calco sulla carta, non solo con matite e oggetti disseminati lungo i tragitti, ma anche e soprattutto con le immagini che sopravanzano il linguaggio. Se c’è un’intenzione pedagogica è verso la comunità dei parlanti, mostrando loro quello che non “si” vede proprio a causa di quel si-riflessivo, che “fa” invece di agire e che usa la parola autocentrata invece di “derivare”.¹¹

¹⁰ Già durante la Grande Cordata, Deligny progettava dei film attraverso le riprese in prima persona dei ragazzi. *La cinepresa, strumento pedagogico* (del 1955) ne è lo scritto/manifesto. Nonostante fossero state accumulate molte ore di girato, non furono mai realizzati film. Deligny chiese anche a Truffaut di produrne uno (mai ultimato), *La vraie vie*. Tuttavia, una traccia importante è conservata in alcune scene de *I quattrocento colpi* (Truffaut, 1958), dedicato ad A. Bazin: il protagonista, Antoine Doinel (J.-P. Léaud), verrà assegnato ad un centro per minori delinquenti di cui Deligny conosceva bene il funzionamento. Truffaut chiese proprio a lui delle consulenze durante la sceneggiatura, tanto che, l’ultima memorabile scena del finale, con *stop frame* sul volto attonito di Antoine in fuga verso il mare, gli fu suggerita proprio da Deligny.

¹¹ “Sarebbe necessario che noi filmassimo di noi stessi ciò che ci sfugge, ciò che non

Ecco quindi che il gesto del filmare, lontano da ogni velleità autoriale, diventa “gesto minimo”, ripetibile all’infinito, in grado di registrare l’immutabile della forma, che, attraverso l’esercizio ostinato dello sbirciare appreso dagli autistici, mostra una infinità di iniziative, che emancipano gli oggetti dal loro uso condiviso e scontato.

Allora il “camerare”

sarebbe approfittare di questa piccola camera a macina per sbirciare [*bigler*], un po’ in direzione di un’altra cosa rispetto al corso stesso degli eventi che sono ciò che sono [...]. È proprio un bel verbo “sbirciare”. Ci sarebbero come due occhi [*oculaires*], e non per vedere in rilievo, due occhi come ci sono due memorie, affinché il Si che gira abbia come un occhio che gironzola in cerca di ciò che potrebbe esserci di semplicemente umano, anche solamente delle briciole, oltre e al di là della scena sceneggiata.

Bisognerebbe inventare la cinepresa strabica (Deligny, 2017, p. 125).

Le Moindre Geste ha una vicenda molto lunga: le riprese (1962/64), sotto la direzione di Deligny, saranno effettuate da J. Manenti, educatrice del *réseau*, mentre il montaggio avverrà circa dieci anni dopo grazie a J.-P. Daniel e C. Marker. Il film sarà presentato alla *Settimana della critica* del Festival di Cannes, ma uscirà nelle sale solo nel 2004.

L’idea centrale ruota attorno alle deviazioni imprevedibili di Yves G., che impediscono qualsiasi possibilità di *direzione*. La sceneggiatura minima può essere riassunta nella vicenda di due ragazzini che fuggono da un ospedale psichiatrico; ma il film è di fatto concentrato intorno ad un buco catalizzatore, dentro il quale finisce uno dei due e, soprattutto, dalla rete dei gesti mancati e fini a sé stessi che Yves compie intorno al buco: le imprecazioni deliranti, lo sbattere, il colpire, il calpestare, l’andatura incerta dentro e fuori i ruderi e poi i tentativi di costruire, annodare, trasportare... e tutto sempre ripetuto d’acapo. I gesti inutili di Yves e le urla inascoltate di Richard li rendono simili a due personaggi beckettiani in un’epoca destinata al linguaggio.

si vede [...]. Di conseguenza questo articolo l’avrei potuto benissimo intitolare *Alla ricerca delle immagini perdute*, sarebbe stato davvero un bel titolo” (Deligny, 2017, p. 123).



Scrive Deligny: “il tempo dell’immagine, per quanto ne dicano, non è il nostro. L’era dell’immagine! Quando invece non si è mai stati così lontani dall’immagine. Noi siamo nel secolo del linguaggio, della chiacchiera, della riproduzione verbalizzante, della parola sfrenata. Bisogna parlare” (Deligny, 2017, p. 127). Sembra fargli eco Deleuze che nell’*Immagine-tempo* scrive: “civiltà dell’immagine? In realtà è una civiltà del *cliché*, in cui tutti i poteri sono interessati a nasconderci le immagini, non necessariamente a nasconderci la stessa cosa, ma a nasconderci qualcosa dell’immagine. Dall’altra, contemporaneamente, l’immagine tenta continuamente di ‘bucare’ il *cliché*, di uscirne” (Deleuze, 1989, p. 33).

Le Moindre geste sperimenta quindi la sostituzione dell’immagine al linguaggio e rappresenta il primo passo verso quel cartografare quasi astratto che si andrà affermando negli anni successivi. La prima scena del film riprende infatti il tragitto di un segno che sembra farsi da sé, mentre il soggetto che lo traccia scompare nel puro agire. Il disegno è connotativo, le parole sconnesse di Yves G. lo definiscono come il ritratto di Deligny. Cerchi e linee compongono due figure ancora riconoscibili nei loro ruoli di allievo e maestro.



Da questi primi tratti, si sviluppa tutta l'imprevedibile attesa delle scene successive e si anticipa la preoccupazione di natura teorica di Deligny, ovvero l'eliminazione della storia, dei dati biografici, a vantaggio di un'azione in cui non succede letteralmente niente. Tutta la dinamicità parte dunque dai segni attorno ai quali si moltiplicano le iniziative dei ragazzi e, di conseguenza, della rete di adulti che li circonda; fino a che, ogni abbozzo di storia, ogni residuo di preoccupazione didattica (ancora presente nella Grande Cordata) "deriva" nell'azione come pura metamorfosi del gesto.

[Le carte] non sono saltate fuori così, per caso. Per molto tempo ho portato avanti un tentativo con un cosiddetto ritardato grave [...] Tutti i giorni, press'a poco alla stessa ora, veniva a disegnare; e se lo lasciavo disegnare, era dopo avergli detto e ridetto: 'Tu mi parli, ma non serve a niente, non capisco niente di quel che mi dici, non val la pena che tu dica una qualsiasi cosa'... effettivamente non faceva che ripetermi quel che dicevo io, allora non valeva la pena; 'Dunque, cercheremo d'intenderci basandosi sul fatto che io guarderò quello che tracci tu'. [...] Per dieci anni non ci sono stati altri rapporti reali fra quel ritardato grave e me. Aveva il linguaggio, ma non se ne serviva: diceva sciocchezze, delirava, ripetendo tutto quello che aveva appena sentito [...]. Tracciare allora era un sistema per svalutare completamente quel linguaggio, quel suo modo di parlare senza dir nulla. Le carte vengono anche da lì (Deligny, 1977, pp. 115-116).

Il *gesto minimo* è al centro di un agire vitale che trasforma le

cose: un piccone rotto diventa una croce; delle scatole di latta per contenere dell'acqua diventano caleidoscopi per riflettere la luce. "Voi mi direte. 'E allora? Ciò non vuol dire niente...'. E per questo si tratta di camerare, propriamente" (Deligny, 2017, p. 114).

Il cinema ideale per Deligny dovrebbe infatti essere all'altezza delle cose, riprenderne i tragitti per abolire la storia. La storia ideale sarebbe allora quella naturale. Riprendere, per esempio, le fasi di un iceberg, dalla separazione dalla banchisa fino al suo discioglimento in mare (cf. Deligny, 2017, p. 119). Un cinema permanente, alle prese con il camerare una scomparsa.

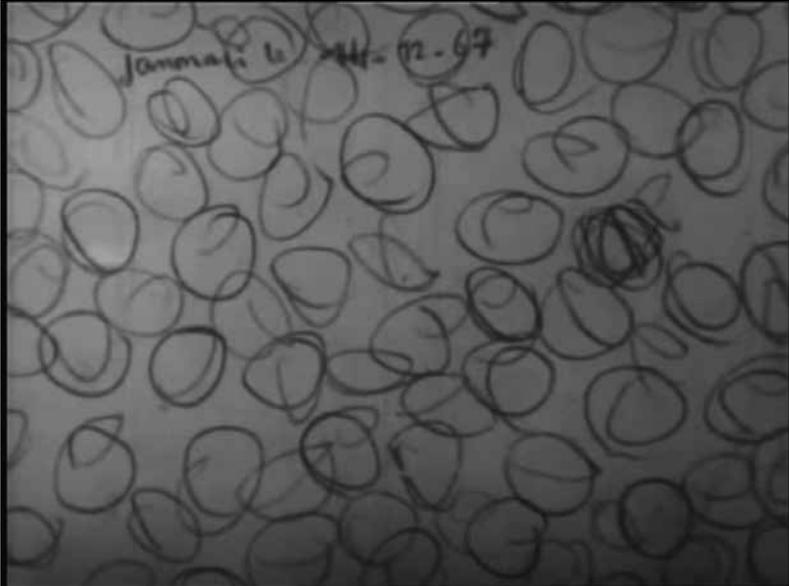
Un cam-errare, "come se un certo punto di vista errasse in un tentativo" (Deligny, 2017, p. 113), nel caso di *Ce gamin, là* diretto da R. Victor (1973) e prodotto dai *Films du Carrosse* di Truffaut.¹² Anche questo secondo film ruota attorno ad un *buco* di nome Janmari "incurabile/insopportabile/intrattabile/incurabile/invivibile" e rende visibile la contrapposizione netta e insanabile tra i due registri linguistici: il referto, messo in versi, con il compito di descrivere il soggetto esclusivamente attraverso i disturbi; il flusso di parole fuori campo, *lignes d'erre*, di Deligny che elenca i gesti e ne segue le metamorfosi. La virgola del titolo assume una posizione centrale, di messa in evidenza del luogo. Il monello è quel monello che si trova là, il là è trovato da *quel monello*.

Anche in questo caso, l'evoluzione dell'idea nasce a partire da un segno tracciato ripetutamente da Janmari: "mi è venuta in mente la ventisettesima lettera dell'alfabeto, quella che Janmari, autistico, (mi) avrebbe tracciata [...] come una O chiusa male. Ho definito *contorno* quella *lettera* che ancora non ha smesso di farci pensare".¹³

¹² Janmari è stato decisivo anche per Truffaut, che nel '68 se ne servì come modello per il suo *Enfant sauvage*, ispirato alla storia di Victor, ragazzo selvaggio dell'Aveyron. La sceneggiatura si basa sui Rapporti del dottor Itard degli inizi dell'800 e sviluppa la stessa idea di *Les quatre-cents coups*: la resistenza/tentativo di fuga che si oppone alla coercizione della società borghese. Itard non conosceva il disturbo denominato "autismo infantile precoce", che, come scrive Deligny (1997), è stato descritto da L. Kanner nel 1942. Nel film sono però visibili i segni/gesti fatti di ripetizioni, scatti refrattari al cambiamento, l'attrazione per l'acqua e un persistente stato di *agguato* tipico di quello che Deleuze definirà "divenire animale" e che farà dire a Deligny (2017, p. 128): "Orbene, potrebbe essere che l'immagine appartenga al regno animale...; è senza dubbio molto vero: essa è una competenza profonda della memoria della specie e la memoria della specie è qualche cosa di comune a tutte le specie, compresa quella umana... Ma non si sopporta questa cosa [...]. L'immagine è ciò attraverso cui la specie persiste nonostante tutto... è una traccia... una traccia che attende, all'erta".

Il primo piano finale sul volto del ragazzo, lo rende fratello all'Antoine dei *Quattrocento colpi*, non a caso Truffaut dedicherà *L'Enfant sauvage* a J.-P. Léaud.

¹³ Così scrive a I. Joseph (ora in Deligny, 1980, pp. 24-25).



La *O mal fermé* è anche l'andatura di Janmari che “gira/gira sia su se stesso, le mani dietro la schiena, l'una/tenendo l'altra”, in un *gestus* (cf. Deleuze, 1989, p. 213) di attesa di nessuna storia. “Quel bambino/gira attorno a NIENTE/sul niente/perdutamente/perduto” (Deligny, 2017, pp. 86-87).

L'oscillare di Janmari si compone dentro una coreografia di attività che tutti compiono. I bambini tagliano patate, lavano piatti, seguono capre; Janmari taglia legna, impasta pane, raccoglie acqua; Deligny calca le carte; le presenze prossime sbattono legnetti, lanciano dadi, battono le mani, disseminano simulacri tra le campagne.

Possiamo così comprendere quello che in *Mille piani* si dice di Deligny.

Deligny distingue [...] le ‘linee di erranza’ e le ‘linee abituali’. E questo non vale solo per le passeggiate, ci sono anche carte di percezione, carte di gesti (cucinare o raccogliere la legna) con gesti usuali e gesti erranti. E lo stesso per il linguaggio, se ce n'è. Deligny ha aperto le sue linee di scrittura su linee di vita. E costantemente le linee si incrociano [...]. Una linea di erranza interseca una linea di abitudine e il bambino fa qualcosa che non appartiene più esattamente né all'una né all'altra, ritrova qualcosa che aveva perduto – che cosa è accaduto? – oppure salta, applaude, un minuscolo e rapido movimento – ma il suo gesto emette a sua volta molte linee (Deleuze&Guattari, 2006, pp. 306-307).

Le *cerne d'erre* riguardano la condizione autistica e i limiti dello spazio percorsi dai bambini; le *cerne d'aire* sono invece i luoghi in comune con gli adulti, connotati dai gesti giornalieri. La scrittura di Deligny si serve molto di giochi fonetici e di variazioni semantiche che inevitabilmente la traduzione non coglie, per esempio: *celui-là* diventa *ce lui là*; *il arrive* può essere scritto come *il a rive*; *il* spesso diventa *île*; al posto di *commun* si può trovare *comme un...*

Come si vede, è la scrittura che segue le linee tracciate dai corpi dei ragazzi: “scrivere non ha niente a che vedere con il significare, ma con il misurare territori, con il cartografare, perfino contrade a venire” (Deleuze&Guattari, 2006, p. 36). Se Yves G. parla per non dire ma è goffo e limitato nei movimenti, Janmari non parla ma è molto abile nelle faccende: “una straordinaria macchina tuttofare”, memoria di forme anteriori che ascolta tutto e vede tutto, ma niente lo ri-guarda.

“La pietra fa l'effetto di una persona a Janmari e ci rivela fino a che punto noi siamo pietre”; e “diventare acqua gli sembra più allettante che divenire come noi”. Allora il tentativo sarà: “come fare / come farci diventare acqua ai suoi occhi” (cf. Deligny, 1977, p. 130; Deligny, 2017, pp. 124; 93). È lo stesso problema che emerge in *Che cos'è la filosofia?* attraverso la scrittura “per” di Artaud: “scrivere *per* gli analfabeti, parlare per gli afasici, pensare per gli acefali. Ma cosa significa ‘per’? non ‘in favore di...’, né ‘al posto di...’, ma ‘davanti a...’. È una questione di divenire. Il pensatore non è acefalo, afasico o analfabeta, ma lo diventa. [...] Si pensa e si scrive per gli stessi animali. Si diventa animali perché anche l'animale diventi altro da sé” (Deleuze&Guattari, 1996, p. 105), in un doppio divenire deterritorializzante e riterritorializzante.

4. *Per non chiudere il cerchio*

Attraverso la distinzione che Deleuze-Guattari fanno dei tre tipi di linee (segmentate, di segmentarietà e di fuga), abbiamo cercato di *mostrare* come, partendo da direttrici apparentemente lineari e cronologiche, poi di fatto le vicende private, esistenziali, pubbliche e professionali di Deleuze e Deligny si siano mosse *rizomaticamente* fino alla sparizione del soggetto portatore di linguaggio, in un agire afasico e ritmico.

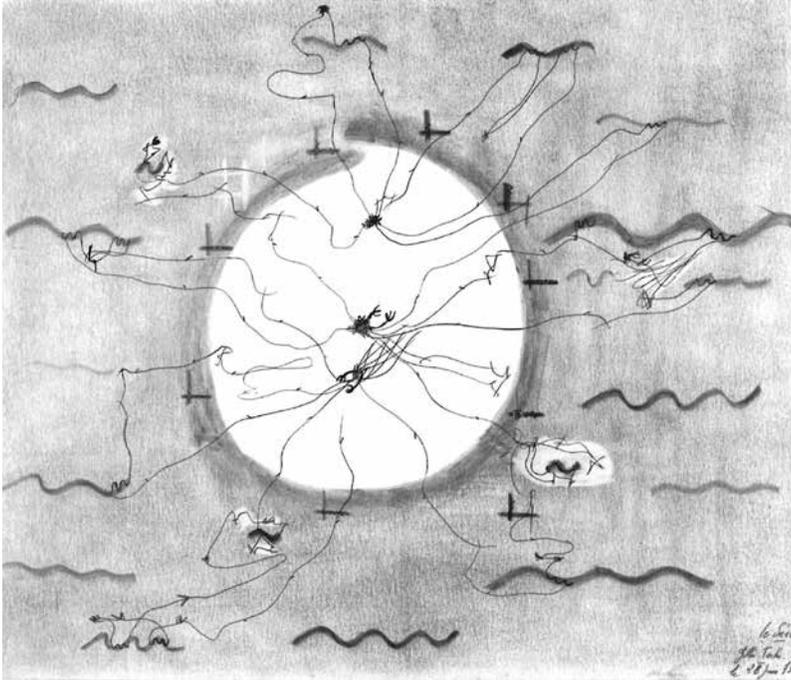
Ci chiediamo ora conclusivamente in che modo il concetto di “rizoma” sia legato a quello di carta. Come si concilia l'ordine della scrittura con il disordine delle linee erranti e in che senso questi autori affermano di “non credere alla parola”.

Per quanto riguarda Deleuze e Guattari, la scrittura filosofica

è questione di stile e il territorio è inteso come spazio della molteplicità, cioè come insieme di singolarità. La formula, per tanto, è $n-1$, “dove l’1 è sempre ciò che va sottratto” per non cedere alla tentazione dell’Identità e dell’Essere.

Ma un movimento sottraente per eccellenza è quello proprio del bambino autistico, che fa *a meno* del linguaggio; movimento che Deligny ricalca sulla carta e descrive nei suoi libri. Comprendiamo l’importanza di Deligny in Deleuze attraverso le caratteristiche del rizoma elencate in *Mille piani*. Qui vediamo che, ad una prima definizione, il rizoma appare carta aperta, rimaneggiabile, performativa, mentre il calco corrisponde alla riproduzione cristallizzata di una struttura. Andando avanti con le definizioni, però, quando Deleuze e Guattari arrivano al *metodo Deligny* il meccanismo appare rovesciato¹⁴: “*si deve sempre riportare il calco sulla carta. [...] Reinnestare i calchi sulla carta, rapportare le radici o gli alberi a un rizoma [...]. Fare la carta dei gesti e dei movimenti di un bambino autistico, combinare più carte per lo stesso bambino, per più bambini...*” (Deleuze&Guattari, 2006, pp. 47-49). E così tutto viene nuovamente messo in gioco, tra territorializzazione e deterritorializzazione. Come?

¹⁴ Deleuze&Guattari (2006), punti 5-6 dell’Introduzione.



Per comprendere la valenza territoriale del Rizoma sarà necessario collegarlo al piano del Ritornello (corrispettivo concettuale del calcio), che Deleuze-Guattari definiscono attraverso tre aspetti di una sola cosa: il *centro*; la *circonferenza*, cioè lo spazio intorno al centro; l'*apertura del cerchio*, cioè l'ingresso del caos.

1. Nel buio, colto dalla paura, un bambino si rassicura canticchiando. Cammina, si ferma al ritmo della sua canzone. Sperduto, si mette al sicuro come può e si orienta alla meno peggio con la sua canzoncina. Essa è come l'abbozzo nel caos, di un centro stabile e calmo [...].

2. Adesso, invece, siamo a casa nostra [...]; si è dovuto tracciare un cerchio attorno ad un centro fragile e incerto, organizzare uno spazio limitato. Intervengono parecchie componenti molto diverse, punti di riferimento e contrassegni di ogni genere. [...] Si tratta di componenti per l'organizzazione di uno spazio e non più per la determinazione momentanea di un centro. Ecco che le forze del caos [...] vengono tenute all'esterno [...].

3. Adesso, finalmente, si comincia ad aprire il cerchio, lo si apre, si lascia entrare qualcuno, si chiama qualcuno, oppure si esce, ci si getta verso l'esterno. [...] Sulle linee motorie, gestuali, sonore che indicano il percorso abituale di un bambino s'innestano o iniziano a germogliare le "linee di erranza", con anelli, nodi, velocità, movimenti, gesti e sonorità differenti (Deleuze&Guattari, 2006, pp. 459-460).

La priorità sonora (non di comprensione verbale) propria del ritornello serve a limitare una zona protetta all'interno del flusso del caos. L'espressività è un elemento comune all'umano e all'animale e si attua sul territorio: l'animale si appropria dello spazio attraverso criteri istintivi, rituali, artistici (la postura, il colore, il canto); l'arte dell'uomo, d'altro canto, non imita né si identifica con la produzione animale, ma è una estensione dell'eterogeneo che fa vacillare l'io e crea paesaggi.

Ma sul territorio avviene anche il fenomeno della distanza critica, il prendere le distanze tra esseri della stessa specie – l'autistico e la presenza prossima, per esempio –, fenomeno segnato da uno scarto rispetto al codice comunicativo abituale di riferimento. È questo che si intende per movimento di territorializzazione: la possibilità di differenziarsi all'interno delle specie e l'introduzione di nuove specie (per esempio, il virus che ci animalizza, i concatenamenti vespa-orchidea).

La decodifica di questi movimenti di deterritorializzazione e di riterritorializzazione appare come il 'negativo' del territorio, praticato attraverso il calco sulla carta. Ma torna anche la questione dello stile in rapporto al territorio. Perché così Deleuze-Guattari intendono fare filosofia: uscendo fuori dalla filosofia, aprendo il cerchio rassicurante dei codici e costruendo concatenamenti in un'azione di scrittura a due.

Al contrario, ma in modo convergente, utilizzando il linguaggio deleuziano per rileggere Deligny, possiamo dire che il tracciamento dei percorsi degli autistici può avvenire solo all'interno di un territorio aperto alle modificazioni (deterritorializzazioni), dove i ragazzi ritornano (riterritorializzazioni) per segnare lo spazio che Deligny ri-di-segna sulle carte.

Il cerchio così torna a riaprirsi.

Alla domanda "che cos'è la filosofia?" risponde il meccanismo-rizoma che "non comincia e non finisce, è sempre nel mezzo, tra le cose, inter-essere, *intermezzo*" (Deleuze&Guattari, 2006, p. 46).

In un sistema arborescente, la conclusione implicherebbe un *fare il punto*; in un sistema rizomatico, saltando tutti gli inizi e tutte le conclusioni, viene messa in crisi ogni tentazione di comporre un insieme coerente e ordinato, mentre ciò che resta è il tentativo di superare il pensiero attraverso il corpo, ritornando alla memoria biologica:

Il fatto è che le linee erranti, tracce di tragitti il cui scopo ci sfugge, subiscono attrattive molto comuni nei bambini mutacici, attrattive la cui traccia serbata fa nodi, si reitera a livello dei minimi gesti che ci sembrano erranti, poiché l'energia è stornata dallo sforzo utile e allora il gesto diventa arzigogolato e sembra avere la sua fine in sé, mentre, fine, non c'è (Deligny, 1989, p. 47).



Bibliografia

- Amara L., *Dopo il disastro del linguaggio. Le Lignes d'erre di Fernand Deligny*, in "La Deleuziana. Rivista online di filosofia", 3 (2016), pp. 185-208.
- Bonardel F., *Lignes d'erre*, in Centre Pompidou, *Carte et figures de la Terre*, Centre Pompidou, Paris 1980, pp. 194-196.
- Chantelle G., *The slightest gesture: Deligny, the Ritornello and Subjectivity in Socially just Pedagogical Praxis*, in "Education as Change", 21/2 (2017), pp. 6-24.
- Deleuze G., *Antilogos*, in *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 2001, pp. 97-106.
- Deleuze G., *Cinque proposizioni sulla psicanalisi*, in *L'isola deserta e altri scritti*, Einaudi, Torino 2007, pp. 348-356.
- Deleuze G., *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997.
- Deleuze G., *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989.
- Deleuze G., *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000.
- Deleuze G., Guattari F. 1874. *Tre novelle o "che cosa è accaduto?"*, in *Mille piani*, Castelvecchi, Roma 2006, pp. 293-312.
- Deleuze G., Guattari F., *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996.
- Deleuze G., Guattari F., *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996b.

- Deleuze G., Guattari F., *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975.
- Deleuze G., Guattari F., *Rizoma* in *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2006, pp. 34-66.
- Deleuze G., Parnet C., *Abecedario di Gilles Deleuze*, Derive/Approdi, Roma 2004.
- Deleuze G., Parnet C., *Conversazioni*, Feltrinelli, Milano 1980.
- Deligny F., *I bambini e il silenzio*, Spirali, Milano 1980.
- Deligny F., *I bambini, i loro atti, i loro gesti. Esistono bambini mutacici, autistici, afasici?*, Spirali, Milano 1989.
- Deligny F., *Il gesto e la domanda. Cinema e pedagogia*, in E. Binda (a cura di), Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2017.
- Deligny F., *Il gruppo e la domanda: a proposito della Grande Cordata. "Partisans", n. 39, ottobre-dicembre 1967*, L. Monti (a cura di), *I vagabondi efficaci e altri scritti*, Edizioni dell'Asino, 2020, pp. 181-201.
- Deligny F., *Œuvres*, S. Alvarez de Toledo (a cura di), L'Arachnéen, Paris 2007.
- Deligny F., *Una zattera sui monti*, Edizioni l'erba voglio, Milano 1977.
- Dosse F., *Gilles Deleuze, Félix Guattari. Biographie croisée*, La Découverte, Paris 2007.
- Machado C.H., *A Ontologia de Deleuze e as Experiências de Deligny: como instaurar existências mínimas*, in "Revista Interdisciplinare em Cultura e Sociedade", 7/ 2 (2021), pp. 80-94.
- Oury J., *Babele e Pentecoste. La Borde e la scrittura della psicosi*, Spirali edizioni, Milano 1982.
- Petrescu D., *Tracer là qui nous échappe*, in "Multitudes", 24/1 (2006), pp. 193-201
- Polack J-L, Sivadon-Sabourin D., *Il diritto alla follia. La psicoterapia istituzionale francese nella sua esperienza più avanzata*, Feltrinelli, Milano 1977.
- Wiame A., *Reading Deleuze and Guattari through Deligny's Theatres of Subjectivity: Mapping, Thinking, Performing*, in "Subjectivity", 9 (2016), pp. 38-58.