

THÈSE EN CO-TUTELLE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE CALABRE

Discipline : Studi Umanistici

Et

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE

Discipline : PHILOSOPHIE, EPISTEMOLOGIE

Spécialité : Philosophie

Présentée et soutenue publiquement par

Claudio D'AURIZIO

Le 15 avril 2019

LE PLI DE DELEUZE ENTRE LEIBNIZ ET LE BAROQUE

Thèse dirigée par **M. Fabrizio PALOMBI - Professeur, Università della Calabria**

Et par **M. Saverio ANSALDI - Maître de Conférences HDR, Université de Reims Champagne-Ardenne**

JURY

M. David Lapoujade,	Professeur,	Université Paris 1 Panthéon Sorbonne,	Président
M. Saverio Ansaldi,	Maître de Conférences HDR,	Université de Reims Champagne-Ardenne,	Directeur de thèse
M. Fabrizio Palombi,	Professeur,	Università della Calabria,	Co-Directeur de thèse
Mme Daniela Angelucci,	Professeure,	Università degli studi Roma Tre,	Rapporteur



Indice

Introduzione. (Di)spiegare la piega.....	1
1. La costruzione di un pensiero: Deleuze e la filosofia	6
1.1 – Il metodo di Deleuze: la storia della filosofia come anamorfosi	7
1.2 – Sulle orme di Gueroult.....	18
1.3 – Leibniz e il problema dell’espressione.....	25
2. Il pensiero differenziale: Deleuze lettore di Leibniz.....	37
2.1 – Una filosofia della differenza.....	38
2.2 – Differenziale, singolare, problematico, molteplice: Deleuze e la matematica.....	49
2.3 – L’ambivalenza di Leibniz: differenza e rappresentazione	62
3. Mille pieghe: senso e genesi di un concetto.....	73
3.1 – La piega, un concetto differenziale	75
3.2 – <i>Zwiefalt</i> : la piega heideggeriana tra fenomenologia e biologia	101
3.3 – Foucault: <i>La pensée du dehors</i> e la piega del fuori.....	125
4. Un tratto, non un’essenza: il Barocco secondo Deleuze	147
4.1 – La piega infinita	149
4.2 – Che cos’è barocco?	176
4.3 – Tra allegorie ed ellissi: il Novecento, un secolo “barocco”	194
5. Il neobarocco, una contemporaneità impossibile	220
5.1 – «Noialtri neobarocchi».....	221
5.2 – Nel mondo di un «Dio ingannatore».....	230
5.3 – Piegare, dispiegare, ripiegare	240
Résumé en français	245
Bibliografia	269

Introduzione. (Di)spiegare la piega

La spiegatura non è dunque il contrario della piega, ma segue la piega fino al formarsi di un'altra piega.
Deleuze¹

Ogni confronto col pensiero di Gilles Deleuze (1925-1995) si configura necessariamente come un *incontro*. Il filosofo francese usa questo termine per indicare il momento inaugurale di ogni produzione concettuale: la filosofia muove sempre a partire dall'incontro con «qualcosa che costringe a pensare». ² Il presente lavoro è occasionato dall'incontro con un testo e un concetto che ci appaiono come fecondo oggetto di riflessione. *La piega. Leibniz e il Barocco* (1988) è l'ultima grande monografia dedicata da Deleuze agli «intercessori» del suo pensiero. Essa costituisce una complicata e labirintica rilettura del pensiero di Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716) e del periodo barocco. Più che un'interpretazione, essa è il palcoscenico su cui compare un nuovo concetto, destinato a gettare una luce inedita, come in una sorta di *après-coup*, sull'intera opera deleuziana: la piega.

Questa, lungi dal rappresentare un escamotage interpretativo, attraversa come un'increspatura la sua intera produzione filosofica, per innalzarsi, come un'onda sui bassi fondali prossimi al litorale, solo sul finire degli anni Ottanta nell'ultima fase del suo pensiero. La piega compare fugacemente nel libro su Foucault (1986), ma viene tematizzata e sviluppata in riferimento a Leibniz, il pensatore che più di tutti lo ha, insieme, esaltato e deluso. Il nostro intento è di mostrare come essa sia il concetto che più di ogni altro esprime il progetto filosofico deleuziano nella sua interezza. *La piega* è, in altre parole, *il concetto di Deleuze*. Tutte le sue maggiori questioni affrontate, infatti, vi si trovano coinvolte: la relazione fra differenza e ripetizione, lo statuto del soggetto e dell'oggetto, la costruzione del piano d'immanenza, la definizione di arte, scienza e filosofia e della loro interazione.

Eppure, la complessa propagazione della piega è un autentico *caosmo*, termine formato dalla fusione delle parole *caos* e *cosmo*, con cui il filosofo indica il mondo contemporaneo da lui indagato. Esso è infinitamente piegato, descritto da un'infinità d'interazioni, scambi, riflessioni e rifrazioni che occorre seguire sino in fondo per comprenderne la composizione e la ricchezza. Potremmo dire, giocando con i composti della parola piega, che gli intenti e gli obiettivi della presente ricerca convergono nella direzione di una "spiegazione" o di un "dispiegamento" della piega deleuziana. Come recita la citazione in esergo, infatti, la spiegatura non è da intendersi in opposizione alla piegatura, ma è, anzi, la condizione genetica di quest'ultima. Tale operazione segue un percorso intricato e singolare, anche a causa del prospettivismo radicale teorizzato in questo testo. Il

¹ Deleuze (1988), p. 10.

² Deleuze (1968a), p. 227.

dispiegamento che qui perseguiamo è solamente una fra le molteplici strade che si possono percorrere per attraversare la filosofia di Deleuze.

Nel prosieguo, inoltre, tenteremo di mostrare come non sia affatto casuale che Deleuze si sia rivolto proprio a Leibniz per coniare quello ch'è, a nostro avviso, il suo concetto filosoficamente più denso. Egli ha spesso sottolineato una speciale ambivalenza nell'opera del pensatore tedesco, una tensione apparentemente paradossale tra due tendenze contrapposte nel suo sterminato *corpus* di scritti. Da una parte, infatti, la vita e l'opera del pensatore testimoniano una ricerca spasmodica di ordine, rigore, sistematicità. Dall'altra, tali caratteri sono ottenuti attraverso una creazione di concetti senza precedenti, una formulazione continua di principi e precetti, quasi "folle", schizofrenica. Leibniz sarebbe

il filosofo dell'ordine; molto di più, dell'ordine e della polizia, in tutti i sensi della parola [...]. E soprattutto nel primo senso della parola polizia, vale a dire l'organizzazione ordinata della città. Non pensa che in termini di ordine [...], è estremamente reazionario, [...]. Tuttavia, in modo molto strano, in questo gusto [...], e al fine di fondare quest'ordine, Leibniz si dedica alla più folle creazione di concetti cui si sia potuto assistere in filosofia. I concetti più scombusolati, più esuberanti, più disordinati, più complessi per giustificare ciò che è. Bisogna che ogni cosa abbia una ragione.³

Questa citazione esprime ciò che spinge Deleuze a dar vita al concetto di piega. L'incontro con la figura enigmatica di Leibniz, la cui prima ricezione risale agli anni della gioventù, lo mette sulle tracce di una creazione potente, ch'esplosa solamente sul finire del suo itinerario intellettuale. Riteniamo questo dato molto importante. È soltanto nel solco delle ricerche immediatamente precedenti, infatti, rappresentate soprattutto dal testo su Foucault, che le novità apportate dalla teoria della piega divengono concepibili. Nel testo su Leibniz, infatti, si avverte l'esigenza di tornare al genere della monografia filosofica per ripercorrere il proprio pensiero a ritroso, attraverso il confronto con un problema irrisolto.

L'articolazione del nostro lavoro è scandita nel seguente modo. Il primo capitolo, di carattere introduttivo, è dedicato a un inquadramento generale del metodo di Deleuze. La sua idea secondo cui la filosofia è creazione di concetti poggia su una concezione della lettura filosofica che si configura anch'essa come un processo creativo: il filosofo non interpreta, ma crea. Pertanto, abbiamo scorto nella figura dell'anamorfosi una metafora atta a rendere efficacemente questa prospettiva. Il metodo deleuziano di confronto con la storia della filosofia, testimoniato dalle sue numerose monografie, è anamorfico perché stravolge la prospettiva "centrata" attraverso cui solitamente si cerca di rendere o

³ Deleuze (1980), 15/04. Dichiarava, in un'intervista di qualche anno successiva, che: «Leibniz è affascinante perché forse nessun altro filosofo ha creato più di lui. I suoi concetti sono in apparenza bizzarri, quasi folli» (Deleuze, 1990, p. 205). È richiamata qui l'interpretazione di José Ortega y Gasset (1883-1955), che aveva definito Leibniz come «l'uomo dei principi» poiché è «il filosofo che ha impiegato il maggior numero di principi» nonché l'autore che ne «ha introdotto nella teoria filosofica il maggior numero» di nuovi (Ortega y Gasset, 1958, p. 64).

riassumere il nerbo teorico che anima un pensiero. Tuttavia, esso fa ciò attraverso la costruzione di una nuova immagine di tal pensiero che richiede, per essere riconosciuta come tale, di essere guardata da un punto di vista decentrato. Conseguentemente, per iniziare a orientare la ricerca sull'autore al quale è dedicato *La piega*, abbiamo tentato di definire il ruolo che l'insegnamento e il pensiero di Martial Gueroult (1891-1976) hanno esercitato sul primo Deleuze. Gueroult, autore di un importante testo su Leibniz e d'importanti monografie sulla storia del pensiero filosofico moderno, ha segnato i primissimi approcci deleuziani all'opera del filosofo tedesco, come testimoniano le trascrizioni di un corso risalente agli anni Cinquanta. Tale approccio, però, viene complicato dal nostro autore a partire dal 1968, anno di pubblicazione delle sue due tesi di dottorato: *Differenza e ripetizione* e *Spinoza e il problema dell'espressione*. A quest'ultima dedichiamo l'ultimo paragrafo del primo capitolo, al fine di mostrare come il concetto d'espressione, ottenuto attraverso una rilettura incrociata di Spinoza e di Leibniz, serva a Deleuze per la sua proposta teorica d'una filosofia slegata dal principio d'identità, presentato estesamente in *Differenza e ripetizione*.

Il secondo capitolo è incentrato quasi interamente su quest'ultimo testo. La presenza di Leibniz nella prima grande opera interamente dedicata allo sviluppo d'una propria tesi filosofica, infatti, è manifesta eppure combattuta, connotata da una sorta di ambivalenza nei confronti del pensatore tedesco. Da una parte, infatti, egli ne ammira, entusiasta, la sfrenata creazione di concetti e principi, gli importanti progressi nel campo della matematica, la concezione dell'infinitamente piccolo, ma, dall'altra, ne condanna l'asservimento. In questa fase Deleuze guarda a Leibniz come a uno dei più grandi creatori sul terreno della differenza, ma anche come a un "traditore" di questa stessa, costretta infine, dal filosofo tedesco, sui binari del pensiero identitario e rappresentativo. Così, in questa parte ci concentriamo innanzitutto su una ricapitolazione delle linee teoriche di *Differenza e ripetizione* che maggiormente interessano il rapporto tra i due autori, al fine di ottenere un riassunto di alcuni concetti chiave che torneranno nelle parti successive.

Tale operazione passa per la delicata considerazione della terminologia di cui si compone il testo, con particolare riferimento ad alcuni concetti provenienti dal campo delle scienze. Deleuze, infatti, fu lettore onnivoro, attento alle novità riguardanti i più disparati ambiti disciplinari. Dalla matematica alla letteratura, dalla biologia al cinema, i riferimenti di cui sono composti i suoi libri hanno una provenienza eterogenea e smisurata. Riteniamo imprescindibile, pertanto, una contestualizzazione e un'esplicitazione delle numerose allusioni e dei molteplici rimandi di cui si alimenta la costruzione del suo lessico filosofico. Questa seconda sezione, infine, si conclude con la delineazione di quell'ambivalenza cui ci riferivamo poco più su, considerando anche alcuni motivi leibniziani presenti ne *La logica del senso* (1969).

Nel terzo capitolo si giunge al confronto diretto con il concetto cui è dedicata questa ricerca. Lo abbiamo intitolato *Mille pieghe*, parafrasando il nome della terza opera nata dal sodalizio con Félix Guattari (*Mille piani*, 1980) per una duplice ragione. Da una parte, infatti, riferimenti a opere e problemi dalla più disparata provenienza concorrono alla nascita di questo concetto: esso appare a Deleuze come uno strumento utile per indagare problemi attinenti alla biologia, alla soggettività, al superamento dell'intenzionalità fenomenologica. Dall'altra, una delle caratteristiche più importanti della piega consiste nella sua differenzialità, ovvero nella singolarità d'ogni sua manifestazione. Le pieghe della materia, dell'anima, dell'oggetto e del soggetto divergono tra loro, e debbono essere colte nella differenza che le anima. In altre parole, la piega per Deleuze non è un concetto generale, ma un "differenziante", una produzione di differenza. Questa sezione considera innanzitutto i caratteri con cui essa viene presentata dall'autore, sottolineandone soprattutto la proliferazione rizomatica cui dà luogo, nonché l'importanza di coglierla come elemento in grado di produrre novità – in opposizione alla lettura badiouiana.

Successivamente abbiamo rintracciato l'importanza che ha rivestito, per la sua genesi, il confronto con Martin Heidegger (1889-1976) e Michel Foucault (1926-1984). Occorre sottolineare, in merito al primo, come sia proprio il suo concetto di *Zwiefalt* a figurare come uno degli antecedenti filosofici che maggiormente hanno ispirato Deleuze nella coniazione della piega, sebbene stravolgendone significato e senso. Per quanto riguarda Foucault, invece, abbiamo già segnalato come la prima disamina di questo concetto appaia proprio nel libro a lui dedicato. La piega, infatti, ha la capacità di rendere conto della genesi del soggetto in relazione a un "pensiero del fuori".

Il quarto capitolo è dedicato al tema del Barocco, ch'è di capitale importanza nell'economia del testo di Deleuze: il libro del 1988, infatti, è la sua unica monografia a specificare sin dal sottotitolo l'epoca nella quale il pensatore di riferimento produsse le proprie opere. Non bisogna tuttavia credere che l'intento di Deleuze sia solamente quello di leggere il Barocco attraverso Leibniz, né, tantomeno, il contrario. Invece, è il tessuto concettuale comune a entrambi a disegnare un universo dai molteplici tratti, di cui la piega costituisce l'elemento minimo. Così, ci siamo interessati innanzitutto a una ricognizione e a un'interpretazione dei tratti, delle caratteristiche principali che appartengono al concetto di Barocco per com'è costruito da Deleuze.

Il primo paragrafo di questo capitolo è, dunque, tutto incentrato sull'infinità della piega, dacché essa costituisce il tratto precipuo dell'epoca barocca. L'elemento della piega, secondo la sua ricostruzione, non comparirebbe per la prima volta col Barocco, ma è solo con quest'ultimo ch'esso arrurge all'infinito. Tale impostazione ci ha portato a confrontarci con alcune questioni che la toccano direttamente, come le concezioni cosmologiche dell'epoca barocca, l'utilizzo della piega come metafora nell'opera di Leibniz, lo statuto dell'oggetto e del soggetto. Se la piega infinita è la "funzione

operativa”, il carattere specifico del Barocco, essa non basta, tuttavia, a descriverlo nella sua interezza. Vi sono altre cinque caratteristiche che concorrono alla sua definizione, che abbiamo esaminato nella seconda sezione di questo capitolo: essi sono la distinzione tra un interno e un esterno, quella tra un piano alto e uno basso, la tessitura, il dispiegamento e la selezione d’un paradigma.

Abbiamo tentato di sottolineare come, per Deleuze, il Barocco non si riconosca tanto attraverso una catalogazione delle produzioni che vi appartengono, quanto come un genere produttivo che può essere espanso “oltre i propri limiti storici”. In altre parole, non importa chiedersi cosa sia *il* Barocco, ma, piuttosto, interrogarsi su cosa *sia* barocco. Deleuze, contrario a ogni essenzialismo, rifiuta un concetto identificativo, per concentrarsi sull’espressionismo manierista dell’epoca barocca. Quest’approccio, tuttavia, ha dei debiti nei confronti di quell’ampio movimento di rivalutazione e riscoperta del Barocco iniziato durante la seconda metà dell’Ottocento e maturato lungo tutto il Novecento. L’opera di Deleuze appare consapevole di tale dibattito, e vi s’inserisce attraverso una prospettiva filosofica originale. Così, nell’ultima sezione, ci siamo occupati di tratteggiare le coordinate maggiori delle interpretazioni che hanno contribuito a far riscoprire l’arte e la cultura di quell’epoca a lungo trascurata dalla storiografia e dalla critica artistica. Ci siamo soffermati in particolar modo sul confronto tra le posizioni del nostro autore e quelle di altre due grandi figure del panorama intellettuale e filosofico del secolo scorso che pure si sono dedicate all’interrogazione del Barocco: Walter Benjamin (1892-1940) e Jacques Lacan (1901-1981), attraverso le figure retoriche dell’allegoria e dell’ellissi.

Infine, abbiamo ritenuto opportuno dedicare un ultimo capitolo a una breve discussione di quel che, nel corso del testo, emerge talvolta sotto il nome di “neobarocco”. La perlustrazione deleuziana del Barocco, infatti, si pone come fine ultimo quello di una sua valorizzazione epistemologica in merito ad alcuni aspetti del mondo contemporaneo. *La piega* è interamente costruito sulla tensione fra un Barocco “storico” e un “neobarocco” che s’assomigliano e si richiamano l’un l’altro, ma divergono su alcuni punti di capitale importanza. Quest’ultima sezione è scandita attraverso tre brevi paragrafi. Nel primo ricapitoliamo alcune interpretazioni precedenti o successive al testo di Deleuze, anch’esse volte alla descrizione del contemporaneo come neobarocco. Nella seconda e nella terza, invece, ci concentriamo maggiormente sull’enucleazione di quei caratteri che definiscono tale concetto e che consentono alle tesi del filosofo francese di possedere, tutt’oggi, un’attualità e un interesse filosofico di grande rilevanza.

1. La costruzione di un pensiero: Deleuze e la filosofia

Bisogna sempre trovare il giusto punto di vista, o il migliore, in mancanza del quale non resterebbe che il disordine, o addirittura il caos. [...] Solo un punto di vista fornisce le risposte e i casi, come in un'anamorfose barocca.

Deleuze¹

L'opera di Deleuze si distingue per la creatività da cui è pervasa, per l'originalità dei suoi concetti, per la vastità di discipline e interessi che la attraversano: tutti questi caratteri dipendono in primo luogo dalla novità e dalla radicalità del suo metodo filosofico. In questo primo capitolo affrontiamo alcune questioni preliminari a qualsiasi trattazione del suo pensiero. In particolare, crediamo opportuno soffermarci sul rapporto che lo lega alla tradizione, sull'approccio ai testi che compongono la storia della filosofia, della scienza, dell'arte e, più in generale, della cultura occidentale. Riteniamo che in una delle figure barocche *par excellence*, ovvero l'anamorfose, sia dato trovare un modello e una chiave di lettura suggestiva ed efficace per rendere conto dell'inedito del suo pensiero nel confronto con la storia delle idee e dei concetti. La trasposizione e la riproposizione di un pensiero, di un'opera, di un autore colto secondo delle linee prospettive "decentrate", ricorda, infatti, le anamorfose fiorite nell'arte figurativa dell'epoca barocca.

Nel secondo paragrafo, invece, cerchiamo d'individuare alcune delle prime matrici leibniziane presenti nella sua opera che rimarranno costanti anche nei testi successivi. Vogliamo tracciare, dunque, alcune delle linee teoriche in grado di disegnare le prime influenze di Leibniz su Deleuze che guideranno le successive rielaborazioni. Quest'operazione dev'essere svolta, beninteso, sempre tenendo conto della prospettiva anamorfica attraverso cui il pensatore francese si rivolge ad altri autori – prospettiva che opera sia nel confronto con autori "classici", sia in quello con i suoi maestri, con i suoi amici o con altri autori contemporanei.

Infine, considerando il testo del 1968 dedicato a *Spinoza e il problema dell'espressione*, mostriamo un primo esempio d'applicazione del metodo anamorfico di Deleuze proprio in riferimento all'opera di Leibniz. In tale occasione, infatti, la filosofia leibniziana è "ibridata", letta anamorficamente attraverso alcuni concetti chiave dello spinozismo, e viceversa. Il concetto di *espressione* presentato da Deleuze è, dunque, una sua creazione concettuale originale e, insieme, una straordinaria rielaborazione dei sistemi di Spinoza e di Leibniz. Questa operazione teorica è promossa dal nostro autore in vista della costruzione di una filosofia della differenza come quella proposta in *Differenza e ripetizione*, pubblicato nel medesimo anno del testo in questione.

¹ Deleuze (1988), pp. 35-36.

1.1 – Il metodo di Deleuze: la storia della filosofia come anamorfosi

Che cosa significa per Deleuze leggere un filosofo? Che cosa vuol dire, per lui, fare storia della filosofia? Una risposta a queste domande è una tappa preliminare necessaria per qualunque analisi del suo pensiero: comprendere il modo in cui egli guarda alla storia della filosofia è fondamentale per poter seguire lo snodarsi della sua opera. Deleuze, infatti, ha spesso denunciato una certa insofferenza nei confronti di questa disciplina, o meglio, nei riguardi della «funzione repressiva»² che essa eserciterebbe nei confronti del pensiero. In questo senso, la storia della filosofia sarebbe «l'Edipo propriamente filosofico»³ perché si occuperebbe di recitare il pensiero, appiattirlo, costringerlo all'interno di categorie preconcepite, ricondurlo all'opinione, al buon senso, al senso comune; perché spersonalizzerebbe e sottometterebbe autoritariamente l'oggetto delle sue analisi, rapportandosi ai problemi di cui si occupa attraverso una banale forma di riconoscimento; perché rappresenterebbe un'istanza di potere verticale che limita e soffoca il libero esercizio delle facoltà.

La storia della filosofia è sempre stata l'agente del potere nella filosofia, e anche nel pensiero. Essa ha giocato un ruolo repressivo: come potete credere di pensare senza aver letto Platone, Cartesio, Kant e Heidegger, e neanche il libro di questo o quell'autore su di loro? Una formidabile scuola di intimidazione che fabbrica specialisti del pensiero, ma che fa anche sì che coloro che rimangono al di fuori si conformino ancora di più a questa disciplina che deridono. Un'immagine del pensiero che si chiama filosofia si è costituita storicamente ed impedisce alla gente proprio di pensare.⁴

Nonostante questa e altre simili prese di posizione, sostenute non di rado anche in interviste e conversazioni, una parte importante della formazione di Deleuze si è svolta sotto la guida di autori che hanno contribuito in maniera importante allo sviluppo della storia della filosofia nella Francia del Ventesimo secolo. Fra questi Ferninand Alquié (1906-1985), Gueroult (1891-1976), Jean Hyppolite (1907-1968) e Jean Wahl (1888-1974), tutte personalità verso cui Deleuze nutre un consistente debito in termini di impostazione metodologica.⁵ E, soprattutto, uno sguardo ai titoli che compongono la sua vasta produzione filosofica consente di scorgervi numerose riletture ed esposizioni che possono essere considerate a tutti gli effetti come libri di storia della filosofia. A partire dal primo libro su David Hume (1711-1776), *Empirismo e soggettività* (1953), passando per *La filosofia critica di Kant* (1963), sino ad arrivare al libro su Leibniz, Deleuze non ha mai smesso di confrontarsi con la storia della filosofia, di cui è un esperto conoscitore. Ha ragione Michael Hardt, quindi, a sostenere che non

² Deleuze (1973), p. 14.

³ *Ibidem*.

⁴ Deleuze, Parnet (1977), pp. 18-19. Echeggia, in queste parole, l'aria di contestazione che si respirava nella Francia degli anni Sessanta e Settanta. D'altronde il pensiero di Deleuze (e Guattari) contribuì a fornire preziosi strumenti concettuali ai movimenti del Sessantotto e a quelli nati negli anni immediatamente successivi. Sulla relazione tra Deleuze e le contestazioni del 1968 ha insistito di recente Ronchi (2015).

⁵ In merito si veda la biografia di Dosse (2007).

bisogna leggere Deleuze «come se fosse “al di fuori” o “oltre” la tradizione filosofica [...] occorre invece tenere presente la sua affermazione di una linea di pensiero (discontinua ma coerente) che, per quanto latente, è radicata dentro quella stessa tradizione».⁶

Ciò che marca una differenza sostanziale rispetto a un esercizio della lettura filosofica intesa come «nuova scolastica»⁷ è, piuttosto, il metodo di confronto che ispira non solo i suoi libri, ma anche le sue straordinarie lezioni. Posto che l'obiettivo di una ricostruzione storico-filosofica sia quello di rendere il pensiero di un autore o di una data epoca, di illuminarne in maniera nuova il senso e il significato, o di andare alla ricerca di concetti e strumenti utili per un pensiero all'altezza dell'attuale, è chiaro che essa mancherebbe il proprio bersaglio se non puntasse a ottenere una certa “somiglianza” con l'oggetto di cui si occupa. Eppure, come avviene per l'arte del ritratto, Deleuze sostiene che «la somiglianza deve essere *prodotta*, e non essere un mezzo di riproduzione ([altrimenti] ci si accontenterebbe di ripetere quello che il filosofo ha detto)».⁸ La filosofia, per essere tale, non può mai prescindere dalla *produzione* di concetti, anche quando si occupa di ricostruire il pensiero di tale o tal altro autore. È la *creazione* di concetti, infatti, la prestazione eminentemente filosofica, ciò che costituisce la quintessenza del pensiero in filosofia, il suo movimento proprio, la sua ragione sufficiente. La pratica di lettura di Deleuze appare, dunque, come «una procedura obliqua, trasversale, di attraversamento, in cui prende corpo un pensiero teoretico che non si riuscirebbe a distaccare dal suo fondo critico».⁹ In questa prospettiva va letta un'immagine fortemente provocatoria che lo stesso Deleuze utilizza per spiegare il proprio metodo di confronto con la tradizione filosofica:

Io stesso per molto tempo ho “fatto” storia della filosofia [...]. Ma il mio modo di cavarmela [...] consisteva soprattutto [...] nel fatto di concepire la storia della filosofia come un'enorme inculata o, che poi è lo stesso, di immacolata concezione. Mi immaginavo di arrivare alle spalle di un autore e di fargli fare un figlio, che fosse suo e tuttavia fosse mostruoso. Che fosse davvero suo, era importantissimo, perché occorreva che l'autore dicesse effettivamente tutto ciò che gli facevo dire. Altrettanto necessario era però che il figlio fosse mostruoso, perché occorreva passare attraverso ogni tipo di decentramenti, slittamenti, rotture, emissioni segrete che mi hanno procurato non poco piacere.¹⁰

⁶ Hardt (1993), pp. 21-22. Sebbene questa posizione sia stata ribadita da innumerevoli interpreti, ci sembra tanto più significativo citare Hardt in quanto il suo libro prende le mosse dalla volontà di correggere una certa tendenza, radicata soprattutto negli Stati Uniti, a recepire Deleuze come un autore che rompe del tutto i ponti con la tradizione filosofica occidentale Cfr. *Ivi*, p. 5.

⁷ Cfr. Deleuze, Parnet (1977), p. 17.

⁸ Deleuze (1990), p. 180.

⁹ Vaccaro (1990), p. 11.

¹⁰ Deleuze (1973), pp. 14-15. Su questa affermazione giocherà sagacemente Slavoj Žižek che, a sua volta, affermerà di voler prendere Deleuze da tergo. Cfr. Žižek (2004). Nel riportare queste parole di Deleuze siamo ben consci del fatto che, apparentemente, esse possano testimoniare di un fallocentrismo filosofico. Ma si tratta, appunto, solo di un'apparenza: basti pensare al significato etico che il «divenire-donna» ricopre nella sua opera. In merito cfr. Deleuze, Guattari (1980). Inoltre, numerose teorie femministe contemporanee impiegano e sviluppano concetti appartenenti alla sua filosofia.

La possibilità d'ingravidare un autore, e di fargli partorire un "figlio teorico" mostruoso,¹¹ riposa sulla capacità d'innestare nella sua opera un gioco di principi che ne smuova le sedimentazioni e le incrostazioni, restituendo fluidità ai movimenti da cui è percorsa: differenza e ripetizione. Ripetizione creativa dei concetti e delle idee, degli argomenti e delle linee teoriche che attraversano un'opera e il pensiero di un autore; differenziazione dei problemi e delle domande, degli eventi e delle singolarità che possono prodursi a partire da una filosofia.

Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969) ha sostenuto che il lessico della tradizione filosofica può essere considerato alla stregua di «una moneta che suona falsa oppure buona»¹², sottolineando così la necessità di metterne continuamente alla prova i concetti e le categorie. Ai nostri occhi appare verosimile che Deleuze potesse condividere tale affermazione: solo attraverso una pratica dei concetti filosofici se ne può saggiare la tenuta, la validità, lo spessore. Tale pratica è, al tempo stesso, una creazione e una sperimentazione. Se, infatti, «la storia di una cosa», come afferma in *Nietzsche e la filosofia* (1962), «è la successione delle forze che lottano per impadronirsene»,¹³ allora un tal modo di concepire la storia della filosofia vuol dire innanzitutto misurarsi con un gioco di forze: piegare le forze della tradizione, percorrere in tutti i sensi le correnti che animano il pensiero di un autore, di una filosofia, di un sistema, imprimere a quel pensiero un ulteriore movimento conducendolo verso nuove direzioni.¹⁴

Per questo motivo Deleuze rifiuta la nozione di *interpretazione*,¹⁵ intesa come operazione in cui, invocando una trascendenza, ci si pone verticalmente e in posizione giudicante nei confronti del proprio oggetto, supposto aprioristicamente come mancante, difettoso: «in effetti si fa interpretazione sempre in nome di qualcosa che si suppone mancare»¹⁶. A una teoria dell'interpretazione il filosofo francese preferisce una pratica della *sperimentazione*, che procede, invece, orizzontalmente, attraverso un processo di creazione concettuale continuo. In questo modo è possibile tessere insieme la biologia di Raymond Ruyer (1902-1987), la sociologia di Gabriel Tarde (1843-1904) e la filosofia

¹¹ Tuttavia, a questa immagine violenta si può opporre un'affermazione opposta, permeata di tenerezza, sempre riferita al proprio metodo di rilettura: «Quando scrivo su un autore, il mio ideale sarebbe quello di riuscire a non scrivere nulla che possa rattristarlo o, se è morto, che possa farlo piangere nella sua tomba: pensare a lui, all'autore sul quale si scrive. Pensare a lui con tanta forza che non possa più essere un oggetto e che non sia neanche più possibile identificarsi con lui. Evitare la doppia ignominia dell'erudizione e della familiarità. Restituire a un autore un po' di quella gioia, di quella forza, di quella vita politica che ha saputo donare, inventare» (Deleuze, Parnet, 1977, pp. 124-125). La differenza di tono si spiega parzialmente con l'oggetto cui fanno riferimento le due affermazioni: in quella Deleuze descrive il proprio rapporto con la storia della filosofia; in questa parla più genericamente dello scrivere a proposito di un autore (e in questa categoria non rientrano esclusivamente i colossi della storiografia filosofica tradizionale, ma anche scrittori, scienziati, artisti *minori*).

¹² Adorno (1967), p. 34.

¹³ Deleuze (1962), p. 6.

¹⁴ Perciò, secondo Deleuze, più che per la sua adesione al nazionalsocialismo, è il ruolo che ha giocato all'interno della storia della filosofia a rendere esiziale la figura di Heidegger. Cfr. Deleuze, Parnet (1977), p. 17.

¹⁵ Per la sua critica della trascendenza, al concetto d'interpretazione si aggiunge anche quello, strettamente correlato, di significato: «significanza e interpretosi sono le due malattie della terra» (*Ivi*, p. 52).

¹⁶ Deleuze (1990), p. 194.

di Henri Bergson (1859-1941),¹⁷ leggere in alcuni racconti di Jorge Luis Borges (1899-1896) un rovesciamento del principio leibniziano d'impossibilità,¹⁸ considerare Alfred Jarry (1873-1907) alla stregua di un precursore dell'opera di Heidegger.¹⁹

A questa coppia oppositiva, d'altronde, se ne possono affiancare anche altre, come quella composta dai concetti di *riflessione*, la quale implicherebbe uno stato di exteriorità del pensiero nei confronti del proprio oggetto, e di *costruttivismo*, ovvero la creazione di concetti che si estrinseca, invece, attraverso la costruzione, la tracciatura di una regione sul piano di immanenza. Ancora, si possono distinguere, da una parte, la *comunicazione* e l'*informazione*, nozioni che circolano largamente nel gergo filosofico e scientifico dell'epoca in cui scrive Deleuze, e che promuoverebbero, nascondendola, la circolazione di istanze di controllo all'interno della società contemporanea:

la comunicazione è la trasmissione e la propagazione di un'informazione. E un'informazione che cos'è? Non è molto complicato, lo sanno tutti, l'informazione è un insieme di parole d'ordine. Quando venite informati, vi dicono ciò che si presume che voi dobbiate credere [...]. È questa l'informazione, la comunicazione, e, senza queste parole d'ordine e la loro trasmissione, non ci sarebbe informazione, né comunicazione. Il che equivale a dire che l'informazione è proprio il sistema del controllo.²⁰

Dalla parte opposta starebbe l'*espressione* (sulla quale ritorneremo più avanti), «concetto propriamente filosofico, dal contenuto immanente»,²¹ che assicurerebbe al pensiero di svolgersi su un piano di immanenza senza reintrodurvi alcuna forma di trascendenza.

Tutte queste caratterizzazioni dell'esercizio del pensiero si compongono come uno dei «gridi» filosofici che costantemente risuonano all'interno dell'opera di Deleuze: l'invito a trasmutare la storia della filosofia in un *divenire-filosofia*, libero dalle etichette e dalle opinioni consolidate, per tracciare nuovi movimenti, nuove concatenazioni, nuove tessiture di pensiero.²² L'ideale che guida questo esercizio, nel confronto con la tradizione, non dev'essere quello di restituire «l'individualità rigida del pensatore che costruisce un ordine, un sistema»; al contrario, la lettura deve tendere alla produzione di una somiglianza con «la singolarità accidentale, casuale, dell'evento che si dà nelle pieghe della scrittura filosofica, lo stile, l'andatura, il movimento del concetto. L'evento accade, non si consolida mai».²³

¹⁷ Cfr. Deleuze (1968a) e Deleuze (1988).

¹⁸ Deleuze (1988), pp. 102-103. Per quel che riguarda i numerosissimi riferimenti di Deleuze al mondo della letteratura, un prezioso strumento consiste nell'esautivo indice stilato da Drouet (2007) cui rinviamo d'ora in avanti.

¹⁹ Cfr. Deleuze (1993), pp. 119-130.

²⁰ Deleuze (1998), pp. 263-264. Sulle società di controllo che, secondo Deleuze, avrebbero sostituito le società disciplinari (con riferimento a Foucault) si veda Deleuze (1990), pp. 234-241. Sullo scadimento della filosofia a comunicazione a causa dei nuovi filosofi, si veda l'intervista Deleuze (1977), pp. 107-113. Per una critica della comunicazione si veda Deleuze, Guattari (1991). Su questi temi si veda, inoltre, Velotti (2017) e il nostro D'Aurizio (2018a).

²¹ Deleuze (1968a), p. 253,

²² «Esiste un divenire-filosofia che non ha nulla a che vedere con la storia della filosofia» (Deleuze, Parnet, 1977, p. 8).

²³ Polizzi (1997), pp. 228-229.

A ben vedere, però, il fascino e la forza di questo ritornello filosofico e metodologico, che Deleuze non si stanca di cantare, dipendono da un linguaggio concettuale che, pur allontanandosi dalle categorie della tradizione, le tiene ben presenti e le modifica dal di dentro. La strana somiglianza del figlio mostruoso con l'autore da cui è generato è un fattore centrale, è l'elemento su cui si gioca la riuscita della partita. Vi è, infatti, un aspetto che rischia di rendersi estremamente problematico nel modo di procedere che abbiamo sin qui tratteggiato: se si vuol mantenere ferma la "paternità" concettuale degli esiti di queste riletture, c'è nondimeno il rischio che un giudizio predeterminato comprometta dalle fondamenta il senso della sperimentazione. In altre parole, il corpo a corpo che ha in mente Deleuze deve rispettare le regole stabilite dall'avversario: l'esito mostruoso del parto non può essere deciso prima della copula.

Ciò, come si vedrà, è particolarmente evidente nella lettura deleuziana di Leibniz, che viene, in un certo senso, riscoperto, rispolverato a distanza di anni: tra la caratterizzazione della sua opera in due libri del 1968 (*Differenza e Ripetizione* e *Spinoza e il problema dell'espressione*), quella proposta in alcune lezioni di un corso universitario tenuto nel 1980, e infine ne *La piega* (e nel corso all'università di Saint-Denis del 1986-1987), ci sono alcune differenze importanti, ci sono slittamenti e modifiche che si riverberano sulla filosofia stessa di Deleuze. L'impressione che ne otteniamo è quella di una lettura che, seppur svolta a partire da una prospettiva originale e inedita, si trova nondimeno costretta a "cedere" su alcuni punti, ad assecondare alcune linee di sviluppo dell'immensa bibliografia leibniziana. Come se, rileggendo Leibniz a distanza di anni, e scrivendo un libro sulla sua filosofia, Deleuze vi avesse trovato più di quanto si aspettasse, e questa scoperta lo avesse costretto a piegare diversamente il suo stesso pensiero.

Per caratterizzare questo modo di procedere nei riguardi della tradizione, gli interpreti di Deleuze hanno utilizzato numerose figure. David Lapoujade, per fare solo un esempio, ha letto la sua filosofia attraverso due personaggi concettuali che emergono costantemente dalle sue pagine: il *perverso* e lo *schizofrenico*. Il primo incarnerebbe l'eroe di tutta la prima fase della produzione concettuale deleuziana, nella quale la lettura filosofica coincide con un esercizio di applicazione maniacale, perversa dei concetti sino alla loro distorsione: leggere un autore pedissequamente sino a condurlo fuori di sé, portandone i concetti alle loro estreme conseguenze; ribaltare un autore sfruttando le sue stesse idee. Nello *humor* del perverso si riverbera così l'atteggiamento di Deleuze, il quale obbedisce «con talmente tanto zelo» alle leggi e ai precetti degli autori con cui si confronta, «che alla fine la legge stessa si ritrova capovolta, dal momento che finisce per favorire e promuovere ciò che essa pensava di proibire».²⁴ Al perverso subentra lo schizofrenico, invece, nel momento in cui l'incontro

²⁴ Lapoujade (2014), p. 127.

con Guattari permette a Deleuze di modificare il suo pensiero in due direzioni: liquidando definitivamente il primato del senso e introducendo «un corpo senza organi al cuore del sistema». ²⁵ Se la figura del perverso, infatti, pur con tutte le ossessioni e gli slittamenti che opera incessantemente, continua ad accordare un implicito primato al senso sul non-senso, alla produzione del senso a partire dal non-senso, lo schizofrenico, invece, rompe con questo primato, si propone come modello di una pura produzione desiderante slegata da ogni teleologia e da ogni finalità (il desiderio è rivoluzionario volendo ciò che vuole), e suggerisce l'introduzione di un concetto, quello del CsO (Corpo senza Organi), che potenzia l'immagine dell'immanenza deleuziana, dal momento che rende possibile articolare il senso e il non-senso, il corpo e il pensiero, il desiderio e la sua codificazione su un'unica superficie. ²⁶

Ora, a queste figure se ne può accostare un'altra, notoriamente legata all'universo rappresentativo barocco, e che è in grado d'illustrare, di esemplificare efficacemente il metodo con cui Deleuze si rapporta alla storia della filosofia: ci riferiamo all'*anamorfosi*. Derivante dal greco ἀναμόρφωσις (rigenerazione), composto di ἀνα- (di nuovo) e μορφή (forma), questo termine è stato ripreso nel corso del XVII secolo per riferirsi a un insieme di raffigurazioni pittoriche e allegoriche, proliferate soprattutto durante il '500 e il '600, ²⁷ la cui peculiarità consiste nella prospettiva decentrata attraverso cui sono costruite. Le anamorfosi possono essere definite come «singolari rappresentazioni che, viste di fronte, sono un miscuglio confuso di forme distese, senza significato, ma che, osservate obliquamente, compongono restringendosi delle immagini corrette», ²⁸ secondo le parole dello storico e critico d'arte lituano Jurgis Baltrušaitis (1903-1988). Fra le più celebri anamorfosi nella storia dell'arte possiamo ricordare il *San Francesco di Paola raccolto in preghiera* (1642), affresco di Emmanuel Maignan (1601-1676) nel convento dei Minimi a Trinità dei Monti (Roma), ²⁹ nonché il celebre frontespizio (presente, però, a partire dall'edizione del 1663) de *Il Cannocchiale aristotelico* (1654) di Emanuele Tesauro (1592-1675).

Se la fortuna di questo rebus, di questo mostro, di questo prodigio raffigurativo ³⁰ è legata soprattutto alla cultura del periodo umanista e barocco, nondimeno le anamorfosi sono tornate in voga nel corso del Ventesimo secolo, innanzitutto grazie all'interesse dei surrealisti e dei dadaisti. ³¹ Ed è

²⁵ *Ivi*, p. 136.

²⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 135-137.

²⁷ Baltrušaitis (1955-1984), p. 7.

²⁸ *Ivi*, p. 25.

²⁹ Recentemente, grazie a dei lavori di restauro nel corridoio opposto a quello che ospita l'affresco di Maignan, è stato ritrovato il *San Giovanni Evangelista nell'isola di Pathmos mentre scrive l'Apocalisse* (1639-40), opera di Jean-François Niceron (1613-1646) che si riteneva definitivamente perduta. Amico di Maignan, Niceron è stato uno dei maggiori teorici dell'anamorfosi. Su questo ritrovamento vedi Osser (2014); sull'importanza di Maignan e Niceron per l'anamorfosi vedi Baltrušaitis (1955-1984), pp. 55-83.

³⁰ *Ivi*, p. 7.

³¹ Cfr. *Ivi*, pp. 245-290.

probabilmente riconducibile all'influenza surrealista il fascino che le anamorfosi hanno esercitato su Lacan che, ad esempio, nel corso del suo undicesimo seminario propone un'originale rilettura de *Gli ambasciatori* (1533) di Hans Holbein il giovane (1497/1498-1543), celebre tela su cui è riprodotto anamorficamente un teschio.³²

Il metodo anamorfico, basato sulla «prospettiva accelerata»,³³ consiste dunque in «una dilatazione, una proiezione delle forme fuori da loro stesse, condotte in modo che si raddrizzino a partire da un punto di vista determinato: una distruzione al fine di un ristabilimento, un'evasione, che implica però un ritorno».³⁴ I caratteri dell'anamorfosi possono così essere riassunti: stravolgimento della forma di un oggetto; decentramento della prospettiva centrale, frontale; stabilimento di un punto di vista unico a partire da cui è possibile osservare e ricostruire la rappresentazione.

Ai nostri occhi, il metodo di lettura filosofico di Deleuze è avvicicabile a queste strane raffigurazioni che hanno intrigato, affascinato e conquistato la cultura dell'epoca barocca. Esso è anamorfico in quanto non si preoccupa di restituirci un'immagine, un ritratto fedele dell'autore o dell'opera; perché non è ispirato a una prospettiva centrale, classica che s'impegna a realizzare una verosimiglianza; nella misura in cui non crede che il ruolo della lettura filosofica sia quello di consegnarci un'identità da riconoscere. Esso, al contrario, deforma e sfigura i tratti dell'oggetto che prende in esame, allungandone alcuni e stringendone altri; rompe con l'ideale di un riconoscimento identitario, introducendo la differenza nel cuore della lettura filosofica; produce dei “mostri” la cui somiglianza con l'originale può essere colta unicamente a partire da un punto di vista ben determinato.

In questo gioco prospettico ravvisiamo dunque l'originalità del suo metodo: Deleuze trasforma anamorficamente gli autori e le opere che prende in esame. Pur stravolgendone i tratti, piegandoli, spiegandoli e ripiegandoli in composizioni inedite, questo procedimento opera attraverso una proiezione. Non si rompe mai completamente la parentela tra l'immagine mostruosa che ne risulta e il modello concettuale da cui si attinge, poiché situandosi nel giusto punto di vista, è sempre possibile ritrovare il pensiero di questo attraverso l'osservazione di quella. Tutt'al più, la difficoltà può consistere nel costruire tale punto di vista. Spiegare un autore, per Deleuze, significa ripercorrere la trama e l'ordito dei suoi concetti, per piegarli e ripiegarli continuamente in un modo diverso dalla rappresentazione scolastica che ce ne fornisce la tradizione. Pertanto, le letture di Deleuze forniscono la possibilità di un incontro bifronte, con la sua filosofia e con quella dell'autore in questione: tessitura anamorfica.

³² Lacan (1964). Ma la presenza dell'anamorfosi nel pensiero di Lacan non si riduce al commento di questa tela. Sul senso dell'interpretazione lacaniana ritorniamo nel capitolo IV. Per una lettura esaustiva del quadro di Holbein vedi Calabrese (1985), pp. 81-101.

³³ Cfr. Baltrušaitis (1955-1984), pp. 11-23.

³⁴ *Ivi*, p. 7.

Questo metodo implica, a nostro avviso, due aspetti di grande interesse. In primo luogo, e proseguendo la metafora, se, per usare le parole di Baltrušaitis, l'anamorfoosi consiste in una «distruzione al fine di un ristabilimento», allora ciò vuol dire che il costruttivismo deleuziano intende seguire e mostrare processualmente la genesi dei concetti e del pensiero. Tale atteggiamento rimanda a un'espressione con cui Deleuze ha battezzato il proprio progetto filosofico: *empirismo trascendentale*.³⁵ Formulato con precisione in *Differenza e ripetizione*, ma preparato dalle monografie degli anni '50 e '60, l'empirismo trascendentale vuole innanzitutto rompere con le illusioni della trascendenza e della rappresentazione, con l'immagine dogmatica del pensiero e con le forme del senso comune, del buon senso e della stupidità.³⁶

Lo stridore prodotto dall'accostamento di due concetti inconciliabili per la tradizione, come «empirismo» e «trascendentale», esprime la posizione apparentemente paradossale attraverso cui Deleuze intende superare le strettezze di un trascendentale dalle maglie troppo larghe, come ad esempio quello kantiano, che mira a regolare le condizioni dell'esperienza possibile e non dell'esperienza *reale*; e portare l'empirismo a un livello superiore, dal momento che il suo errore «classico» consiste nel «lasciare esterno il separato».³⁷ È stato giustamente osservato, inoltre, che, se «trascendentale, nell'opera di Deleuze, è da intendersi sempre in maniera netta, ambiziosa e kantiana come la determinazione radicale delle condizioni [...] del pensiero», al contrario il termine «empirico» è utilizzato in due sensi opposti, «a seconda che Deleuze critichi il modo dell'opinione (*doxa*) dell'ordinario e del cliché, o che designi al contrario la realtà avventurosa dell'esperienza».³⁸ In altre parole, empirico può designare «una fallacia, come quella di Kant, quando assume un fatto a modello di principio»; ma si può anche «indicare come “empirista” l'approccio filosofico che denuncia le fallacie ed enumera “casi” non riconducibili al modello assunto a principio».³⁹ Si può riassumere tale posizione con un gioco di parole, parlando di una critica empirista ai ricalchi empirici del trascendentale.

D'altronde, come ha sottolineato Anne Sauvagnargues, sin dal primo testo, ovvero la lettura di Hume in *Empirismo e soggettività* (1953), il progetto di Deleuze si pone sotto il segno del criticismo kantiano, nella misura in cui quest'ultimo giunge a identificare «la filosofia con una critica del pensiero, che si effettua sul modo trascendentale di un'analisi delle condizioni di produzione del pensiero».⁴⁰ Ma il filosofo francese spinge questo progetto oltre Kant, dal momento che quest'ultimo aveva appiattito la «prodigiosa scoperta» del programma trascendentale, su «un'immagine dogmatica

³⁵ Per la questione dell'empirismo trascendentale si vedano soprattutto Sauvagnargues (2009) e Treppiedi (2016).

³⁶ Deleuze (1968a).

³⁷ *Ivi*, p. 276.

³⁸ Sauvagnargues (2009), p. 32.

³⁹ Cfr. Treppiedi (2016), p. 35.

⁴⁰ Sauvagnargues (2009), p. 33.

del pensiero, ponendosi come obiettivo quello di ritrovare gli atti empirici della coscienza psicologica come l'opinione li vede, al posto di esplorare la formidabile inventività del pensiero al contatto con l'esperienza». ⁴¹ Così, il programma di un empirismo trascendentale prende le mosse proprio da Hume poiché nella filosofia di quest'ultimo Deleuze intravede la possibilità di rovesciare uno dei paradigmi teorici principali del kantismo, ossia la relazione tra il dato e il soggetto: «si tratta di passare da una costruzione del dato *per* un soggetto (Kant) a una costituzione del soggetto *nel* dato (Hume)». ⁴²

L'empirismo trascendentale coincide, dunque, con una pratica di pensiero che «tratta il concetto come l'oggetto di un incontro», ⁴³ un incontro con «qualcosa che costringe a pensare» ⁴⁴ a partire dal quale si sviluppa una sfrenata creazione di concetti e non un semplice esercizio di riconoscimento dell'identico. Per questo motivo, esso rende conto della genesi del pensiero nell'esercizio stesso del pensiero, e non regolamentandone aprioristicamente le possibilità. La sua condizione è quella «dell'esperienza reale, e non dell'esperienza possibile, in quanto costituisce una genesi intrinseca, non un condizionamento estrinseco. La verità sotto ogni aspetto è questione di produzione e non di adeguazione». ⁴⁵

Il secondo aspetto da evidenziare è l'implicazione e la coesistenza di più punti di vista all'interno della medesima rilettura, con riferimento al tema del prospettivismo che riveste un ruolo centrale ne *La piega* (e sul quale ritorneremo in seguito). È al prospettivismo, infatti, che Deleuze collega strettamente la figura dell'anamorfo: «il punto di vista è [...] la condizione nella quale un eventuale soggetto coglie una variazione (metamorfo), o qualche cosa = x (anamorfo)». ⁴⁶ Se accostiamo il metodo di Deleuze a quello dell'anamorfo, e se teniamo ben presente la differenza che sussiste tra il relativismo («relatività del vero», «variazione della verità a seconda del soggetto») e il prospettivismo («verità della relatività», «condizione in cui appare al soggetto la verità di una variazione»), ⁴⁷ riteniamo si possano distinguere almeno tre punti di vista differenti coinvolti.

Il primo è quello di un autore (come Kant, Spinoza o Leibniz) che esprime, attraverso la sua singolare prospettiva, la verità di una variazione concettuale. Viene, successivamente, la volta di Deleuze, che leggendo la *Critica della Ragion pura* (1781 e 1787), l'*Etica* di Spinoza (1677) o la *Monadologia* (1714), ripercorre le linee di forza da cui sono composte queste opere, e ne restituisce un'immagine anamorfica, ovvero una trasposizione di quelle stesse linee proiettate su una superficie di pensiero differente. Infine, viene il momento del lettore di Deleuze, che a sua volta deve trovare il giusto fuoco

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, p. 31, corsivi nostri.

⁴³ Deleuze (1968a), p. 6.

⁴⁴ *Ivi*, p. 227.

⁴⁵ *Ivi*, p. 249.

⁴⁶ Deleuze (1988), p. 32. C'è da evidenziare, tuttavia, come Deleuze non dedichi troppo spazio a una discussione dell'anamorfo.

⁴⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 32-35.

in cui situarsi, al fine d'incontrare, attraverso questa trasposizione, due distinte linee di pensiero (quella deleuziana e quella di Kant, Spinoza o Leibniz) che s'incrociano e si allontanano secondo un gioco di convergenze e divergenze.

Concepire così il metodo filosofico di Deleuze, alla stregua di un gioco di specchi, ci sembra il modo migliore per poter cogliere la forza della sua proposta: la filosofia come creazione di concetti. Bisogna pensare ai filosofi ritratti da Deleuze come a figure di animali mostruosi, bestie concettuali che riacquistano la loro forma consueta, attraverso cui li conosciamo, esclusivamente se osservati dall'eccentrico punto di vista a partire da cui vengono disegnati. Il percorso che conduce alla costruzione prospettica della loro forma è l'esperienza filosofica che Deleuze ci permette d'intraprendere. L'anamorfose, intesa in questo modo, si ricollega alla figura del ritornello, secondo alcuni interpreti il «concetto più adeguato alla struttura della sua [...] opera»,⁴⁸ inteso come ripetizione creativa che «s'innesta nella variazione, la ripete a suo modo, non importa come, la replica e cioè la ripiega differentemente».⁴⁹

Questa premessa sul metodo ci permette di procedere con lo svolgimento della prima parte del nostro lavoro, in cui deliniamo la sua ricezione di Leibniz. Pensare la lettura filosofica di Deleuze come una costruzione di anamorfose ci autorizza, infatti, a stabilire un punto fermo per questa ricognizione, ci consente di adoperare quest'idea come sfondo metodologico a cui ricondurre l'operazione teorica deleuziana. È vero, come sostiene Alain Badiou (1937) in un'intensa recensione a *La piega*, che non risulterebbe poi tanto utile «discutere accademicamente circa l'esattezza storica (notevole e molto bella: un perfetto lettore)» dell'interpretazione di Leibniz proposta da Deleuze, in cui il filosofo tedesco appare «utilizzato come mezzo per la [sua] proposta concettuale».⁵⁰ Ma è altrettanto vero che, nonostante la singolarità del punto di vista a partire dal quale è affrontata la sua opera, uno degli esiti di quest'operazione teorica è pur sempre quello di mostrarci una possibile genesi del labirintico sistema leibniziano.

Le domande che bisogna avanzare, pertanto, riguardano i motivi per cui sia proprio l'opera di Leibniz il terreno prediletto su cui edificare tale originale proposta. *La piega* è l'ultima delle grandi monografie che Deleuze dedica agli «intercessori»⁵¹ del suo pensiero; essa vede la luce pochi anni prima della sua morte (sette), e due anni dopo un altro testo molto importante, dedicato a Michel Foucault. Già la sua posizione cronologica all'interno della produzione filosofica di Deleuze invita a riflettere su questa scelta: perché tornare alla storia della filosofia alla fine degli anni '80? E, soprattutto, perché proprio a Leibniz? Cosa trova Deleuze nella sua opera? E ancora: questa rilettura

⁴⁸ Ronchi (2015), p. 48.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 50-51.

⁵⁰ Badiou (1989), pp. 25-26.

⁵¹ Cfr. Deleuze (1985b), pp. 161-179.

introduce delle novità nella proposta filosofica di Deleuze? Come si riverbera la filosofia di Leibniz nel pensiero di Deleuze? In questo primo capitolo ripercorriamo il confronto tra i due, relativamente alle tappe che precedono alla pubblicazione de *La piega*. Ciò ci permetterà di dispiegare, da una parte, l'orizzonte teorico deleuziano in cui s'innesta e matura la ricezione di uno fra i più originali pensatori della filosofia occidentale; e, dall'altra, di marcare, successivamente, la novità e l'avanzamento concettuale apportati dalla creazione del concetto di piega.

1.2 – Sulle orme di Gueroult

La filosofia di Leibniz è presente nel percorso deleuziano sin dai suoi esordi. Un primo dato di carattere biografico riguarda il rapporto che Deleuze intrattenne con il già citato Martial Gueroult.⁵² Professore alla Sorbona a partire dal 1945 e, successivamente, al Collège de France dal 1951, Gueroult è autore di monografie e articoli che esplorano soprattutto la storia della filosofia moderna e dell'idealismo. Le sue ricerche, citate con una certa costanza all'interno dell'opera di Deleuze, hanno per oggetto l'opera di René Descartes (1596-1650),⁵³ Baruch Spinoza (1632-1677)⁵⁴ e Leibniz,⁵⁵ nonché di Salomon Maïmon (1753-1800)⁵⁶ e Johann Gottlieb Fichte (1762-1814).⁵⁷ L'influenza di Gueroult su Deleuze è rimarchevole sotto diversi aspetti, ma dev'essere considerata attentamente, secondo una prospettiva particolare. Non si tratta, infatti, di una discendenza teorica e metodologica diretta, bensì di un'appropriazione di alcuni strumenti concettuali, di un tentativo di rispondere ad alcuni problemi sollevati da uno tra i più autorevoli maestri della storia della filosofia francese novecentesca.

Innanzitutto, essa riguarda in maniera sostanziale lo sviluppo del metodo di lettura e interrogazione dei testi filosofici tratteggiato nel paragrafo precedente.⁵⁸ In merito, il nodo teorico più significativo può essere individuato nella concezione della filosofia come risoluzione di problemi; Gueroult, infatti, «sosteneva che l'unica maniera per evitare lo scetticismo e il riduzionismo propri alle interpretazioni sociologiche o psicologiche della filosofia era quella di prendere come oggetto l'architettura dei sistemi [...] struttura argomentativa fatta di *problemi*, o, [...] di *ragioni*».⁵⁹ Questa impostazione sarà parzialmente condivisa da Deleuze, e sarà evidente soprattutto in *Differenza e ripetizione*, dove il problema e il problematico saranno intesi come una «molteplicità dispersa» che spiega la filosofia come *posizione di problemi* e creazione di concetti a essi adeguati:

Il problema o la domanda non sono determinazioni soggettive, private, che segnano un momento di insufficienza nella conoscenza. La struttura problematica fa parte degli oggetti, e consente di coglierli come segni [...] Più nel profondo, è l'Essere (Platone diceva l'Idea) che "corrisponde" all'essenza del problema o della domanda come tale.⁶⁰

⁵² In merito al rapporto Deleuze-Gueroult si vedano Rosset (1972), Dosse (2007), Bianco (2010), pp. 39-43 e Ronchi (2015), pp. 46-49.

⁵³ Gueroult (1953).

⁵⁴ Gueroult (1968) e Id. (1974).

⁵⁵ Gueroult (1934), Id. (1946) e Id. (1947).

⁵⁶ Gueroult (1929).

⁵⁷ Gueroult (1974).

⁵⁸ Tanto che un compagno di corsi di Deleuze all'epoca della *licence*, Olivier Revault d'Allonnes (1923-2009), afferma «ho sempre pensato che Gilles è stato un grande allievo di Gueroult» (Dosse, 2007, p. 122 traduzione nostra).

⁵⁹ Bianco (2010), p. 40.

⁶⁰ Deleuze (1968a), p. 110.

D'altronde è lo stesso Deleuze che sembra riconoscere, in una certa misura, il proprio debito in una recensione dai toni molto elogiativi intitolata *Spinoza e il metodo generale di Martial Gueroult* (1969), in cui vengono delineati gli aspetti del suo metodo e valutati in base all'applicazione che trovano nell'*Etica* di Spinoza. Gueroult nelle sue ricostruzioni cerca di procedere secondo un «ordine delle ragioni» il quale «non è un ordine nascosto [...] ma al contrario è sempre alla superficie del sistema [...] per questa ragione, secondo Gueroult, lo storico della filosofia *non è mai un interprete*». ⁶¹ Quest'ultima annotazione, per quanto unilaterale, ci sembra nondimeno legare strettamente i due autori nel modo di concepire la lettura filosofica.

Tuttavia, è evidente come, a dispetto delle affermazioni di Deleuze, da premesse apparentemente simili non giungano affatto risultati uguali o anche solamente paragonabili. Le indagini di Gueroult e quelle di Deleuze si dispongono agli estremi opposti della ricostruzione filosofica per metodo, obiettivi, stile e risultati. In merito, ad esempio, Saverio Ansaldi ha giustamente sostenuto come i due testi su Spinoza di Gueroult e di Deleuze, apparsi entrambi nel 1968, siano incomparabili, dal momento che «il lavoro di Gueroult rappresenta il vertice del metodo francese del commento sistematico» in cui si cerca di «restituire il pensiero dell'autore in tutta la sua coerenza attraverso l'analisi interna dei suoi concetti e delle sue nozioni». In Deleuze, al contrario, abbiamo a che fare con un «ritratto» concettuale in cui «non si tratta di fare della storia della filosofia a partire da un commentario “interno”, ma di disporre il pensiero di Spinoza a delle forze esteriori, a un “di fuori” che gli conferisce il suo vero senso». ⁶²

Pur tenendo ferma l'incomparabilità metodologica tra i due, riteniamo plausibile che la costruzione deleuziana di un simile approccio *anamorfico* alla storia della filosofia, sia giunta a maturazione dopo un apprendistato in cui il metodo gueroultiano ha svolto un ruolo importante. In altre parole, non ci sembra sbagliato affermare che Deleuze abbia, da un lato, assorbito la lezione gueroultiana, ma, dall'altro, ne abbia piegato la metodologia ricalcandola in base alle proprie esigenze: ancora una volta ripetizione e differenza.

D'altronde, circa il medesimo ordine di questioni, Rocco Ronchi ha evidenziato come la necessità di definire il proprio del filosofico (che nel caso di Deleuze è individuato nella creazione di concetti), al fine di poter scrivere di storia della filosofia, sia un'esigenza precipua del metodo gueroultiano: «c'è una *filosofia della storia della filosofia* che, però, non può essere un sistema filosofico determinato [...]. Il pensiero filosofico avrebbe allora, secondo Gueroult, “il diritto e il dovere” di istituire questo elemento filosofico = X, non strettamente storico perché fondamento della storicità». ⁶³

⁶¹ Deleuze (1969b), p. 182 corsivo nostro.

⁶² Ansaldi (2016), pp. 153-154.

⁶³ Ronchi (2015), pp. 46-47.

Di più, continua Ronchi, era stato sempre Gueroult a insistere «sull'impossibilità di ricalcare il trascendentale sull'empirico»⁶⁴ in un testo che Deleuze cita frequentemente, *La Philosophie transcendantale de Salomon Maïmon* (1929). In questa occasione, confrontandosi con l'opera di uno fra i più originali interlocutori di Kant, Gueroult aveva mostrato come, all'interno di quel tentativo d'approfondimento delle premesse che informano e fondano la filosofia trascendentale kantiana operato da Maïmon, confluissero e convivessero le principali tendenze filosofiche dell'epoca. Nel *Saggio sulla filosofia trascendentale* (1790)⁶⁵ il criticismo di Kant è sviluppato e reso in grado di accogliere esigenze e concetti provenienti della filosofia spinoziana, humeana e, come sarà rimarcato da Deleuze in numerose occasioni, leibniziana.⁶⁶ Quest'ultimo aspetto è da tenere presente perché, come vedremo, tutte le volte che Deleuze si confronta con alcuni temi della filosofia di Leibniz (soprattutto in merito alla teoria delle *petites perceptions*) il nome di Maïmon è citato come esempio di profonda comprensione del suo pensiero e di possibile costruzione alternativa all'epistemologia e alla metafisica kantiana.

Seguendo la ricostruzione di Gueroult, Ronchi sottolinea la necessità di affermare la differenza che segna il passaggio dal piano trascendentale, che ha per oggetto il pensiero reale, da quello del pensiero in generale: «L'elemento = X del filosofico, in quanto forma del pensiero *reale*, non potrà quindi essere condizione del pensiero in generale, non sarà "del" filosofico, quanto piuttosto il differenziale che genera il pensiero reale, privo di rapporti di somiglianza con il pensiero costituito e organicamente sviluppato».⁶⁷ Il pensiero ha dunque una genesi *differenziale*, determinata da rapporti quantitativi non determinabili tra gli elementi che lo compongono. Così, non è azzardato, anche in questo caso, ricondurre la formulazione dell'empirismo trascendentale⁶⁸ di Deleuze a questa *impasse*: esso, infatti, può essere concepito come un tentativo di risposta all'esigenza rimarcata da Gueroult attraverso Maïmon, poiché consiste nel «solo mezzo di non ricalcare il trascendentale sulle figure dell'empirico»⁶⁹ e giungere all'istituzione di quel piano d'immanenza dove si agita e prolifera la differenza.

Per quanto concerne, invece, l'ascendente prettamente leibniziano che gli studi e le ricerche di Gueroult hanno esercitato su Deleuze bisogna prendere in considerazione il testo su Leibniz del 1934, intitolato *Dynamique et metaphysique leibnizienne*. Si tratta di una rilettura tesa a mostrare gli aspetti di armonia interni al sistema del filosofo tedesco, opponendosi apertamente a quelle interpretazioni

⁶⁴ *Ivi*, p. 47.

⁶⁵ Maïmon (1790).

⁶⁶ Cfr. Gueroult (1929), pp. 7-13.

⁶⁷ Ronchi (2015), p. 47.

⁶⁸ Ronchi, invece, sottolinea soprattutto il ruolo del «discorso indiretto libero» deleuziano come tentativo di soluzione del problema gueroultiano (cfr. *Ivi*, pp. 47-48).

⁶⁹ Deleuze (1968a), p. 234.

che, invece, insistendo sulle contraddizioni in esso presenti, ne facevano dipendere il *coté* metafisico esclusivamente da preoccupazioni di carattere logico – come nel caso di Bertrand Russell (1872-1970)⁷⁰ e di Louis Couturat (1868-1914)⁷¹ –, matematico o religioso. Tali «interpretazioni unilaterali», sostiene Gueroult nelle pagine di esordio, non solo rischiano di alterare le autentiche prospettive della sua dottrina, ma appaiono per di più «in contrasto con ciò che sappiamo dell'attività di Leibniz dopo la sua primissima giovinezza».⁷² Così, secondo l'autore, dal momento che la maggior parte degli sforzi di separazione, di dissociazione in seno alla critica hanno riguardato i rapporti esistenti tra la metafisica e la dinamica, non ci sarebbe occasione migliore di mostrare l'armonia del sistema che cercando di mostrare l'accordo che sussiste tra queste due componenti.⁷³

Il testo procede dunque con una ricostruzione della dinamica leibniziana che prende le mosse dalle sue primissime speculazioni, come la *Theoria motus abstracti* e la *Hypothesis physica nova* (entrambe del 1671), e prosegue attraverso una valutazione dell'impatto che lo studio della matematica, l'approfondimento delle teorie di Descartes, di Galileo Galilei (1564-1642) e di Thomas Hobbes (1588-1679) nonché le relazioni intrattenute con Antoine Arnauld (1612-1694), Christiaan Huygens (1629-1695) e Nicolas Malebranche (1638-1715) hanno avuto sulla costruzione di una nuova fisica.⁷⁴ La ricostruzione storica procede di pari passo con quella concettuale, e molte pagine sono consacrate a una disamina dettagliata dell'*impetus*, del *conatus* e della «vis viva», nonché a un'esposizione dei diversi metodi a priori e a posteriori elaborati da Leibniz.

La tesi di Gueroult, relativa all'armonia fra le parti che compongono il sistema leibniziano, ci sembra così estrinsecarsi soprattutto in riferimento a un punto cruciale, ovvero l'opposizione tra la fisica di Leibniz e quella di Descartes: «Leibniz ha ragione quando oppone la propria fisica a quella di Descartes, come una scienza concreta opposta a una astratta, e quando raccorda la fisica e la metafisica per opporle alla matematica pura».⁷⁵ Questa opposizione, che riflette un'impostazione metafisica, è, a nostro avviso, della massima importanza, perché nella lettura di Deleuze, la rottura e la distanza che separa Descartes e Leibniz sarà un punto costante, non solo in merito alla fisica, ma anche alla teoria della conoscenza e alla concezione della sostanza. Tutta la comprensione deleuziana di Leibniz, in altre parole, è profondamente marcata dalla sua opposizione alla filosofia cartesiana.

⁷⁰ Russell (1900).

⁷¹ Couturat (1901).

⁷² Gueroult (1934), p. 2.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Cfr. *Ivi*, p. 21.

⁷⁵ « Leibniz a raison lorsqu'il oppose sa physique à celle de Descartes, comme une science concrète à une science abstraite, et lorsqu'il relie la physique à la métaphysique pour l'opposer à la mathématique pure » (*Ivi*, p. 155).

Per ciò che concerne la fisica, essa può essere tratteggiata ripercorrendo rapidamente la disputa sulla *vis viva* (*querelle des forces vives*) che, durante il XVII e il XVIII secolo, vide contrapposti Descartes e i cartesiani contro Leibniz e i suoi sostenitori, in merito alla conservazione del moto nella materia. Da una parte sta Descartes, il quale aveva sostenuto nei *Principia Philosophiae* (1644) che, una volta individuata in Dio la causa primaria e generale del movimento nei corpi, si poteva da ciò dedurre la conservazione costante della quantità di movimento nella materia. Dio ha creato la materia insieme al movimento e alla quiete, e il movimento ha una quantità certa e determinata che si conserva sempre e costantemente. In Descartes, dunque, la quantità di moto presente all'interno della materia è sempre la medesima: a una diminuzione in una parte corrisponde un aumento in un'altra, e viceversa. Tale posizione si è solitamente riassunta con la formula mv , la quale indica che in ogni corpo è presente un quantitativo di movimento misurato dal prodotto della massa (m) per la velocità (v).⁷⁶

Alla formula mv si opporrà Leibniz, che gliene sostituirà una diversa: mv^2 , laddove l'elevazione al quadrato, sulla scorta di Christiaan Huyghens (1629-1695), serve a misurare la quantità di *forza motrice* di un corpo in movimento. In questo cambiamento di formula risiede una differenza teorica:⁷⁷ per Leibniz non è, infatti, il movimento a conservarsi, ma la *forza viva* (concetto che adombra ciò che oggi si chiamerebbe energia cinetica).⁷⁸

Nella sua lettura Gueroult sottolinea come «Leibniz aveva ricevuto da Descartes l'idea che qualche cosa si conserva; si separava da quest'ultimo solamente riguardo la natura di questo qualche cosa».⁷⁹ La quantità di moto appariva agli occhi di Leibniz insufficiente a spiegare alcuni fenomeni, e dava adito a concezioni per lui inverosimili, come quella dell'automa perpetuo. Il dibattito, le cui due posizioni in campo sono ricondotte da Gueroult a circostanze storiche e a opzioni teoriche irriducibili, sarà complicato successivamente dall'intervento dei seguaci di Descartes e di Leibniz, ma anche da alcune incomprensioni del secondo rispetto al primo, e si protrarrà sino alla fine del XVIII secolo.⁸⁰ La distanza tra le due concezioni, a ogni modo, è data dalla diversa interpretazione del dato fisico, che, nel caso di Descartes appare marcato, da «meccanicità e astrazione». A quest'ultima fa da contraltare la dinamica leibniziana, che trova la propria ragion d'essere e il proprio completamento nella metafisica:

⁷⁶ Cfr. Descartes (1644), pp. 657-658.

⁷⁷ Una critica diretta di Descartes si trova in Leibniz (1686a). Il titolo completo di questo saggio, apparso sugli *Acta eroditurm*, è piuttosto esplicito: *Brevis demonstratio erroris memorabilis Cartesii et aliorum circa legem naturalem, secundum quam volunt a Deo eandem semper quantitatem motus conservari; qua et in re mechanica abutuntur* (ovvero: *Breve dimostrazione di un errore memorabile di Descartes e di altri sulla legge naturale secondo la quale essi ritengono che la medesima quantità di moto è sempre conservata da Dio, legge che essi usano in maniera erronea nei problemi meccanici*).

⁷⁸ Per una definizione della *vis viva* cfr. Leibniz (1694a), p. 706.

⁷⁹ Gueroult (1934), p. 61.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 111 sgg. Su alcuni errori attribuiti ingiustamente a Descartes da Leibniz cfr. *Ivi*, pp. 61-71.

La dinamica opposta alla meccanica astratta di Descartes non è ancora che una speculazione semi- astratta, semi-concreta; essa non può completarsi che in una conoscenza interamente spogliata d'immaginazione e d'astrazione. Questa fisica superiore, assolutamente concreta e reale, è la metafisica. Non ci può essere oscurità nella dinamica, secondo Leibniz, che a patto d'isolare definitivamente la scienza e la filosofia.⁸¹

Molto di quanto osservato sin ora si riflette nella prima testimonianza utile dell'opera di Leibniz che è dato trovare all'interno della produzione teorica di Deleuze – da situarsi nella trascrizione di alcune lezioni del corso d'*hypokhâgne* svolto presso il liceo Henri IV di Parigi durante l'anno scolastico 1956-1957. Gli appunti di uno studente (Pierre Lefebvre), riuniti sotto il titolo *Qu'est-ce que fonder? (Che cos'è fondare?)*,⁸² risultano particolarmente preziosi per indagare l'apporto di Leibniz alla formazione della primissima filosofia di Deleuze; in essi, infatti, vi troviamo formulate, sebbene in uno stadio germinale e ancora un po' confuso, alcune delle idee guida che ne caratterizzeranno la sua lettura anche a distanza di anni. Fra esse si possono distinguere: la centralità del concetto di espressione in Leibniz e Spinoza, concepito in opposizione al principio del «chiaro e distinto» in Descartes; l'elaborazione della dinamica leibniziana che conduce a una concezione non sostanzialistica dell'estensione, anch'essa in opposizione a Descartes; la caratterizzazione della filosofia di Leibniz come «simbolismo universale» che ritroveremo nel libro sull'espressione in Spinoza; l'importanza del calcolo infinitesimale nel suo pensiero; l'accostamento all'opera e al pensiero di Maimon.⁸³

Tuttavia, trattandosi di una trascrizione di appunti di cui non era probabilmente prevista una pubblicazione, non è facile effettuare una ricostruzione che restituisca con accuratezza tutte le sfaccettature della lettura deleuziana di Leibniz in questa fase della sua formazione. Ciò che ci appare soprattutto evidente è, lo ripetiamo, una certa ispirazione gueroultiana. Nella sua esposizione, infatti, Deleuze si sofferma sulla sostituzione della formula mv^2 a mv , la quale indica che «al di là dell'estensione, c'è la forza»⁸⁴, per mostrare come la «desostanzializzazione dell'estensione»⁸⁵ operata da Leibniz contro Descartes trovi conferma nella ricerca metafisica, più precisamente nell'incontro con il principio di ragion sufficiente: «secondo Leibniz la forza esprime la vera sostanza nel suo rapporto con l'estensione, *ma la vera sostanza è metafisica*. È il mondo di cui la forza era a

⁸¹ *Ivi*, p. 207. A conclusione di questa concisa panoramica della lettura gueroultiana di Leibniz, ci preme segnalare come, in questa sede, non abbiamo ritenuto utile prendere in considerazione i testi leibniziani raccolti e introdotti da Michel Fichant (1994) nonché i lavori di François Duchesneau (1993 e 1994) che, grazie alla pubblicazione di alcuni inediti leibniziani, hanno avuto un impatto importante sullo studio della fisica e della dinamica e hanno reso obsolete alcune delle posizioni di Gueroult. Non ci è sembrato necessario discuterne dal momento che la lettura di Deleuze non sembra tenerne conto.

⁸² Disponibili online sul sito www.webdeleuze.com; in Italia sono stati raccolti e pubblicati in un volume contenente scritti e interventi giovanili di Deleuze. Cfr. Deleuze (1956-1957), pp. 125-200.

⁸³ Cfr. Deleuze (1956-1957), pp. 160-171 e 193-194.

⁸⁴ *Ivi*, p. 166.

⁸⁵ *Ivi*, p. 165.

sua volta l'estensione».⁸⁶ L'argomento su cui aveva insistito lo storico della filosofia – la stretta connessione tra dinamica e metafisica in Leibniz – entra a far parte, dunque, sin da subito della ricezione deleuziana, e lo ritroveremo, trasformato anamorficamente nello schizzo della casa barocca a due piani che il nostro autore utilizzerà ne *La piega* come esemplificazione dell'universo di Leibniz. Inoltre, come accennato, in queste lezioni si celebrano per la prima volta una delle tante nozze concettuali su cui Deleuze tornerà a più riprese: quelle fra Leibniz e Maïmon. Quest'ultimo è, agli occhi del nostro autore, un «kantiano che si ritrova a essere leibniziano», soprattutto a causa del fascino che su di lui esercita la nozione di *differenziale*.⁸⁷ La grande intuizione di Maïmon riguarda la sostituzione dell'infinitamente piccolo come «principio genetico del finito»,⁸⁸ all'infinitamente grande della tradizione teologica. In altre parole, da una parte c'è Leibniz, che si sarebbe ostinato a conciliare l'infinitamente piccolo, da lui scoperto grazie al calcolo infinitesimale, con l'infinitamente grande della tradizione teologica, ipotecando parzialmente le sue scoperte in senso rappresentativo. Per Deleuze, infatti, questa conciliazione è una concessione alla tradizione (per come l'abbiamo definita nel paragrafo precedente) dal momento che «in teologia l'infinito è sempre l'infinitamente grande [...il] grande *tradizionale*».⁸⁹ Dall'altra, invece, ci sarebbe Maïmon che ha compiuto un passo ulteriore verso il superamento della dualità tra l'Io e il mondo esteriore, grazie all'interiorizzazione dell'infinito all'interno del soggetto. In questo modo l'infinito si trasforma da spauracchio teologico a infinitamente piccolo che contiene la legge genetica e trascendentale della coscienza finita. Vedremo come, entrambi questi aspetti, ovvero il giudizio parzialmente negativo nei confronti di Leibniz e l'apprezzamento per il trascendentalismo leibniziano di Maïmon ritorneranno nei due grandi libri del '68.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 167-168.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

1.3 – Leibniz e il problema dell'espressione

Per imbattersi in un confronto con la filosofia di Leibniz maggiormente articolato bisogna rivolgersi ad alcuni testi risalenti alla fine degli anni '60. Nel 1968, infatti, vengono pubblicate entrambe le tesi di dottorato di Deleuze, in cui il filosofo tedesco compare come uno degli interlocutori privilegiati, tanto in quella principale, ovvero *Differenza e ripetizione* di cui fu direttore Maurice de Gandillac (1906-2006), quanto in quella complementare, redatta sotto la supervisione di Alquié e dal titolo *Spinoza e il problema dell'espressione*. Inoltre, anche nella *Logica del senso*, consegnata alle stampe durante l'anno successivo (1969), libro che prende spunto dall'opera di Lewis Carroll (1832-1898) per delineare una teoria dell'evento, il pensiero di Leibniz svolge un ruolo importante. Nelle prossime pagine intendiamo sottolineare come la filosofia leibniziana, seppur riletta attraverso le lenti anamorfiche di Deleuze, sia uno dei perni filosofici attorno cui ruota il pensiero di quest'ultimo durante il periodo di elaborazione e stesura dei suoi testi "fondativi" più importanti.

Consideriamo innanzitutto il libro su Spinoza, dove uno dei fuochi teorici maggiori riguarda l'originalità della manovra concettuale attraverso cui, sia il filosofo olandese sia Leibniz avrebbero sostituito alla nozione cartesiana di «chiaro e distinto» una teoria *espressiva* dell'idea. Qui, il gioco anamorfico di Deleuze consiste nel proiettare la filosofia di Spinoza attraverso quella di Leibniz, e viceversa. Il gioco è teso alla sovrapposizione delle trame concettuali dei due autori, alfieri, secondo questa lettura, di una stessa battaglia in chiave anti-cartesiana. Lo sfondo teorico su cui si staglia tale ricostruzione è la ricerca, da parte del filosofo francese, di un piano univoco di costruzione dei concetti, di cui l'immanenza spinoziana è una figura esemplare: Spinoza, ai suoi occhi, rappresenta un vero e proprio punto di rottura con la filosofia precedente. La sua opera, difatti, è il luogo di un'emergenza straordinaria nella storia del pensiero: quella di un'ontologia pura dell'immanenza, grazie alla quale per la prima volta un'*etica* della potenza si sostituisce a una *morale* del dovere.⁹⁰ Il concetto di espressione ne è lo strumento principale, il grimaldello teorico con cui forzare le porte della storia della filosofia per introdurre tale trasformazione. Deleuze ne ricostruisce la storia, ripercorrendone la nascita in seno alla tradizione emanazionista, di derivazione neoplatonica, e in quella creazionista, ma sottolineando soprattutto la dirompente novità dello spinozismo. Le affinità con queste tradizioni non offuscano la divergenza essenziale che l'espressione può intraprendere grazie a Spinoza: tramite l'affermazione dell'immanenza come principio, essa si libera «da ogni tipo di subordinazione rispetto ad una causa emanativa od esemplare. *L'espressione cessa di emanare e di somigliare*».⁹¹

⁹⁰ Deleuze (1980-1981), pp. 58 sgg.

⁹¹ Deleuze (1968b), p. 142.

L'univocità spinoziana, che Deleuze ricollega parzialmente a Duns Scoto (1265/1266-1308), permette, da un lato, di eliminare «ogni processo di costituzione del reale fondato su una gerarchizzazione trascendente dell'essere»,⁹² dal momento che nel Dio *sive* unica sostanza infinita scorgiamo una *causalità immanente*, in cui l'effetto e la causa si intra-esprimono, rivelando un'ontologia da cui esula ogni eminenza. Per Spinoza «Dio non è causa di sé in un senso diverso da quello in cui è causa di tutte le cose. *Al contrario, è causa di tutte le cose nel senso stesso in cui è causa di sé*».⁹³ Dall'altro, e contemporaneamente, l'univocità è anche la chiave per introdurre il massimo di differenza all'interno di uno stesso piano di immanenza. La domanda fondamentale dell'*Etica* di Spinoza è: cosa può un corpo? I corpi si distinguono per ciò che possono, potere di essere affetti e potenza di agire; l'essenza giunge a coincidere con la potenza, con un certo «gradiente» o una certa «quantità intensiva» di potenza: la «quantità intensiva è tutt'altra cosa rispetto ad una quantità estesa. Una quantità intensiva è inseparabile da una soglia, vale a dire che, in se stessa, è fondamentalmente differenza, è costituita da differenze».⁹⁴ Un esempio molto efficace di questo modo d'intendere la potenza come quantità intensiva è contenuto in *Mille Piani* (1980), dove Deleuze e Guattari, in riferimento a Spinoza, sottolineano come, secondo la filosofia dell'*Etica*, «ci sono più differenze tra un cavallo da corsa e un cavallo da lavoro che tra un cavallo da lavoro e un bue».⁹⁵ Contro ogni essenzialismo, che pensa oggetti e soggetti attraverso un'attribuzione di essenza, si pone la filosofia di Spinoza per cui è la potenza a costituire un fattore d'individuazione, il tratto distintivo di un corpo.

Una critica di Descartes è dunque il primo passo necessario per compiere una simile impresa. Nella prospettiva deleuziana, infatti, Descartes è schierato dalla parte di quella “storia della filosofia” che, come abbiamo visto precedentemente, svolge un ruolo di repressione nei confronti del pensiero, costringendolo a operare all'interno di categorie preconcrete. Più precisamente, il cartesianesimo è viziato da due errori capitali che devono essere ricusati. Da una parte, la sua filosofia, lungi dal proporsi come creazione di concetti, risponde ai dettami di un dogmatismo razionalistico del riconoscimento. In Descartes il pensiero ha il compito di ratificare ciò che il buon senso riconosce come conforme a un'opinione prestabilita.⁹⁶ Dall'altra, con la separazione delle sostanze (*res cogitans* e *res extensa*), si giunge alla formulazione di un *cogito* che «permette di trattare il piano d'immanenza come un campo di coscienza». Tale campo, però, porta «il marchio o la cifra di una trascendenza»⁹⁷ poiché è immanente a un soggetto posto al di sopra di esso, che non si situa dunque sullo stesso piano

⁹² Ansaldo (2016), p. 158.

⁹³ Deleuze (1968b), p. 129.

⁹⁴ Deleuze (1980-1981), p. 126.

⁹⁵ Deleuze, Guattari (1980), pp. 363-364.

⁹⁶ Aspetto messo in luce soprattutto in Deleuze (1968a), pp. 217-218 e 238.

⁹⁷ Deleuze, Guattari (1991), pp. 36-37.

della natura, giudicata meccanica e pervasa dal negativo (si pensi, ad esempio, al ruolo dei cartesiani nella celebre *querelle des bêtes*). Sarebbe proprio a partire dal principio del chiaro e distinto che, secondo Deleuze, si possono mettere in luce entrambi questi aspetti.

Nel lessico cartesiano tale formula è riferita alle idee a partire da cui è possibile costruire una conoscenza certa; essa funge come criterio di verità. Nelle *Meditazioni metafisiche* (1641), Descartes introduce questa nozione a seguito della posizione del cogito. Data l'evidenza del «*cogito, sum*» infatti, risultano chiare e distinte tutte le percezioni che danno luogo a idee di cui è impossibile dubitare – mi è impossibile dubitare, ad esempio, che due più due faccia quattro.⁹⁸ Ciò che funge da “garante” dell’idea chiara e distinta è un principio trascendente, ovvero Dio: «Nell’ordine delle *Meditazioni*, è sufficiente arrivare al Dio creatore per trarne la conclusione che Dio mancherebbe di veracità se creasse le cose diversamente dall’idea chiara e distinta che ce ne dà».⁹⁹

L’opposizione che Deleuze ravvisa in Spinoza e Leibniz a questa teoria delle idee è costruita attraverso il concetto d’espressione che assume, per entrambi, «una portata insieme teologica, ontologica e gnoseologica».¹⁰⁰ È vero che nel corso del testo Deleuze non manca di sottolineare le differenze che, in merito, separano i due autori; ma è pur vero che una teoria dell’espressione come quella designata nel libro sembra prediligere le somiglianze e la comunanza d’intenti, tanto che diventa difficile pensarla senza prendere in considerazione insieme il pensiero dell’uno e dell’altro. Deleuze, insomma, preferisce insistere sulla comune reazione anti-cartesiana, piuttosto che evidenziare le differenze fra i loro pensieri. L’espressione che emerge in queste pagine disegna una «zona d’indistinzione» in cui le filosofie di Spinoza e Leibniz si confondono: anamorfosi in cui la filosofia di Spinoza è riletta attraverso quella di Leibniz e viceversa.

Ciò nonostante, ricostruiamo brevemente alcune posizioni dei due, per seguire il processo attraverso cui si costruisce il concetto di espressione nel corso del testo. Per quel che concerne Spinoza, Deleuze ritiene affatto efficace la sostituzione del principio del chiaro e distinto cartesiano con quello dell’*adeguatezza* di un’idea. Il perno dell’argomentazione riguarda l’insufficienza di quel principio, l’incapacità dell’idea chiara e distinta di contenere al suo interno la sua stessa ragione

⁹⁸ Nelle primissime pagine della terza meditazione leggiamo: «Sono certo di essere una cosa che pensa [...]. In questa prima conoscenza non trovo nessun’altra garanzia della verità tranne che una chiara e distinta percezione di ciò che conosco, percezione però che non sarebbe sufficiente ad assicurarmi della verità se potesse mai accadere che una cosa che concepisco così chiaramente e distintamente si riscontrasse falsa. Pertanto mi sembra che io possa già stabilire come regola generale che tutte le cose che noi concepiamo molto chiaramente e distintamente sono vere» (Descartes, 1641, p. 212). Un’ulteriore caratterizzazione è presente nei *Principi di filosofia* (1644): «chiamo chiara la percezione presente e manifesta allo spirito che vi rivolge l’attenzione: come diciamo di vedere chiaramente cose che sono presenti all’occhio che le fissa [...]. Chiamo, invece, distinta quella percezione che, essendo chiara, è separata da tutte le altre, e precisa così non contenere nient’altro se non ciò che è chiaro» (Descartes, 1644, p. 620).

⁹⁹ Deleuze (1968b), p. 22.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 12.

(contravvenendo al principio di ragion sufficiente).¹⁰¹ Il chiaro e il distinto è utile a regolare tutt'al più il *riconoscimento* di qualcosa dato per presupposto (riconosciamo come chiara e distinta l'idea che due più due faccia quattro), ma non è in grado di ragguagliarci sull'essenza di quel che contiene: esso «ci dice che il vero è presente nell'idea chiara e distinta, ma che cos'è quel che è presente nell'idea vera?».¹⁰²

Al contrario, Deleuze lettore di Spinoza rimarca la necessità che l'idea sia innanzitutto adeguata. Nell'*Etica* (definizione 4, parte seconda) essa è definita come «un'idea la quale, in quanto è considerata in sé, senza relazione all'oggetto, possiede tutte le proprietà o le denominazioni intrinseche d'una idea vera».¹⁰³ Per Deleuze, invece, l'idea adeguata è innanzitutto un'«idea che esprime la propria causa e che si spiega attraverso la nostra potenza».¹⁰⁴

L'idea adeguata, infatti, rinvia alla nostra potenza di pensare, alla nostra capacità di concatenare le idee tramite le loro cause. In quest'ultimo senso è letta la critica spinoziana al procedimento induttivo contenuta nel *Trattato sull'emendazione dell'intelletto* (1677). Nel metodo cartesiano agirebbero due presupposti, due temi a cui Spinoza si oppone radicalmente, ovvero «la sufficienza teorica dell'idea chiara e distinta e la possibilità pratica di passare da una conoscenza chiara e distinta dell'effetto ad una conoscenza chiara e distinta della causa».¹⁰⁵ Deleuze si richiama ai § 19-21 dove abbondano affermazioni tese a dimostrare l'insufficienza del metodo induttivo, incapace di farci conoscere l'essenza di una cosa:

C'è una percezione dove l'essenza della cosa si inferisce da un'altra cosa, ma non adeguatamente. Ciò accade o quando da un qualche effetto risaliamo alla sua causa, oppure quando si conclude da un qualche universale che è sempre accompagnato da una qualche proprietà [...] Quando succede ciò, non comprendiamo della causa niente oltre ciò che comprendiamo dell'effetto. Ciò si constata a sufficienza dal fatto che allora la causa non viene espressa se non con termini generalissimi, come “dunque c'è qualcosa”, “dunque c'è una qualche potenza”, eccetera.¹⁰⁶

Quel che Deleuze rimarca, dunque, è la diversa impostazione del rapporto che sussiste tra l'idea e la causalità in Spinoza: nel *Trattato* viene evidenziato come la «conoscenza dell'effetto può essere detta chiara e distinta, ma la conoscenza della causa è più perfetta, cioè adeguata; e il chiaro e il distinto sono fondati solo se derivano dall'adeguato come tale».¹⁰⁷ Adeguato, così, sembra essere perfettamente sovrapponibile a espressivo, nella misura in cui quello sta a significare «la convenienza

¹⁰¹ *Ivi*, p. 121.

¹⁰² *Ivi*, p. 255.

¹⁰³ Spinoza (1677a), p. 1221.

¹⁰⁴ Deleuze (1968b), p. 119.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 123.

¹⁰⁶ Spinoza (1677b), p. 119 e nota *f*.

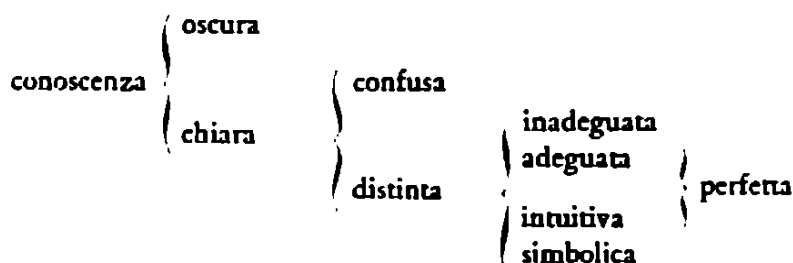
¹⁰⁷ Deleuze (1968b), p. 124.

interna dell'idea con quello che essa esprime».¹⁰⁸ Per essere adeguata, infatti, l'idea deve «“implicare” la conoscenza della causa».¹⁰⁹

In questo modo il tema dell'espressione è ricondotto a quello della potenza: che la conoscenza vada dalla causa all'effetto «è la legge di un pensiero autonomo, è l'espressione di una potenza assoluta da cui dipendono tutte le idee [...] Spinoza ricorda il suo metodo si fonda sulla possibilità di concatenare le idee le une con le altre, poiché ogni idea è “causa completa” di un'altra».¹¹⁰ Come descrivere, dunque, l'espressione spinoziana nei termini di Deleuze? Il modo più efficace è forse quello di fare riferimento ai due concetti «correlativi» dell'espressione, *explicare* e *involvere*, che ne integrano e spiegano i due aspetti principali:

Explicare significa sviluppare, *involvere* significa implicare. I due termini [...] indicano [...] due aspetti dell'espressione. Da un lato, l'espressione è un'esplicazione: sviluppo di ciò che si esprime, manifestazione dell'Uno nel molteplice (manifestazione della sostanza negli attributi e degli attributi nei modi); dall'altro, l'espressione molteplice implica l'Uno. L'Uno rimane implicato in ciò che lo esprime, impresso in ciò che lo sviluppa, immanente a quel che lo manifesta: in tal senso, l'espressione è un'implicazione.¹¹¹

L'opposizione “espressiva” di Leibniz alla teoria dell'idea chiara e distinta, invece, può essere esposta facendo riferimento a due brevi scritti di “esplicazione” del suo sistema, che leggiamo direttamente, per poi ricollegarci all'utilizzo fattone da Deleuze. Nel primo, dal titolo *Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee* (1684), i riferimenti critici a Descartes sono affatto espliciti. Innanzitutto, qui Leibniz propone una classificazione delle idee che può essere riassunta col seguente schema:



1 – Classificazione leibniziana delle idee ¹¹²

La prima distinzione introdotta da Leibniz è quella tra una conoscenza *oscura*, che «non consente di riconoscere appieno la cosa rappresentata»,¹¹³ come nel ricordo di una cosa che abbiamo già visto ma che non riusciamo a distinguere da altre simili, e una *chiara*, dove invece avviene un simile riconoscimento. Ma quest'ultima, e risiede in ciò una novità e importante rispetto a Descartes, può essere una conoscenza sia chiara e *confusa*, sia chiara e *distinta*.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 104.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 105.

¹¹¹ *Ivi*, p. 11. Segnaliamo come a questi due si aggiunga anche la *complicatio*, che non prendiamo in esame.

¹¹² Tratto da Leibniz (1684), p. 679 nota 3.

¹¹³ *Ivi*, p. 679.

Si dice confusa una nozione di cui non si possono «enumerare separatamente le note atte a distinguere con sufficiente precisione quella cosa dalle altre, sebbene la cosa abbia effettivamente quelle note e quelle caratteristiche che la distinguono».¹¹⁴ È il caso dei colori, di cui abbiamo una conoscenza *chiara e confusa*. Per quanto siamo in grado di distinguerli, non sapremmo fornirne una nozione che, per esempio, li renda comprensibili a un cieco. Li distinguiamo, tuttavia, «in forza della semplice testimonianza dei sensi e non in forza di note che si possano enunciare».¹¹⁵ Al contrario, sarà distinta una nozione di cui possediamo una definizione nominale, come «quella che, per esempio, dell'oro hanno gli esperti»,¹¹⁶ i quali sono in grado di risolverla negli elementi che la compongono.

E ancora, ci dice Leibniz, di queste nozioni distinte abbiano una conoscenza *adeguata* quando siamo in grado di enucleare distintamente tutto ciò che concorre alla loro definizione; *inadeguata*, invece, se di queste ultime abbiamo una conoscenza chiara e confusa (per esempio «come accade per le nozioni della pesantezza, del colore, dell'acqua forte e di altre che sono implicite nella nozione dell'oro»)¹¹⁷. *Cieca* o *simbolica*, poi, è definita la conoscenza quando si utilizzano dei vocaboli o dei segni per riferirsi a delle idee composte che concorrono alla formazione di una definizione, ma che non è necessario richiamare interamente alla memoria durante l'analisi; *intuitiva* quando invece si richiamano insieme alla mente tutte le note che concorrono alla composizione di una nozione (e, ci dice Leibniz, la conoscenza simbolica è solitamente riferibile alle nozioni complesse o composte; quella intuitiva alle nozioni semplici o primitive).

Da ciò consegue, secondo Leibniz, che «anche delle cose che conosciamo distintamente, non percepiamo le idee, se non in quanto ci serviamo della conoscenza intuitiva. E spesso accade che falsamente crediamo di avere nell'anima idee di cose, quando, falsamente, supponiamo che i termini di cui ci serviamo siano stati da noi chiariti».¹¹⁸ Non abbiamo a che fare, in altre parole, sempre con idee, se non nel caso della conoscenza intuitiva: ci sono, infatti, nella nostra anima, delle cose che crediamo distinte quando invece esse non lo sono affatto. In questo modo, diventa possibile comprendere come, per Leibniz, «l'idea, se distinguiamo con rigore i termini, non è la rappresentazione».¹¹⁹

È questo il punto di attacco della critica al chiaro e distinto cartesiano, che gli appare, in conseguenza di quanto stabilito, come un criterio estremamente soggettivo e affatto arbitrario:

E mi sembra che gli uomini del mio tempo commettano un abuso [...] quando si valgono di quel vantato principio: tutto ciò che di una cosa percepiamo chiaramente e distintamente, è vero e può

¹¹⁴ *Ivi*, p. 680.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 681.

¹¹⁸ *Ivi*, pp. 681-682.

¹¹⁹ Belaval (1962), p. 265.

di essa essere enunciato. Troppo spesso nozioni che ad uomini avventati nel giudicare sembrano chiare e distinte sono, invece, oscure e confuse. Quell'assioma, pertanto, è inutile, se non vi aggiungono, per distinguere ciò che è chiaro e distinto, i criteri che abbiamo dati, e se non si è certi della verità delle idee.¹²⁰

A ciò Leibniz sostiene di giungere attraverso una confutazione della dimostrazione *a priori* dell'esistenza di Dio cartesiana, secondo la quale essa seguirebbe dall'idea di ente perfettissimo che abbiamo nella nostra mente, dal momento che tutto quanto rientra nell'idea di una cosa può essere predicato dalla cosa (e se Dio è l'*ens perfectissimus*, rientrerà fra i suoi attributi anche l'esistenza).¹²¹ Per Leibniz questa prova è insufficiente poiché è necessaria un'analisi che dimostri la non-contraddittorietà delle nozioni che l'idea di Dio come ente perfettissimo implica. Leibniz, infatti, distingue anche fra le *definizioni nominali*, le quali permettono di distinguere una cosa dalle altre, e quelle *reali*, che invece permettono di assumere qualcosa come possibile. Le prime danno luogo a conoscenza, dunque a un'idea vera, solo se è dimostrato che ciò che viene distinto è possibile: le idee vere sono solo quelle possibili, mentre quelle che contengono contraddizione al loro interno sono false. In altre parole, per Leibniz non esistono idee contraddittorie.

Questa critica, che si ritrova anche nello scolio finale al breve scritto *Sull'esistenza dell'essere perfettissimo* (1676), composto successivamente all'incontro con Spinoza nel novembre del 1676 a L'Aia,¹²² è riassunta da Massimo Mugnai nel seguente modo:

“L'essere del quale non si può pensare niente di maggiore” (Dio, secondo la definizione di Anselmo è un'espressione complessa, che coinvolge una pluralità di idee, la cui connessione logica potrebbe dar luogo a contraddizione, come accade, per esempio, nel caso dell'espressione “il moto più veloce di tutti”. Per stabilirne la non-contraddittorietà (vale a dire la possibilità) è necessaria l'analisi concettuale. Ovviamente, Leibniz ritiene che alla definizione anselmiana di Dio corrisponda un'idea, ma ribadisce che ciò va appunto dimostrato e che proprio nel non aver reso palese questo punto consiste la debolezza della dimostrazione di Descartes.¹²³

Ciò che Mugnai rileva con l'ultima frase di questa citazione, è sostanzialmente, un'obiezione che solleva anche Deleuze quando sostiene che Spinoza e Leibniz «attaccano Cartesio perché ha costruito una filosofia troppo “precipitosa”, troppo “facile” [...]. La prova ontologica di Cartesio si fonda sull'infinitamente perfetto, e ha fretta di trarne le conclusioni».¹²⁴

¹²⁰ Leibniz (1684), p. 684.

¹²¹ «Con il nome Dio intendo una sostanza infinita, eterna, immutabile, indipendente, onnisciente, onnipotente, dalla quale io stesso e tutte le altre cose esistenti [...] sono state create e prodotte. Ora queste qualità sono così grandi ed eminenti, che quanto più le considero, più mi persuado che l'idea che ho di esse non può trarre origine da me solo. E per conseguenza, bisogna necessariamente concludere, da tutto ciò che ho detto finora, che Dio esiste; sebbene infatti l'idea della sostanza sia in me, per il fatto stesso che sono una sostanza, non avrei io, sostanza finita, l'idea di una sostanza infinita se essa non fosse stata messa in me da una sostanza veramente infinita» (Descartes, 1641, p. 221).

¹²² Leibniz (1676a), pp. 170-171.

¹²³ Mugnai (2001), p. 40.

¹²⁴ Cfr. Deleuze (1968b), p. 254.

L'altro breve scritto, in qualche modo "complementare", a cui facciamo riferimento si chiama *Che cos'è l'idea* (1678). In questa sede, il filosofo tedesco sostiene che l'idea non dev'essere concepita tanto come un contenuto mentale, dacché «molte cose sono nella mente che riconosciamo non essere idee»,¹²⁵ quanto, piuttosto, come una *facoltà*, poiché queste altre cose non accadono senza idee. Eppure, a ben guardare, dice Leibniz, non basta dire che l'idea consiste in una facoltà di pensare delle cose, perché posso pensare, o giungere a pensare, cose di cui non ho un'idea. Così, bisognerà dire che una definizione dell'idea implica il concetto d'espressione: per avere un'idea bisogna «che ci sia in me qualcosa che, non solo mi conduca alla cosa, ma anche la esprima».¹²⁶ Che cosa voglia dire Leibniz con "espressione" è esplicitato in una lettera ad Arnauld: «una cosa, nel mio linguaggio, esprime un'altra quando c'è un rapporto costante e regolare tra ciò che si può dire dell'una e dell'altra [...]. L'espressione è comune a tutte le forme, ed è un genere del quale la percezione naturale, il sentimento animale e la conoscenza intellettuale sono specie».¹²⁷

L'espressione, dunque, è un rapporto, una relazione che sussiste tra le strutture di un'idea e quelle della cosa che l'idea esprime. Ciò non vuol dire, però, che debba esserci una somiglianza tra l'espressione e la cosa espressa. È sufficiente che ci sia una certa analogia tra le loro strutture. Per questo motivo, esistono sia espressioni «fondate in natura», che richiedono una certa similitudine (come l'ellisse se intesa quale espressione del cerchio), sia espressioni «fondate sull'arbitrio», che invece ne fanno a meno (per cui è possibile dire che le azioni di un uomo esprimono il suo animo). Così, conclude Leibniz, «l'idea delle cose che è in noi, non è altro che Dio, che è, al tempo stesso, l'autore delle cose e della mente, quel Dio che ha impresso nella mente la facoltà di pensare in modo che [essa] possa, dalle sue operazioni, trarre cose che corrispondono in modo perfetto a quelle che seguono dalle cose».¹²⁸ Dio appare qui in qualità di garante, ma non lo è più alla maniera del Dio cartesiano: quello aveva il compito di fugare ogni dubbio sulla veracità delle idee chiare e distinte che ci dà delle cose, ma il criterio del chiaro e distinto risulta, in fin dei conti, soggettivo e arbitrario. Qui, invece, Dio imprime nella mente una facoltà che permette all'uomo di conoscere, in virtù del carattere espressivo dell'idea: è grazie alla corrispondenza e all'espressione delle monadi che diviene possibile conoscere.

Quanto osservato conduce alla lettura di Deleuze secondo cui, in Leibniz, l'espressione gioca un ruolo cruciale. È l'espressione a fondare il modo della relazione principale tra gli individui e il mondo, dacché il rapporto tra la monade e il mondo, è appunto un rapporto espressivo: «ogni monade è

¹²⁵ Leibniz (1678), p. 686.

¹²⁶ *Ivi*, pp. 686-687.

¹²⁷ Leibniz (Lettera ad Arnauld dell'8 ottobre 1687), p. 167.

¹²⁸ Leibniz (1678), p. 688.

l'espressione del mondo, ma il mondo che è espresso non esiste al di fuori delle monadi che lo esprimono». ¹²⁹

Le posizioni di Leibniz e Spinoza sono dunque accomunate da Deleuze in vista di una teoria generale dell'espressione. Le dense conclusioni poste a termine di *Spinoza e il problema dell'espressione*, sono riassumibili attorno a tre punti principali, sui quali i due filosofi sarebbero involontariamente d'accordo. In merito alla prova ontologica dell'esistenza di Dio, tutti e due denuncerebbero una certa fretta di concludere, una certa precipitosità nell'argomentazione di Descartes. Relativamente al criterio del chiaro e distinto, entrambi lo riterrebbero insufficiente: Descartes si sarebbe «limitato al contenuto rappresentativo dell'idea» senza giungere «al contenuto espressivo, infinitamente più profondo», non avendo «concepito l'adeguato come ragione necessaria e sufficiente del chiaro e del distinto, ossia l'espressione come fondamento della rappresentazione» ¹³⁰.

Deleuze contrappone, dunque, la rappresentazione o il principio del "chiaro e distinto" all'espressione, che invece si situerebbe a un livello più profondo, ne sarebbe anzi la fonte. Non è l'idea chiara e distinta a garantirci la verità, ma sono l'adeguato e l'espressivo a giustificare e rendere possibile il chiaro e distinto. Non si tratta più di costruire la verità a partire da un'idea, ma di giungere a un metodo che renda possibile risalire attraverso l'espressione, in quanto ciò che è espresso «non esiste al di fuori delle sue espressioni, ogni espressione è in certo qual modo l'esistenza di ciò che è espresso». ¹³¹ In quest'ottica l'espressione si pone come superamento del cartesianesimo sul piano epistemologico, dal momento che un'idea chiara e distinta, anche se vera, non è in grado di dirci ciò che di vero è contenuto in essa; mentre l'espressione rende possibile individuare il rapporto che lega ciò che esprime a ciò che viene espresso.

L'errore di Descartes è quello di non essersi spinto «al di là della forma della coscienza psicologica dell'idea» senza raggiungere, pertanto, «la forma logica attraverso la quale l'idea si spiega e attraverso la quale le idee si concatenano le une con le altre». ¹³² Con ciò Deleuze intende sottolineare come l'espressionismo filosofico poggi sulla concezione di una «forma logica» dell'idea, contrapposta al contenuto psicologico della forma rappresentativa, che non solo rende conto della composizione della singola idea, ma anche del concatenamento delle idee le une con le altre. È quest'ultima caratteristica che permette di giungere a una conoscenza piena.

Ciò può essere detto anche nel seguente modo: Descartes avrebbe mancato di concepire «l'unità della forma e del contenuto, ossia l'"automa spirituale" che riproduce il reale producendo le sue idee

¹²⁹ Deleuze (1968b), p. 30.

¹³⁰ *Ivi*, p. 120.

¹³¹ *Ivi*, p. 30.

¹³² *Ivi*, p. 120.

nell'ordine dovuto».¹³³ Concetto spinoziano, utilizzato nel *Trattato sull'emendazione dell'intelletto*,¹³⁴ l'automa spirituale sembra particolarmente apprezzato da Deleuze, che lo richiama più volte all'interno del testo. L'idea di un automa spirituale serve soprattutto a esplicitare la corrispondenza, la consequenzialità e l'implicazione che regola il pensiero: «la mente è una sorta di automa spirituale; [...] quando pensiamo, obbediamo solo alle leggi del pensiero, leggi che determinano nello stesso tempo la forma e il contenuto dell'idea vera».¹³⁵ Inoltre, rimandando all'indipendenza e alla disgiunzione che vige tra le serie delle cose e la serie delle idee, e contemporaneamente al loro reciproco corrispondersi, esso testimonierebbe in favore del *parallelismo* di Spinoza, cui Deleuze dedica ampio spazio.¹³⁶

L'automa spirituale compare anche in Leibniz, a partire dal *Nuovo sistema* (1695), e secondo Deleuze proverrebbe proprio dalla filosofia di Spinoza. Pur sussistendo delle differenze tra l'uso che ne fanno i due, scrive Deleuze, «l'automa spirituale possiede un aspetto comune a Leibniz e a Spinoza: designa la nuova forma logica dell'idea, il nuovo contenuto espressivo dell'idea, ed anche l'unità fra la forma e il contenuto».¹³⁷ Con ciò si richiama ancora una volta la concezione dell'espressione come unità di espresso ed esprime, della causalità immanente, della forma logica dell'idea come opposta a quella rappresentativa.

Tutti questi “errori” cartesiani, d'altronde, si riverberano e si ripercuotono sulla concezione dell'individuo. In Descartes esso è «il composto reale di un'anima e di un corpo, vale a dire di due termini eterogenei che si presume debbano agire realmente l'uno sull'altro».¹³⁸ Ciò, però, comporterebbe delle enormi difficoltà a spiegare alcuni fenomeni, poiché una tale concezione poggia sul principio della *causalità reale* che invece, secondo Deleuze è solamente «un caso particolare di un principio più generale».¹³⁹ Al contrario, le *corrispondenze non causali* tra le serie variabili del corpo e dell'anima, di cui sono un esempio i concetti di monade in Leibniz e di modo in Spinoza, conducono a pensare un individuo inteso «come centro espressivo»,¹⁴⁰ che ricusa una spiegazione delle relazioni tra le sue facoltà esclusivamente in base a una causalità diretta.

Sin qui la battaglia comune ai due filosofi. La differenza più importante, invece, che Deleuze ravvisa fra questi due “espressionisti”, riguarderebbe l'ampiezza conferita appunto al concetto di espressione: in Leibniz essa arriverebbe a coprire ogni cosa, «compreso il mondo dei segni, delle similitudini, dei simboli e delle armonie – mentre Spinoza la depura, contrapponendo le espressioni ai segni e alle

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ Cfr. Spinoza (1677b), p. 159. Vedi anche Cremaschi (1979).

¹³⁵ Deleuze (1968b), pp. 110-111.

¹³⁶ Cfr. *Ivi*, p. 90, 113-114,

¹³⁷ *Ivi*, p. 111n.

¹³⁸ *Ivi*, p. 255.

¹³⁹ *Ivi*, p. 257.

¹⁴⁰ *Ibidem.*

analogie». ¹⁴¹ L'espressione in Leibniz, infatti, «fonda in tutti i campi il rapporto fra l'Uno e il Molteplice [...]. In tal modo si introduce però nell'espressione una zona oscura e confusa» ¹⁴² ovvero il *fuscum subnigrum* interno alla monade. ¹⁴³ È per questo motivo che, a differenza di Spinoza, in Leibniz il pensiero umano non può pervenire all'assolutamente adeguato, dato che ogni monade, per quanto ampia possa essere la sua zona chiara di espressione, non potrà comunque colmare interamente il buio che contiene e, secondo il suo prospettivismo, ciò che è espresso adeguatamente da una monade sarà confuso per un'altra, e viceversa. Perciò, l'ampiezza dell'espressionismo leibniziano determina il suo pensiero come una «filosofia “simbolica” dell'espressione [...che] è necessariamente una filosofia di espressioni equivoche». ¹⁴⁴

Con ciò Deleuze attribuisce un giudizio maggiormente positivo all'univocità dell'espressione di Spinoza, il quale l'avrebbe purificata attraverso una distinzione tra le espressioni univoche e i segni equivoci. Al contrario, l'equivocità leibniziana reintrodurrebbe la creazione e l'emanazione (e dunque un principio gerarchico) all'interno dell'espressione. Così, mentre Spinoza «accetta il “pericolo” propriamente filosofico che implica la nozione di espressione: l'immanenza, il panteismo», ¹⁴⁵ Leibniz, al contrario, retrocede di fronte a esso.

In conclusione, si può dire che quanto Deleuze ritrova in questa teoria dell'espressione, e nella concezione di un'idea espressiva, lo ribadiamo, è la possibilità di pensare un piano univoco di costruzione delle idee, in cui una causalità immanente elimina la possibilità di concepire il pensiero come un'operazione di riconoscimento, come invece sembra presupporre il funzionamento del chiaro e distinto cartesiano:

Considerati in sé, il chiaro e il distinto ci consentono al massimo di *riconoscere* un'idea vera che abbiamo, vale a dire quel che di positivo c'è in un'idea ancora inadeguata. Formare un'idea adeguata ci porta però al di là del chiaro e del distinto. In sé, l'idea chiara e distinta non costituisce una vera e propria conoscenza, così come non contiene la propria ragione: il chiaro e il distinto hanno la loro ragion sufficiente solo nell'adeguato, l'idea chiara e distinta forma una conoscenza vera solo se deriva da un'idea anch'essa adeguata. ¹⁴⁶

La teoria dell'espressione è il primo grande *leitmotiv* che s'incontra affrontando la lettura deleuziana di Leibniz, ed è importante per il prosieguo di questa lettura poiché, secondo un'intuizione di François Zourabichvili (1965-2006) – allievo diretto di Deleuze, nonché tra i più acuti interpreti della sua filosofia –, vi si possono ravvisare i prodromi del concetto di piega. Per Zourabichvili, infatti,

¹⁴¹ *Ivi*, p. 258.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Cfr. Leibniz (1903), p. 489.

¹⁴⁴ Deleuze (1968b), p. 259.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 262.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 120 corsivo nostro.

«l'implicazione è il movimento logico fondamentale della filosofia di Deleuze» e descrive, attraverso un'incarnazione in due forme diverse, un vero e proprio «sistema della piega» o «logica dell'espressione». L'espiazione e l'inspirazione dell'implicazione sono la «*complicazione* [che] è un'implicazione in sé, [e] l'*esplicazione* un'implicazione in altra cosa». ¹⁴⁷

Questa intuizione, che poggia su un dato etimologico (*implication, complication, explication* sono tutti composti del francese *pli* ovvero piega), permette, da un punto di vista strettamente cronologico, di ricondurre la coniazione del concetto a cui verrà collegata la filosofia di Leibniz nel libro del 1988 al testo sull'espressione in Spinoza, di vent'anni precedente. Ma non è in ciò che risiede il suo motivo di maggiore interesse. Essa, infatti, disvela una delle motivazioni di questo “ritorno” di Deleuze a Leibniz: la ricerca di un modello della *soggettività* in grado di esprimere la compartecipazione, l'appartenenza del pensiero al suo fuori. «La concezione deleuziana della soggettività», scrive Zourabichvili, «riposa sull'idea di un dentro del fuori, di una interiorizzazione dell'esteriore, nel doppio senso del genitivo». ¹⁴⁸ E di quale altra filosofia, aggiungiamo noi, avrebbe potuto servirsi se non di quella leibniziana, secondo la quale la monade esprime al suo interno l'intero universo?

¹⁴⁷ Zourabichvili (1994), p. 82. Anche Seggiaro nota come «il concetto di espressione abbia delle significative somiglianze con quello di piega, che pur venendo tematizzato da Deleuze quasi vent'anni dopo, sembra già nascosto nel fitto tessuto dei movimenti espressivi dell'Essere [...]. Deleuze farà, col concetto di piega, un ulteriore passo avanti: se l'espressione è il *sostrato* del doppio movimento dell'Essere, la piega sarà questo duplice movimento stesso; se l'espressione è *o* un movimento *o* l'altro, la piega sarà entrambi questi movimenti nel loro inscindibile farsi reciproco» (Seggiaro, 2009, pp. 42-43).

¹⁴⁸ Zourabichvili (1994), p. 82.

2. Il pensiero differenziale: Deleuze lettore di Leibniz

Nessuno [più di Leibniz] si è avvicinato a un movimento della vice-dizione nell'Idea, ma nessuno ha meglio mantenuto il preteso diritto della rappresentazione, a costo di renderla infinita. Nessuno ha saputo meglio immergere il pensiero nell'elemento della differenza, dotarla di un inconscio differenziale, circondarla di tenui bagliori e di singolarità; ma tutto ciò per salvaguardare e ricomporre l'omogeneità di una luce naturale "cartesiana".
Deleuze¹

Ci sono in Leibniz mille e una Rivoluzioni Copernicane, o una *Rivoluzione fine, locale, plurale*. Non c'è un solo punto fisso, ve ne sono un'infinità.
Serres²

Sin ora abbiamo concentrato la nostra attenzione sul metodo di lettura di Deleuze e sul debito che il suo approccio nutre nei confronti del *milieu* culturale in cui si è formato il suo pensiero. Il fuoco teorico del capitolo precedente è costituito dall'approccio alla filosofia di Leibniz, che culmina nel libro sul concetto di espressione. Con la pubblicazione della sua tesi principale di dottorato, però, l'influenza leibniziana sul pensiero di Deleuze si fa più evidente e più stringente. Alcune delle tesi centrali sostenute in *Differenza e ripetizione*, infatti, dipendono direttamente dall'opera del filosofo tedesco. Seppur inquadrata "anamorficamente", secondo un metodo che abbiamo già esposto, la sua opera concorre alla costruzione dell'ossatura concettuale di questo testo: il «virtuale» e la «vice-dizione», il «differenziale» e il «distinto-oscuro» sono tutte espressioni che contengono un richiamo al pensiero leibniziano. L'ontologia del molteplice di Deleuze, il suo empirismo trascendentale che mira a costruire l'oggetto dell'esperienza reale, nutre un debito anche nei confronti di Leibniz. D'altronde, tale debito è indicato dallo stesso filosofo francese in un testo anticipatore, *Il metodo della drammatizzazione* (1967),³ con cui ci aiuteremo per enucleare brevemente le linee teoriche maggiori di questo rapporto, linee che s'inviluppano e s'intricano all'interno del libro. Prima di osservarne le coordinate di sviluppo, però, è necessario disegnare l'orizzonte teorico all'interno del quale esso s'inscrive. *Differenza e ripetizione* è, infatti, un testo imponente, costruito attraverso l'assimilazione e la traduzione, in un linguaggio altrettanto compatto e filosoficamente denso, di temi e problemi provenienti da numerose discipline come la biologia, la chimica, la matematica – ma non vi mancano passi dedicati a una trattazione di opere letterarie, di teorie psicoanalitiche, di letture sociologiche o economiche.

¹ Deleuze (1968a), p. 343.

² Serres (1968), p. 250.

³ Si tratta, in realtà, del resoconto di una discussione in cui sono presentati, in estrema sintesi, alcuni motivi della sua tesi di dottorato alla presenza di figure di primo piano nel panorama accademico di quel periodo, fra cui Wahl, Alquié e de

2.1 – Una filosofia della differenza

I due concetti che compongono il titolo di *Differenza e ripetizione* sono accomunati e riuniti da una congiunzione che ha l'obiettivo di sottolineare la comune ipotesi di senso cui sarebbero costretti dalla *rappresentazione* filosofica. Con «rappresentazione» o «mondo della rappresentazione» Deleuze indica un modo di procedere in filosofia segnato dalla riduzione della differenza, della varietà, del molteplice a uno o pochi elementi di identità. La rappresentazione è l'immagine di una conciliazione forzata e identitaria della differenza: il «primato dell'identità, comunque sia essa concepita, definisce il mondo della rappresentazione». ⁴ In essa, inoltre, riecheggiano prescrizioni e proibizioni di carattere morale, teorico e gnoseologico, dal momento che «l'ordine della rappresentazione si confonde con l'ordine morale, e la sua intimità di valori ha per correlato epistemologico il primato della rappresentazione, come atto volontario e cosciente, indissociabile da un'attitudine di sottomissione ai valori stabiliti». ⁵

In altre parole, sia la differenza sia la ripetizione sarebbero sempre state, salvo rare eccezioni, pensate e rappresentate in relazione all'identità. La *differenza* è stata intesa e sviluppata dal pensiero filosofico come una differenza *tra due identità*, tra due *essenze* supposte identiche in se stesse: la differenza tra questo e quello, la differenza tra gli elementi *a* e *b*, entrambi definiti nella loro essenza dal principio di identità ($A = A$) e posti in relazione grazie al principio di non-contraddizione [$\neg (A \wedge \neg A)$]. Questo modello sarebbe stato inaugurato da Platone: la sua metafisica pone un'«Essenza *ideale*» come fondamento del mondo fenomenico e ontologico; e così «l'essenza come fondamento è l'identico in quanto comprende originariamente la differenza del proprio oggetto». ⁶

Ciò che Deleuze intende dire è che la differenza, in Platone e a partire da Platone, è pensata come distanza di un fenomeno, di un oggetto, di un pensiero, dalla sua essenza ideale: la differenza non è compresa in sé, ma indica solamente un grado di dissimiglianza. Essa, insomma, è ricompresa pur sempre all'interno di un rapporto di somiglianza, per quanto minima, dell'oggetto con l'idea. Conseguentemente, è con Platone che, per la prima volta, la rappresentazione è intesa come strumento di riconoscimento identitario che annulla la molteplicità dell'oggetto rappresentato. Infatti, «ogni immagine o pretesa ben fondata prende il nome di r(e)appresentazione (icona), poiché la prima nel suo ordine è ancora la seconda in sé, in rapporto al fondamento, e in tal senso l'Idea inaugura o fonda il mondo della rappresentazione». ⁷ In altre parole, tutto è in rapporto a un fondamento, tutto rinvia a

Gandillac, nonché Lucy Prenant (1891-1978), studiosa di Leibniz e curatrice di una raccolta di testi del filosofo tedesco che ha conosciuto un certo successo nella Francia del secondo Novecento (cfr. Prenant, 1939).

⁴ Deleuze (1968a), p. 4.

⁵ Sauvagnargues (2009), p. 234.

⁶ Deleuze (1968a), p. 434.

⁷ *Ivi*, pp. 434-435.

un fondamento identico in sé. In questo modo si gerarchizzano gradualmente l'essere e il pensiero, secondo una scala che va da ciò che più si avvicina al fondamento a ciò che meno gli si avvicina.

Similmente, secondo Deleuze, anche la *ripetizione* è sempre stata colta come ripetizione di un identico, riproposizione continua di uno stesso modello, applicazione reiterata di una medesima formula. Eccezion fatta per alcuni autori, come Nietzsche, Søren Kierkegaard (1813-1855) e Charles Péguy (1873-1914), la ripetizione assume nella tradizione le sembianze di un atto meccanico e stereotipato, essendo letta alla luce della somiglianza che rivela con un atto precedente. La ripetizione, in questo modo, appare esclusivamente nel segno della generalità, che presenta «due grandi ordini, l'ordine qualitativo delle somiglianze e l'ordine quantitativo delle equivalenze» simbolizzati dai cicli e dalle equivalenze.⁸

Contrariamente a tutto ciò, a questa «immagine del pensiero», Deleuze intende sviluppare «*i concetti di una differenza pura e di una ripetizione complessa*»,⁹ in cui la differenza non è più pensata in relazione all'identità e alla negazione, bensì, slegata da ogni compromesso con la rappresentazione, essa vuol essere compresa nel suo movimento incessante di produzione (la differenziazione della differenza). Parimenti la ripetizione, affrancata dall'idea di un modello, di un originale, diviene in questo modo una ripetizione di ripetizioni, una ripetizione non ripetitiva o una ripetizione creativa: «ripetere è comportarsi in rapporto a qualche cosa di unico o di singolare, che non ha uguale o equivalente [...]; come dice Péguy, non è la festa della Federazione che commemora o rappresenta la presa della Bastiglia, ma è la presa della Bastiglia che festeggia e ripete per prefigurazione tutte le Federazioni».¹⁰ Al di là della rappresentazione e al di sotto del principio d'identità, dunque, brulica un mondo di pure differenze, e il compito che si propone Deleuze è quello di osservare e descrivere i processi attraverso cui si la differenza si differenzia incessantemente. L'ammonizione «di non ricalcare il trascendentale sulle figure dell'empirico»¹¹ suona pertanto come un'esortazione a inoltrarsi col pensiero all'interno del «regno» della differenza.

Il regno della differenza pura è un regno della potenza, nel senso spinoziano del termine prima osservato: esso è un campo univoco e *intensivo* dove le differenze sono intese come «differenze di potenziale». In quanto condizioni dell'esperienza, queste ultime *preesistono* alle qualità estese che incontriamo nell'esperienza ordinaria; le differenze di potenziale determinano le singole individuazioni *estensive*: «la differenza, la differenza di potenziale, la differenza d'intensità come ragione del diverso qualitativo».¹²

⁸ *Ivi*, p. 9.

⁹ *Ivi*, p. 4.

¹⁰ *Ivi*, p. 10.

¹¹ *Ivi*, p. 234.

¹² *Ivi*, p. 99.

Queste intensità, secondo Deleuze, sarebbero «involuptate in una profondità, in uno *spatium* intensivo»¹³ che è anche il luogo di costruzione e sviluppo delle *idee*. Contrariamente all'idea "essenzialista" di stampo platonico, infatti, Deleuze riprende il concetto per svilupparlo in un senso *espressivo*, come quello tratteggiato nel libro su Spinoza, e *problematico*. Già in *Spinoza e il problema dell'espressione*, infatti, la critica all'essenzialismo era condotta attraverso il concetto di espressione come correlato teorico dell'univocità e dell'immanenza. In *Differenza e ripetizione* l'idea è una «potenza dello spirito»¹⁴ che esprime un problema, laddove con quest'ultimo termine Deleuze indica un elemento in grado d'innescare il processo di generazione del pensiero, qualcosa che forza il pensiero a pensare:

il pensare non è innato, ma deve essere generato nel pensiero, [...] il problema non è di dirigere o di applicare metodicamente un pensiero preesistente in natura e in diritto, ma di far nascere ciò che non esiste ancora (che non si dà altra opera, tutto il resto essendo arbitrario, e decorazione). Pensare è creare, non c'è altra creazione, ma creare, è anzitutto generare «il pensare» nel pensiero.¹⁵

L'idea è dunque la forma di determinazione di un problema e presenta una doppia faccia: essa «è tanto la singolarità concreta quanto la vera universalità»¹⁶. In altre parole, l'idea è, per un verso, l'espressione, la coagulazione di singolarità che compongono un problema specifico e determinato, come, per esempio, la funzione della gelosia nella *Recherche* di Proust (e il suo "strano" platonismo),¹⁷ o le creazioni di immagini e concetti cui ci pone innanzi il cinema.¹⁸

Al tempo stesso, però, secondo l'intuizione principale dell'empirismo trascendentale, l'idea è anche l'*universalità* di quel singolo problema per com'è ricavato dall'esperienza reale, per come risulta in seguito a un confronto che evita l'astrattezza e i falsi apriorismi. Così descritti, beninteso, le idee e i concetti saranno in grado di funzionare solo nella misura in cui verranno confrontati e utilizzati in relazione ai problemi determinati cui corrispondono: «non appena "dimentichiamo" il problema, non abbiamo più davanti a noi che una soluzione generale astratta».¹⁹ Se Deleuze parla di «vera universalità» è per contrapporre questa concezione dell'Idea all'universalità falsa di un trascendentalismo generico, com'è per certi versi quello kantiano, oppure all'astrattezza della dialettica hegeliana e all'indeterminatezza su cui si fonda il cogito in Descartes, tanto per fare alcuni esempi.²⁰ Al contrario Deleuze scorge nell'Idea concepita a questa maniera un'universalità vera

¹³ Deleuze (1967), p. 119.

¹⁴ Deleuze (1968a), p. 44.

¹⁵ *Ivi*, p. 240.

¹⁶ *Ivi*, p. 264.

¹⁷ Cfr. Deleuze (1964).

¹⁸ Cfr. Deleuze (1983) e Deleuze (1985a). Sul connubio cinema-filosofia in merito al tema della creazione si veda soprattutto Angelucci (2012).

¹⁹ Deleuze (1968a), p. 264.

²⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 79-81 e 144.

poiché ricavata dall'esperienza reale, e non semplicemente riconosciuta in un oggetto, appiccicata arbitrariamente su un fenomeno: l'universalità della gelosia per come emerge e per come è sviluppata dal Narratore nella *Recherche*.

L'idea-problema è, ancora, un'idea-molteplicità: «le Idee sono molteplicità, e ogni Idea è una molteplicità, una varietà [...] Ogni cosa è una molteplicità in quanto incarna l'Idea. Anche il molteplice è una molteplicità, così come l'uno».²¹ Ricavato soprattutto dalla lettura di Bergson e di Nietzsche, il concetto di *molteplicità* è correlato a quello di differenza: recuperare la differenza in sé, infatti, significa recuperare la costitutiva molteplicità del reale. Per ciò che concerne questo tema è utile soffermarsi brevemente sulla ricezione deleuziana di Bergson.²² Nel saggio del 1966 intitolato *Il bergsonismo*, il nostro autore individua una linea genetica del concetto di molteplicità che parte dall'opera del matematico e fisico Bernard Riemann (1826-1866), passa per la teoria della relatività di Albert Einstein (1879-1955), e giunge sino a Bergson.²³ «Non si è mai data molta importanza all'uso del termine di “molteplicità”» scrive Deleuze, sostenendo che per Bergson, «*non si tratta affatto di opporre il Molteplice all'Uno, ma al contrario di distinguere due tipi di molteplicità*».²⁴

Tale distinzione, secondo il nostro autore, era apparsa già nell'opera di Riemann, il quale avrebbe definito «le cose come “molteplicità” determinabili in funzione delle loro dimensioni o delle loro variabili indipendenti» e distinguendo così «due generi di molteplicità»: quelle discrete, che contengono il principio della loro misura (ovvero quelle per cui «la misura di una delle loro parti era data dal numero degli elementi che esse contenevano»); e quelle continue, che «trovavano un principio di misura almeno nei fenomeni che in esse si sviluppavano o nelle forze che in esse agivano».²⁵ Il riferimento è alla celebre prolusione dal titolo *Sulle ipotesi che stanno alla base della geometria*, pronunciata da Riemann presso l'Università di Gottinga nel 1854.²⁶

Una delle conseguenze dell'opera di Riemann – o meglio, del modo in cui espone il caso di studio su citato, che permise generalizzazioni feconde per diverse branche della matematica – consisteva nel permettere un notevole passo in avanti nello studio della geometria: in particolare, essa rendeva possibile importanti progressi nell'ambito delle geometrie non-euclidee, che sino ad allora erano rimaste «una branca minore della matematica»,²⁷ e le cui basi erano state gettate nei primi del XIX secolo grazie ai lavori di Nikolaj Ivanovič Lobačevskij e János Bolyai (1802-1860), nonché di Carl Friedrich Gauss (1777-1855) che, però, non pubblicò i risultati della sua ricerca. Tuttavia, la

²¹ *Ivi*, p. 295.

²² Cfr. Deleuze (1966a), pp. 28-33.

²³ Sul rapporto Deleuze-Riemann si veda ad es. Plotnisky (2009).

²⁴ Deleuze (1966a), pp. 28-29.

²⁵ *Ivi*, p. 29. Sottolineiamo come in Riemann, tuttavia, si parli di “varietà” piuttosto che di molteplicità.

²⁶ Riemann (1854).

²⁷ Boyer (1968), p. 496. Sono dette geometrie non-euclidee che rifiutano uno o più dei postulati euclidei. Per un approccio filosofico a quest'aspetto della geometria, si veda il recente Palombi (2017), specialmente alle pp. 139-158.

geometria di Riemann è non-euclidea in un senso differente da quella di Lobačevskij, dal momento che, mentre quest'ultimo «era ancora condizionato dall'idea d'una geometria che descriva “la struttura dello spazio fisico”»,²⁸ il matematico tedesco «ritiene importante liberare matematica e geometria da “una supposta realtà oggettiva e univoca delle quantità e delle figure”». ²⁹ L'importanza dell'approccio allo spazio reso possibile da Riemann, infatti, risiede nella costituzione «di una geometria differenziale che studia le proprietà intrinseche di una varietà, indipendentemente dallo spazio in cui essa è immersa, eliminando ogni riferimento a un contenitore universale o a un centro di coordinate privilegiato»³⁰. In questo modo, «le proprietà geometriche di una superficie curva possono essere espresse senza fare ricorso allo spazio tridimensionale circostante, ma semplicemente secondo proprietà intrinseche».³¹

Ora, secondo Deleuze, la distinzione fra due molteplicità prima citata giunge a Bergson attraverso il confronto con Einstein, la cui Teoria Generale della Relatività «dipende molto da Riemann».³² Tuttavia, secondo Deleuze, accostando la molteplicità discrete alla natura dello spazio fisico, e quelle continue alla natura della durata, Bergson si sarebbe accorto di «non poter seguire la teoria delle molteplicità fino alle sue implicazioni matematiche», in quanto «aveva profondamente trasformato il senso della distinzione riemanniana».³³ La ripartizione bergsoniana, infatti, non trova riscontro nella teoria della Relatività, che considera sia lo spazio che il tempo come rappresentabili da una varietà continua.

Secondo diversi interpreti, la lettura deleuziana di Riemann sembra risentire dell'influenza di Hermann Weyl (1885-1955), che in uno scritto intitolato *Die Idee der Riemannschen Fläche (Il concetto di superficie riemanniana, 1913)* aveva trattato indifferentemente i due tipi di molteplicità su citati, proponendo di leggere entrambi «come delle strutture costituite dall'articolazione di spazi locali».³⁴ Al di là dell'appropriatezza scientifica del discorso deleuziano,³⁵ ciò che ci sembra più significativo è la sua esigenza di ricercare quelle concezioni del molteplice, filosofiche, artistiche o matematiche, che gli permettono di elaborarne un concetto in grado di non cadere nel tranello

²⁸ Palombi (2017), p. 151. Cfr. anche Boyer (1968), pp. 496-497.

²⁹ Palombi (2017), p. 154.

³⁰ Lautman (1938), p. 43.

³¹ Pettoello (1994), p. XXVII.

³² Deleuze (1966a), p. 29. Da Einstein, infatti, lo spazio-tempo è descritto come “curvo”, senza la necessità d'immaginare un superspazio in cui esso sia “immerso”. È con Riemann che s'iniziò a descrivere superfici curve senza dover anche immaginare la maniera in cui esse siano immerse nello spazio euclideo: la generalizzazione a dimensioni più elevate fu immediata. Inoltre, la visione di Riemann rese possibile ai matematici delle generazioni successive di generalizzare anche il concetto di curvatura e di derivare ulteriori strumenti di calcolo; entrambe le cose furono fondamentali per l'impostazione di Einstein-Hilbert.

³³ *Ivi*, p. 29. Il riferimento è a Bergson (1889).

³⁴ Longo (2016) con riferimento a Weyl (1913).

³⁵ Su questo punto, ovvero sulla prospettiva con cui Deleuze utilizza la matematica e la scienza, ci siamo soffermati all'inizio del prossimo paragrafo.

dell'opposizione tra l'Uno e il Molteplice: una *molteplicità assoluta e irriducibile*. In questo senso, nella teoria di Riemann, letta attraverso le lenti di Weyl e di Albert Lautman (1908-1944),³⁶ e della durata bergsoniana, Deleuze sembra trovare le basi per pensare la molteplicità di per sé, al di là dello spazio che la contiene e al di là della serializzazione del tempo.

Questo è un punto su cui il nostro autore ritornerà in più luoghi della sua produzione, come in *Mille piani*, dove si afferma: «non è questione di opporre i due tipi di molteplicità, le macchine molar e molecolari, secondo un dualismo che non sarebbe migliore di quello dell'Uno e del molteplice».³⁷ Perciò, è stato osservato come, «piuttosto che attribuire un ruolo differente alle due molteplicità, per Deleuze l'importante è riconoscere che ogni molteplicità, in quanto idea, ha una struttura che consiste in uno spazio topologico strettamente dipendente dall'organizzazione interna dei suoi elementi genetici».³⁸

Quello di Deleuze è, dunque, un «pensiero del molteplice»³⁹ perché si sforza di pensare il mondo brulicante delle differenze e dell'infinità varietà che si annida al di sotto dell'identità, chiave concettuale del pensiero rappresentativo che bisogna rovesciare. Contro l'essenzialismo, contro i presupposti teorici e gli imperativi morali dell'identità,⁴⁰ «la nozione di molteplicità [...] denuncia l'Uno e il molteplice, la limitazione dell'Uno attraverso il molteplice e l'opposizione del molteplice all'Uno».⁴¹ Contro ogni falsa alternativa dualistica, occorre recuperare e affermare la costitutiva molteplicità di ogni fenomeno, di ogni oggetto, attraversato da flussi e linee intensive, piuttosto che definito e organizzato da tratti identitari.

Al riguardo, ci sembra particolarmente efficace l'interpretazione di Manuel DeLanda, che insiste sulla necessità di leggere la molteplicità deleuziana come qualcosa di radicalmente diverso dall'essenzialismo. C'è, infatti, un'obiezione che riguarda il concetto di molteplicità: esso potrebbe venire utilizzato per indicare non «essenze di oggetti» ma per far riferimento a quelle di «processi» e dunque in ogni caso a essenze. Così, «è per spezzare questo circolo vizioso che vengono introdotte le molteplicità [...]: specificano la *struttura di spazi di possibilità* [...] che, al contrario, spiegano le regolarità esibite dai processi morfogenetici».⁴² Con ciò DeLanda rimarca la forza dei concetti deleuziani di differenza e di molteplicità, che tentano di rifiutare ogni possibile caratterizzazione in senso identitario ed essenzialista: non è l'essenza dei processi ciò che essi indicano, bensì la composizione degli spazi in cui i processi si svolgono e si determinano.

³⁶ Su Deleuze e Lautman si veda Duffy (2009).

³⁷ Deleuze, Guattari (1980), p. 76.

³⁸ Longo (2016).

³⁹ Con riferimento a una delle primissime monografie pubblicate in Italia su Deleuze, ovvero Vaccaro (1990).

⁴⁰ Cfr. Deleuze (1968a), p. 318.

⁴¹ *Ivi*, p. 327.

⁴² DeLanda (2002), p. 10.

Ciò cui ci pone innanzi Deleuze è, dunque, un *chaosmos*,⁴³ parola che unisce “caos” e “cosmo” per indicare un mondo, un universo in cui non è più possibile distinguere nettamente l’uno dall’altro, in cui non è più in questione la scelta tra un ordine razionale che governa ogni singolo fenomeno e un disordine totale senza alcun principio. Si tratta di un piano caotico sul quale si generano spontaneamente delle isole di ordine, di regolarità.⁴⁴ Gli oggetti che popolano tale *chaosmos* si articolano secondo due modalità di determinazione dei loro elementi compositivi, il *virtuale* e l’*attuale*. Ogni oggetto, cioè, è innanzitutto un virtuale che deve trasformarsi in attuale, che deve attualizzarsi secondo una certa modalità. In esso,

la genesi non va da un termine attuale, per piccolo che sia, a un altro termine attuale nel tempo, ma dal virtuale alla sua attualizzazione, ossia dalla struttura alla sua incarnazione, dalle condizioni di problemi ai casi di soluzione, dagli elementi differenziali e dalle loro connessioni ideali ai termini attuali e alle relazioni reali diverse che costituiscono ad ogni istante l’attualità del tempo.⁴⁵

Queste due nozioni non distinguono due piani ontologici diversi, bensì due aspetti coesistenti che concorrono a formare uno stesso oggetto, uno stesso fenomeno: sia il virtuale (il problematico, l’idea, le intensioni) che l’attuale (i casi di soluzione, le qualità, le estensioni) sono perfettamente *reali*. La distinzione introdotta da Deleuze non separa il *possibile* e il *reale*; al contrario, essa pensa a entrambi come a due aspetti pienamente reali di un oggetto, completamente determinati, ma secondo una forma diversa – distinzione che ricorda la divisione in due piani dell’edificio barocco proposta nel libro su Leibniz.⁴⁶ La definizione, mutuata da Proust, che Deleuze non si stanca di ripetere per riferirsi al virtuale è molto chiara in merito: «*Il virtuale possiede una realtà piena in quanto virtuale. Occorre dire del virtuale esattamente quello che Proust diceva degli stati di risonanza: “Reali senza essere attuali, ideali senza essere astratti” [...]. Il virtuale va anche definito come una parte integrante dell’oggetto reale – come se l’oggetto avesse una parte nel virtuale, e vi si immergesse come in una dimensione oggettiva*».⁴⁷

Bisogna sforzarsi di pensare al virtuale e all’ideale come a una dimensione reale, oggettiva, che partecipa nella determinazione dell’oggetto attuale, senza schiacciare l’una sull’altra. Il virtuale non è deterministico nella misura in cui, l’attualizzazione non completa mai il virtuale: c’è sempre una riserva, un po’ di virtuale che non si attualizza, che eccede l’attualizzazione. Esempi di oggetti virtuali sono, secondo Deleuze, la nozione lacaniana di fallo o quella freudiana di fantasma. D’altronde, si

⁴³ Termine che Deleuze utilizza in riferimento all’opera di James Joyce (cfr. Deleuze, 1968a, p. 99).

⁴⁴ Tarizzo (2004), p. XXVI. Riprenderemo più avanti la lettura di Tarizzo che individua, nelle ultime opere di Deleuze, una «metafisica del caos».

⁴⁵ Deleuze (1968a), p. 297.

⁴⁶ Il rifiuto di sovrapposizione della coppia virtuale-attuale a quella di possibile-reale sarà ripensata, come vedremo, nel libro su Leibniz dove il tema del possibile sarà parzialmente modificato.

⁴⁷ *Ivi*, p. 336.

potrebbe aggiungere, il concetto di struttura elaborato dallo strutturalismo, nella lettura deleuziana, è un buon esempio di virtualità: pienamente reale e completamente determinata, ma attualizzata ogni volta in maniera diversa, senza perciò essere meno oggettiva, e senza esaurire mai del tutto la sua realtà virtuale (sono possibili differenti e infinite attualizzazioni per ogni struttura).⁴⁸

Il virtuale e l'attuale sono ottenuti secondo un duplice processo di differenziazione: la «differenziazione» e la «differenziamento».⁴⁹ Questo stratagemma grafico è utilizzato per rendere conto della diversità fra i processi di determinazione dell'attuale e del virtuale: la *différenciation* (reso in italiano con “differenziamento”) è utilizzato per indicare la determinazione del virtuale in sé, dell'idea. Con esso ci si riferisce al movimento attraverso cui un oggetto virtuale si differenzia, ovvero descrive la propria composizione. Come esempio di questo movimento di determinazione di un'idea, e dunque di un virtuale, Deleuze si richiama all'atomismo come idea fisica oppure all'organismo come idea biologica. Entrambe sono idee, pienamente determinate nei loro punti principali, che hanno trovato poi diverse attualizzazioni nella storia del pensiero, e che spiegano la loro attualizzazione specifica secondo prospettive differenti. Tuttavia, precisa il filosofo, occorre evitare l'errore capitale della confusione tra idea ed essenza: l'idea non è l'essenza, non è una risposta alla domanda “che cos'è?”. Piuttosto, nella sua determinazione, essa «si richiama all'inessenziale in maniera altrettanto deliberata, con la stessa fiera ostinazione del razionalismo che al contrario rivendica per l'Idea il possesso e la comprensione».⁵⁰ Il punto d'insorgenza e determinazione di un problema, infatti, chiama in causa altre domande – il chi? il dove? il come? il quando? – che, secondo Deleuze, possono risultare addirittura più interessanti per la sua comprensione.⁵¹

La grafia “*différenciation*” (in italiano “differenziamento”) riguarda, invece, il processo d'attualizzazione di una virtualità, il movimento con cui un'intensità guadagna estensione, il procedimento dinamico che porta dall'idea alla creazione. Tale processo, che non è una semplice trasposizione del virtuale in una materia attuale, che non si spiega con la somiglianza dell'attuale al

⁴⁸ A cogliere in pieno lo spirito dello “strutturalismo deleuziano”, recentemente, ci pare sia stato soprattutto l'antropologo brasiliano Eduardo Viveiros de Castro, laddove insiste sulla necessità di pensare la «coesistenza complessa», la «sovrapposizione intensiva di “stati” del discorso strutturale» (Viveiros de Castro, 2009, p. 176). Questo autore ha coniugato la filosofia di Deleuze e Guattari e alcune istanze dell'antropologia di Claude Lévi-Strauss (1908-2009) in «nozze contro natura» (Viveiros de Castro, 2009, p. 193), al fine di costruire un'antropologia post-strutturalistica. Rincontreremo più avanti De Castro quando affronteremo il prospettivismo di Deleuze.

⁴⁹ Cfr. Deleuze (1968a), pp. 337 sgg. Tale distinzione si trova già nel saggio sullo strutturalismo, scritto un anno prima di *Differenza e ripetizione*, nel 1967, ma pubblicato solo nel 1972. Cfr. Deleuze (1972), p. 225 e nota 14. È utile sottolineare come, attraverso questo metagramma, sia possibile, da una parte, avvicinare l'opera di Deleuze a quella di Foucault e ricondurre entrambe a una certa radice “surrealista” (entrambi si rifarebbero al metodo di variazione utilizzato dallo scrittore Raymond Roussel (1877-1933) cui Foucault dedicò un libro nel 1963 che fu molto apprezzato da Deleuze). Cfr. Sebbag (2015), pp. 178 sgg. Dall'altra, esso ricorda da vicino gli escamotages semantici largamente utilizzati da due autori contemporanei come Lacan e Jacques Derrida (1930-2004) – basti pensare al concetto di *différance* coniato da quest'ultimo.

⁵⁰ Deleuze (1968a), p. 303.

⁵¹ Cfr. Deleuze (1967), pp. 117-118.

virtuale,⁵² è illustrato da Deleuze con esempi provenienti soprattutto dalla matematica e dalla biologia, ma riguarderebbe tutte le cose: «ogni corpo, ogni cosa pensa ed è un pensiero, in quanto esprime, ridotta alle sue ragioni intensive, un’Idea di cui determina l’attualizzazione».⁵³ Situazione che può essere declinata e spiegata come segue: «ogni cosa possiede come due “metà”, dispari, dissimetriche e dissimili [...] una [...] ideale che affonda nel virtuale [...e]; una [...] attuale».⁵⁴ Il passaggio da una virtualità differenziata all’attualizzazione, alla differenziazione, richiede un processo articolato secondo due fronti: esso è, insieme, *individuazione* e *drammatizzazione*.

Rifiutare la rappresentazione, l’esercizio del pensiero come riconoscimento, implica difatti l’abbandono dell’Idea-modello a favore di un’idea-molteplicità, un’idea-problema, un’idea-differenza che non somiglia alla propria attualizzazione poiché quest’ultima è sempre una *creazione*. Le intensità, le Idee, in altre parole, non sono il modello di ciò che viene attualizzato poiché «le qualità e le estensioni [...] non somigliano affatto ai rapporti *ideali* che si attualizzano in esse, dato che la differenziazione implica la creazione delle linee secondo cui si attua».⁵⁵ Perciò, in primo luogo le intensità designano una zona d’individuazione: «il processo essenziale delle quantità intensive è l’individuazione. L’intensità è individuante, le quantità intensive sono fattori individuanti».⁵⁶ Per comprendere in che modo l’intensità sia in grado d’innescare il processo di individuazione è necessario ricondurre quest’ultimo al pensiero di Gilbert Simondon (1924-1989), su cui avremo modo di tornare in seguito.

Per ora ci basti sottolineare come, nella prospettiva di Deleuze, l’autore de *L’individuazione alla luce delle nozioni di forma e d’informazione* (2005),⁵⁷ abbia liberato il principio di individuazione dalla lettura tradizionale che lo riferiva quasi esclusivamente «a un individuo completo, già costituito», dimostrando che l’individuazione «deve invece rappresentare un momento che non è né tutto l’essere né il primo» ma dev’essere «determinabile in rapporto all’essere, in un movimento che ci fa far passare dal pre-individuale all’individuo».⁵⁸ Nella prospettiva di Simondon, infatti, «l’autentico principio d’individuazione è mediazione, la quale suppone generalmente una dualità originaria fra ordini di grandezza e un’assenza iniziale di comunicazione interattiva tra loro».⁵⁹

⁵² Cfr. Deleuze (1968a), p. 437.

⁵³ *Ivi*, p. 407.

⁵⁴ *Ivi*, p. 445.

⁵⁵ *Ivi*, p. 394.

⁵⁶ *Ivi*, p. 395.

⁵⁷ Questo il titolo completo della tesi di dottorato di Simondon che vide la luce inizialmente in due parti separate: *L’individu et sa genèse physico-biologique* (1964) cui Deleuze dedicherà una recensione molto positiva nel 1966 (cfr. Deleuze, 1966b); e *L’individuation psychique et collective* (1989). La tesi completa non sarà pubblicata che nel 2005. Sull’importanza di Simondon per Deleuze si veda il già citato Sauvagnargues (2009), specialmente alle pp. 239-252 e 300-310.

⁵⁸ Deleuze (1966b), pp. 106-107.

⁵⁹ Simondon (2005), p. 27.

Questa differenza, questa disparità originaria è concepita come una *metastabilità*, concetto di derivazione termodinamica che indica «una condizione di equilibrio di sistema che, a differenza dell'equilibrio stabile, non corrisponde ad un minimo di energia. Il sistema risulta per così dire in tensione, e si mantiene in equilibrio finché gli viene fornito un quantitativo anche minimo di energia o informazione». ⁶⁰ Per Simondon, dunque, «l'individuazione fisica è un caso di risoluzione di un sistema metastabile» ⁶¹ nel senso che ogni individuazione corrisponde a un processo di risoluzione della tensione tra i flussi di energia disparati che circolano all'interno di un sistema in equilibrio precario. Così, la metastabilità è definita anche come una *disparazione*, concetto che ha colpito profondamente Deleuze, e che lo ha influenzato nella forgiatura della «differenza in sé» e di «potenziale», o dell'«Ineguale in sé». ⁶² La disparazione è la dissimmetria fondamentale tra due ordini di grandezza, tra due scale di realtà, di cui necessita il processo d'individuazione per innescarsi. ⁶³ Il vivente simondoniano, è quindi un «nodo di comunicazione informativa; è sistema in un altro sistema, che comporta in se stesso una mediazione tra due ordini di grandezza», condizione che gli permette di «far comunicare un ordine di grandezza cosmica (per esempio l'energia luminosa solare) e un ordine di grandezza infra-molecolare». ⁶⁴

Parallelamente all'individuazione, il processo di differenziazione richiede che «dinamismi spazio-temporali» percorrano le intensità, o, per usare la terminologia deleuziana, che l'Idea sia drammatizzata da tali dinamismi: «la drammatizzazione è la differenziazione della differenziazione, a un tempo qualitativa e quantitativa». ⁶⁵ La drammatizzazione, la cui impronta fondamentale proviene dal «teatro della crudeltà» di Antonin Artaud (1896-1948), si attua a diversi livelli e secondo modalità differenti, e può essere definita come il processo attraverso cui un'intensità, un'idea, una differenza di potenziale guadagna estensione e durata, ovvero si differenzia nello spazio e nel tempo. I processi dinamici determinano, dunque, «l'attualizzazione dell'Idea, ma per quanto riguarda i rapporti che intrattengono con essa, si può dire che tali processi si configurano proprio come *drammi*, drammatizzano l'Idea [...] creano, tracciano uno spazio corrispondente ai rapporti differenziali e alle singolarità da attualizzare». ⁶⁶

Un esempio molto efficace per sintetizzare buona parte del discorso sin ora osservato – esempio utilizzato dallo stesso autore in numerose occasioni – proviene dall'embriologia, disciplina cui Deleuze si riferisce continuamente nel corso della propria opera. Richiamandosi alle ricerche di

⁶⁰ Bardin (2010), p. 11.

⁶¹ Cfr. Simondon (2005), p. 26, corsivi dell'autore.

⁶² Una sorta di «traduzione» deleuziana del concetto di disparazione è il termine «*dispars*». Cfr. Sauvagnargues (2009), pp. 311-312.

⁶³ Cfr. Deleuze (1966b), p. 107.

⁶⁴ Simondon (2005), p. 28 e nota 7.

⁶⁵ Deleuze (1968a), p. 349.

⁶⁶ *Ivi*, p. 348.

Albert Dalcq (1893-1973), il filosofo paragona i movimenti di differenzi^tazione (questa la grafia utilizzata nel testo) ai processi di sviluppo intensivi che avvengono all'interno di un uovo.

Il mondo è un uovo. E l'uovo ci dà, in effetti, il modello dell'ordine delle ragioni: differenzi^tazione-individuazione-drammatizzazione-differenzi^tazione (specifico e organico). Noi riteniamo che la differenza d'intensità, qual è implicata nell'uovo, esprima innanzitutto rapporti differenziali al modo di una materia virtuale da attualizzare. Il campo intensivo d'individuazione determina i rapporti che esprime a incarnarsi in dinamismi spazio-temporali (drammatizzazione), in specie che corrispondono a tali rapporti (differenzi^tazione specifica), in parti organiche che corrispondono ai punti singolari di questi rapporti (differenzi^tazione organica). Sempre l'individuazione regola l'attualizzazione: le parti organiche non sono indotte se non a partire dai gradienti del loro ambiente intensivo, e i tipi non si specificano se non in funzione dell'intensità individuante.⁶⁷

Ciò che suggerisce Deleuze è la similitudine tra i dinamismi che hanno luogo nella materia intensiva e indifferenziata dell'uovo, i quali conducono sino alla formazione dell'embrione, e i processi che regolano i movimenti della differenza nel *chaosmos* da lui costruito.⁶⁸ Innanzitutto vi è una differenzi^tazione, dal momento che l'energia circolante nell'uovo descrive una differenza d'intensità che dà luogo a un'Idea virtuale. L'espressione «differenza d'intensità», che abbiamo già visto comparire in riferimento all'individuazione simondoniana, è una formula tautologica che, per Deleuze, indica l'energia in generale pensata non più in relazione all'identità (e quindi come «un'energia uniforme in riposo»), ma in relazione alla differenza: «l'energia in generale o la quantità intensiva è lo *spatium*, teatro di ogni metamorfosi, differenza in sé comprendente tutti i propri gradi nella produzione di ciascuno di loro. In questo senso l'energia, la quantità intensiva, è un principio trascendentale e non un concetto scientifico».⁶⁹

Alla virtualità, a questa differenza d'intensità si associa un campo d'individuazione, che dev'essere drammatizzato da dinamismi spazio-temporali secondo una duplice direzione: *differenzi^tazione specifica*, ovvero attualizzazione dei rapporti differenziali che definiscono e determinano una virtualità, un'intensità; *differenzi^tazione organica*, ossia attualizzazione delle singolarità che concorrono alla costruzione di un'Idea singolare, di una differenza. Non è a caso se, sin ora, abbiamo lasciato in ombra una spiegazione dei concetti di «rapporto differenziale» e di «singolarità». È a questo punto, infatti, che possiamo procedere con una ricognizione del pensiero di Leibniz all'interno di questo testo: è alla sua filosofia che bisogna far riferimento per osservare meglio cosa indichino tali espressioni.

⁶⁷ *Ivi*, p. 402.

⁶⁸ Per una discussione più approfondita di questo argomento, rimandiamo a Sauvagnargues (2006), specialmente alle pp. 145-149.

⁶⁹ Deleuze (1968a), pp. 386-387.

2.2 – Differenziale, singolare, problematico, molteplice: Deleuze e la matematica

Quanto osservato sin ora ci permette d'individuare e leggere con maggiore precisione gli elementi del testo in cui si riverbera nitidamente il pensiero di Leibniz. La figura di quest'ultimo è, nell'opera in questione, ancor più anamorfica e distorta delle occasioni sin ora prese in considerazione. La ponderosa bibliografia che sorregge l'impianto teorico di *Differenza e ripetizione* è una formidabile sintesi di teorie e autori provenienti dai più disparati ambiti di ricerca, in un senso sia geografico sia cronologico: dalla filosofia alla matematica, dalla biologia alla fisica, dalla psicoanalisi alla letteratura, il filosofo francese perlustra e percorre un labirinto impressionante di pagine, alla ricerca di strumenti utili alla costruzione di una teoria della differenza pura.

Un primo "elemento leibniziano" da esaminare riguarda l'utilizzo del termine «differenziale» (o dell'espressione «rapporto differenziale»), che bisogna porre in relazione a una delle "scoperte" matematiche maggiori del pensatore tedesco, ovvero il calcolo infinitesimale. Nell'elaborazione di una teoria della differenza pura, infatti, Deleuze, conformemente alla sua metodologia filosofica che si sforza di aprire incessantemente il pensiero al proprio fuori, attribuisce una grande importanza a temi e problemi appartenenti alla matematica. Conseguentemente, se il nostro autore si riferisce costantemente all'opera di Leibniz è perché in essa è dato trovare un fecondo esempio di creazioni concettuali sia filosofiche sia matematiche, sviluppate e sistematizzate da un'armoniosa concertazione.

La trattazione di questo punto, però, merita una particolare cautela per diverse ragioni. Innanzitutto, l'interpretazione deleuziana del calcolo infinitesimale richiama e richiede, per alcuni aspetti, l'accento a una serie di progressi teorici della storia delle scienze e della matematica successivi rispetto a Leibniz: i nomi di Karl Weierstrass (1815-1897), Bernhard Riemann, Henri Poincaré (1854-1912), Hermann Weyl e Albert Lautman, sono solamente alcuni esempi degli autori la cui impronta è largamente osservabile nella sua filosofia. In secondo luogo, l'approccio di Deleuze alle matematiche è stato sovente oggetto di dure critiche, la più accesa (e ingenerosa) delle quali è, forse, quella contenuta nel celebre volume *Imposture intellettuali* (1997) di Alan Sokal e Jean Bricmont, che gli rimproverano numerose incomprensioni e banalità nei suoi numerosissimi riferimenti a teorie scientifiche e matematiche.⁷⁰ Bisogna, dunque, da una parte, specificare il modo in cui Deleuze guarda alla matematica (e, più in generale, alla scienza); e, conseguentemente, tentare di "ritrovare" Leibniz al di sotto delle interpretazioni del calcolo infinitesimale che Deleuze gli sovrappone.⁷¹

⁷⁰ Cfr. Sokal, Bricmont (1997), pp. 141-152.

⁷¹ Nelle prossime pagine, per quel che riguarda il rapporto di Deleuze alla matematica ci rifacciamo a due autori che hanno riflettuto lungamente su quest'aspetto: DeLanda (2002) e Duffy (2010); Id. (2013). Per quanto concerne, invece, la storia e l'interpretazione del calcolo differenziale in Leibniz ci riferiamo maggiormente ad Antognazza (2009), Bos (1974), Geymonat (1946-1949) e Guicciardini (1999). Per aspetti più generali di storia della matematica abbiamo attinto soprattutto da Boyer (1968), e Kline (1972).

Per ciò che concerne il rapporto di Deleuze alla scienza, numerosi autori si sono sforzati di chiarire questo aspetto, difficile ma cruciale, del suo pensiero. In merito, riteniamo che la riflessione più importante da svolgere ci riconduca a quanto abbiamo osservato nel primo paragrafo, in riferimento al metodo anamorfico con cui il filosofo affronta la storia della filosofia.

Così come il Kant restituitoci dalla sua penna non coincide con un suo ritratto realistico e fedele all'originale, oppure con un semplice commentario della filosofia di Kant, allo stesso modo non bisogna cadere nel tranello della letteralità per ciò che concerne l'esemplarità della scienza. In Deleuze, infatti, il ruolo attribuito al «fuori» della filosofia non è quello di servire da modello o da illustrazione per alcune tesi filosofiche.⁷² Al contrario, ciò che interessa al filosofo sono i movimenti, le determinazioni, le problematiche con cui si confrontano le altre discipline, e non semplicemente i «risultati» cui pervengono. In *Che cos'è la filosofia?* (1991), troviamo la formulazione probabilmente più chiara del modo in cui sono accomunate e contemporaneamente differenziate le prestazioni intellettuali del filosofo, dello scienziato e dell'artista.

Tuttavia non ci sembra che queste considerazioni abbiano trovato un'adeguata eco presso molti dei suoi detrattori. La critica di Sokal e Bricmont, per esempio, appare come una semplice giustapposizione di lunghe citazioni provenienti da opere di Deleuze e Guattari, con qualche breve commento teso a mostrarne in alcuni casi la banalità, in altri la scarsa comprensibilità o, molto più spesso, gli errori di comprensione nella manipolazione di teorie e concetti scientifici. Tuttavia, non ci pare che gli autori associano o inquadrino tale critica all'interno del discorso di Deleuze sulla scienza o sulla pratica filosofica. Per quanto pertinenti, le obiezioni mosse dagli autori non colgono, a nostro avviso, il punto nodale della questione poiché del tutto sprovviste di un'inquadratura filosofica del pensiero di Deleuze (e Guattari).

Nel testo del 1991, in estrema sintesi, Deleuze e Guattari ribadiscono un'idea già espressa diverse volte, cui abbiamo alluso in precedenza: ovvero che l'attività del filosofo, il suo compito principale sia la creazione di concetti. Eppure, affermano gli autori (ed è ciò che c'interessa in questo momento), anche l'attività artistica e quella scientifica consistono in attività di creazione: «si può dire [...] che ci sia tanta creazione nella scienza quanta ce n'è in filosofia o nelle arti»⁷³. La creazione, però, si estrinseca per ciascuna di esse in maniera differente: gli obiettivi, i procedimenti, gli atteggiamenti e i «materiali» con cui si confrontano sono ben distinti. L'arte, secondo gli autori, consiste nella creazione e nella conservazione di «*blocchi di sensazioni*».⁷⁴ Tali blocchi sono composti di affetti e percetti, da non confondere con percezioni, sentimenti o affezioni perché, a differenze di questi ultimi,

⁷² Cfr. Rabouin (2012), p. 146.

⁷³ Deleuze, Guattari (1991), p. 123.

⁷⁴ *Ivi*, p. 161.

«sono *esseri* che esistono di per sé ed eccedono ogni vissuto [...]. L'opera d'arte è un essere di sensazione e nient'altro: esiste in sé». ⁷⁵ L'artista sarebbe deputato, dunque, alla lavorazione di sensazioni sotto forma di affetti e percetti (che fuoriescono quindi dalla normale attività di percezione e di azione del soggetto), con l'obiettivo di donare loro una durata. «Lo scopo dell'arte», scrive Deleuze, «è di strappare il percetto alle percezioni di oggetti e agli stati di un soggetto percipiente, di strappare l'affetto alle affezioni come passaggio da uno stato all'altro. Estrarre un blocco di sensazioni, un puro essere di sensazioni». ⁷⁶

La scienza, invece, «ha come oggetto [...] le funzioni che si presentano come proposizioni in sistemi discorsivi». ⁷⁷ Una prima differenza tra il filosofo e lo scienziato riguarda, dunque, gli strumenti di lavoro con cui costruiscono e affrontano le rispettive creazioni teoriche: il concetto per il primo, la funzione per il secondo. In ragione di ciò, il presupposto del lavoro filosofico e di quello scientifico è profondamente diverso, dal momento che la prima si occupa di affrontare il caos cercando di ritagliare al suo interno un piano d'immanenza o di consistenza, mentre la seconda è alle prese con la tracciatura di un «piano di referenza». Mentre il primo conserva e sfrutta le velocità infinite che percorrono il caos, il secondo funziona, piuttosto, come «una specie di *slow-motion*» ⁷⁸ la cui prestazione precipua «consiste nel cristallizzare i movimenti di pensiero [...] isolando delle entità che non sono della stessa natura di quelle della filosofia». ⁷⁹

Con piano di referenza Deleuze e Guattari indicano dunque «una sorta di fermo-immagine, un fantastico *rallentamento* che attualizza la materia», ⁸⁰ vale a dire un sistema discorsivo costituito di leggi e riferimenti che renda pensabile e penetrabile il caos. Così la differenza tra scienza e filosofia si riverbera nel diverso rapporto che sussiste tra gli eventi, da una parte, e i concetti e le funzioni dall'altra: «attraverso i concetti 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 cose, una cosa o un corpo riferibili». ⁸¹

Da queste argomentazioni risulta abbastanza chiaramente come la creazione sia l'attività principale e il tratto comune di tutte e tre queste discipline. Sebbene le modalità e le finalità della creazione differiscono in maniera sostanziale. Solo la filosofia lavora i concetti su un piano di immanenza, mentre la scienza si occupa di funzioni su un piano di referenza, e l'arte di blocchi di sensazioni su un piano di consistenza. Per questo motivo, quando la filosofia si rivolge alla scienza o all'arte, non

⁷⁵ *Ivi*, p. 162.

⁷⁶ *Ivi*, p. 165.

⁷⁷ *Ivi*, p. 111.

⁷⁸ Godani (2009), p. 62.

⁷⁹ Bouaniche (2007), pp. 293-294 traduzione nostra.

⁸⁰ Deleuze, Guattari (1991), p. 112.

⁸¹ *Ivi*, p. 121.

lo fa attraverso un'acquisizione diretta e una trasposizione ingenua dei loro discorsi, ma si occupa di tradurre i movimenti di pensiero e i problemi che affrontano queste ultime nel proprio linguaggio. Nelle ultimissime righe de *L'immagine-tempo* (1985), secondo dei volumi dedicati al cinema, Deleuze si esprime in merito con una chiarezza a nostro avviso esemplare:

Una teoria del cinema non è “sul” cinema, ma sui concetti che il cinema suscita [...]. I grandi autori di cinema sono come i grandi pittori o i grandi musicisti: son loro che parlano meglio di quel che fanno. Ma, parlando, diventano altro, diventano filosofi o teorici [...]. Il cinema stesso è una nuova pratica delle immagini e dei segni, di cui la filosofia deve fare la teoria in quanto pratica concettuale. Perché nessuna determinazione tecnica, né applicata [...]. né riflessiva, è sufficiente a costruire i concetti del cinema stesso.⁸²

Da una parte, si può dire correttamente che Deleuze non ha in mente una filosofia del cinema, ma, piuttosto, un cinema come teoria, filosofia, costruzione d'immagini che, per parafrasare la celebre formula kantiana, danno molto da pensare. Il cinema non è, dunque, considerato «semplicemente come serbatoio di esempi per avvalorare le sue riflessioni», bensì è interrogato nella misura in cui tra «cinema e filosofia si instaura invece un rapporto di radicale analogia, per cui si può dire che entrambi si occupano [...] degli stessi problemi».⁸³ Il compito della filosofia sarà, allora, quello di «costituire i concetti del cinema stesso»,⁸⁴ poiché la differenza tra le due discipline è data esclusivamente dalla materia attraverso cui esibiscono un problema (l'una per immagini, l'altra discorsivamente). Dall'altra, tuttavia, è necessario rimarcare che è pur sempre la filosofia ad avere il compito di costruire tale teoria, sia che essa scaturisca dalle parole di chi realizza le pellicole, sia che venga costruita da un osservatore esterno che non vi è direttamente implicato.

Parimenti, dobbiamo sforzarci di considerare in maniera simile il modo in cui Deleuze guarda alla scienza. Nella costruzione e nella esplorazione di problemi di tipo biologico, chimico o matematico, i procedimenti e le tecniche sono irriducibili al discorso filosofico, così come quest'ultimo non può sostituire in alcun modo ciò che, con termini bachelardiani, potremmo chiamare la «fenomenotecnica» scientifica.⁸⁵ Quando Deleuze parla di scienza non ci sembra lo faccia con la pretesa di sostituirsi allo scienziato, né con l'intenzione di divulgare i risultati cui la ricerca scientifica perviene o, ancor peggio, di far sfoggio della propria erudizione.

Deleuze è interessato piuttosto al problema cui una teoria scientifica tenta di rispondere, al modo in cui la scienza determina i propri nodi problematici, e alle molteplici risposte e soluzioni che possono essere fornite rispetto a essi. È quest'aspetto del discorso scientifico che, nella sua prospettiva, porta

⁸² Deleuze (1985a), p. 308. Su quest'aspetto si veda De Gaetano (1996a).

⁸³ Angelucci (2012), p. 7.

⁸⁴ *Ivi*, p. 8.

⁸⁵ Sulla fenomenotecnica si veda il recente Palombi (2017), pp. 57-70; e il volume collettivo Donatiello, Galofaro, Ienna (a cura di) (2017) interamente dedicato al tema della tecnica in Gaston Bachelard (1884-1962).

il filosofo a occuparsi della scienza. «La scienza non ha nessun bisogno della filosofia per i suoi compiti. In compenso, quando un oggetto è scientificamente costruito con funzioni, per esempio uno spazio geometrico, resta da cercarne il concetto filosofico che non è assolutamente dato nella funzione». ⁸⁶ Esistono delle interferenze tra i piani e gli elementi con cui lavorano la scienza e la filosofia, ma essi restano irriducibili tra loro; e nel caso di queste interferenze, «la regola [...] è che la disciplina interferente deve procedere con i propri mezzi». ⁸⁷

Per quel che concerne l'utilizzo del calcolo infinitesimale in Deleuze partiamo da una generale ricostruzione della sua funzione in Leibniz, considerato il padre di questa branca della matematica assieme a Newton. ⁸⁸ Senza indugiare sull'annosa disputa circa l'effettiva paternità di questo metodo, che li vide coinvolti entrambi, e senza inoltrarci nei dettagli della scoperta leibniziana, di cui considereremo solo gli aspetti che interessano più da vicino la lettura deleuziana, occorre innanzitutto sottolineare come il calcolo infinitesimale rifletta, nell'ambito della matematica, una preoccupazione comune alle diverse componenti del sistema di Leibniz, ovvero l'importanza attribuita alle piccole differenze. La legge di continuità che permea il suo pensiero lo porta, infatti, a elaborare una filosofia che prevede l'esistenza *psicologica* di piccole percezioni; quella *biologica* di piccole sfumature e differenze che determinano l'individuazione; e, infine, quella *matematica* di piccole e infinitesimali differenze. ⁸⁹

In secondo luogo, ancora una volta il pensiero di Leibniz è da mettere in relazione opposizionale a quello di Descartes: il calcolo infinitesimale è concepito e sviluppato come un superamento dell'algebra e della geometria cartesiane. ⁹⁰ L'incapacità di quest'ultima di rappresentare le curve non algebriche (dette «meccaniche» da Descartes, «trascendenti» da Leibniz), ⁹¹ sarà risolta proprio grazie al calcolo differenziale e al calcolo integrale leibniziano, la cui elaborazione risale all'ultimo anno di soggiorno presso Parigi (1675-1676) dove approfondì lo studio della matematica su consiglio di Huyghens. ⁹² Con curve trascendenti s'intendono le curve rappresentabili attraverso equazioni trascendenti (ovvero non algebriche). La novità introdotta dal calcolo infinitesimale, di cui

⁸⁶ Deleuze, Guattari (1991), p. 111.

⁸⁷ *Ivi*, p. 221.

⁸⁸ Sebbene, secondo l'opinione di numerosi studiosi, più che di padri in senso stretto si dovrebbe parlare di innovatori. Cfr. Boyer (1968), pp. 187-188.

⁸⁹ Cfr. Geymonat (1946-1949), p. 144.

⁹⁰ Cfr. Belaval (1960), pp. 292-300 e 313.

⁹¹ La distinzione tra “geometriche” e “meccaniche” è antica ma poco chiara; Descartes approntò una definizione di curve geometriche la quale gli permettesse di dimostrare (quasi tautologicamente) che tutte le curve geometriche sono rappresentabili come espressioni algebriche in 2 variabili (corrispondenti ad ascisse e ordinate del piano cartesiano). Su questa identificazione si basa la definizione di curve “trascendenti”: tutte quelle non rappresentabili da una espressione algebrica; ciò non implica, però, che non siano rappresentabili da un'espressione matematica.

⁹² La “scoperta” del calcolo infinitesimale fu divulgata successivamente, nello scritto, apparso sugli *Acta eroditorum*, dal titolo *Nova methodus pro maximis et minimis, itemque tangentibus, quae nec fractas nec irrationales quantitates moratur, et singulare pro illis calculi genus* (1684).

«l'integrazione e la differenziazione sono le due operazioni fondamentali»,⁹³ consisteva innanzitutto nell'approntare un metodo generale per «trovare le tangenti di curve date»,⁹⁴ indipendentemente dalla loro tipologia: grazie al calcolo infinitesimale si poteva trovare la tangente e la quadratura di qualsiasi curva, anche di quelle non geometriche che, invece, nella geometria di Descartes non erano rappresentabili.

L'ispirazione decisiva per l'ideazione di questo metodo venne a Leibniz grazie allo studio del triangolo caratteristico descritto da Blaise Pascal (1623-1662) nelle *Lettere di Dettonville* (1658-1659): generalizzando l'applicazione dei principi esibiti da Pascal, Leibniz ebbe l'idea di associare il calcolo di serie numeriche allo studio delle curve, dal momento che le operazioni sulle serie numeriche trovavano perfetta corrispondenza geometrica: «le differenze [tra le serie] corrispondevano alle tangenti e le somme alle quadrature».⁹⁵ Se trasponiamo una curva su un piano cartesiano, e la dividiamo in infiniti segmenti con intervalli infinitesimali (s_1, s_2, s_3, \dots), conseguentemente anche l'asse delle ascisse e quello delle ordinate potranno essere divisi in altrettanti infiniti punti con valori diversi (ovvero x_1, x_2, \dots ; e y_1, y_2, \dots).

Ora, «la differenza tra due valori successivi di ciascuna delle variabili s, x, y viene chiamata “differenziale”», valore indicato da Leibniz con il segno d .⁹⁶ Il principio che guida quest'operazione, dunque, consiste nel considerare ogni figura curvilinea come un poligono con infiniti lati:⁹⁷ «il [bordo del] poligono con infiniti angoli è fatto coincidere con la curva, e i suoi lati infinitamente piccoli, se prolungati, formano la tangente alla curva; dove la tangente è una linea retta che tocca un cerchio o una curva in un solo punto».⁹⁸ Il procedimento per trovare la tangente consiste nel tracciare una retta che congiunge due punti della curva (detta linea secante) separati da una distanza infinitamente piccola, distanza espressa appunto dal differenziale (ad es. dx o dy). La tangente, così, risulta come la linea che unisce questi punti. Il rapporto differenziale, invece, è il quoziente che mette in relazione due valori differenziali, espresso come dy/dx . Quest'ultimo, dato un qualunque punto della curva, serve a determinarne la tangente; a ciò, inoltre, corrisponde anche il *gradiente* di una curva, ovvero la pendenza o tasso di cambiamento di essa rispetto a uno dei due assi, nel punto in considerazione.⁹⁹ Il concetto di *differenziale*, dunque, serve qui a indicare una quantità infinitamente piccola, evanescente, tendente allo zero, che non è, dunque, una quantità finita. Essa è “nulla”, dal momento che è, appunto, *infinitamente* piccola. Il *rapporto differenziale*, invece, coincide con la

⁹³ Duffy (2010), p. 90.

⁹⁴ Antognazza (2009), p. 164.

⁹⁵ Leibniz citato in Antognazza (2009), p. 164.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Leibniz citato in Duffy (2010), p. 90.

⁹⁸ Duffy (2010), p. 91.

⁹⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 90-91.

determinazione di una relazione tra due valori infinitesimali: pur essendo un rapporto tra due quantità infinitamente piccole, però, quest'ultimo tende a una quantità finita. Una delle caratteristiche del calcolo infinitesimale applicato alla geometria analitica che più interessa Deleuze riguarda proprio quest'ultima proprietà del rapporto differenziale, che possiamo illustrare con il seguente esempio (preso in considerazione dallo stesso durante una lezione del corso su Leibniz). Considerati i due triangoli simili ZFE e ZHJ, che si incontrano al loro vertice (Z), il rapporto differenziale y/x è determinabile come $(Y-y)/X$.

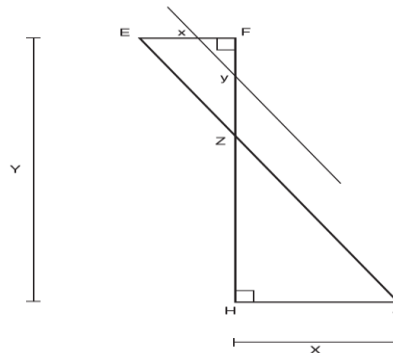


Figura 1 - Esempio di Leibniz di analisi infinitesimale in algebra ordinaria¹⁰⁰

Ora, abbassando i punti E e F sull'asse delle y, oppure la retta FH sull'asse delle x, il rapporto differenziale, y/x rimane costante. Sino al punto che, «quando la retta EJ passa attraverso F, i punti E e Z coincidono con F, e le linee rette, y e x, svaniscono. Tuttavia y e x non sono del tutto estinti dal momento che conservano il rapporto di ZH a HJ, rappresentato dalla proporzione $(Y-y)/X$, che in questo caso si riduce a Y/X , ma non è uguale a zero. La relazione y/x continua ad esistere anche quando i termini sono diminuiti e la loro relazione è determinabile come uguale a Y/X »¹⁰¹. In questo caso EZ e EJ sono parallele, dal momento che i due triangoli sono simili (simili, infatti, sono sia l'angolo opposto al vertice e l'angolo retto). Così, il rapporto tra i due cateti è rappresentato dalla tangente di uno degli angoli (poiché gli angoli sono uguali, il rapporto tra i cateti è lo stesso).

Quel che Leibniz dimostra attraverso questo esempio «sono le condizioni per cui ogni triangolo può essere considerato come l'estremo caso di due triangoli simili opposti al vertice»¹⁰² grazie alla costanza del rapporto differenziale. Il fatto che il rapporto differenziale rimanga costante («determinabile e determinato» sostiene Deleuze «sebbene non assegnabile»)¹⁰³ c'interessa nella misura in cui permette al nostro autore di definirlo come virtuale: «potete vedere che siamo, forse, in grado di assegnare al termine “virtuale” il senso di cui eravamo alla ricerca. Potrei dire che nel caso

¹⁰⁰ Immagine tratta da Duffy (2010), p. 93 che la ricava in riferimento a Leibniz (1702).

¹⁰¹ Duffy (2010), p. 92.

¹⁰² Ivi, p. 93.

¹⁰³ Deleuze (1980), 29/04.

[...] in cui non c'è che un triangolo, l'altro triangolo è lì, ma [...] virtualmente».¹⁰⁴ La lettura deleuziana dell'esempio appena esposto, dunque, designa il triangolo ZFE, che scompare se la retta EJ giunge a coincidere con F, come *virtuale*, poiché presente pur non essendo attualizzato. Tale virtualità di un triangolo ha, nella lettura deleuziana, una duplice implicazione.

Da una parte essa esibisce la differenziazione completa di un virtuale, che pur non passando all'atto è pienamente sviluppato e determinato: il triangolo ZFE non ha un'esistenza attuale ma è pienamente sviluppato dal punto di vista del virtuale. Dall'altra, ci mostra come, nella dialettica dell'Idea sviluppata da Deleuze il virtuale contenga la legge della futura attualizzazione. Infatti, dal momento che il rapporto differenziale da cui è determinato ZFE è identico a quello da cui è determinato ZHJ, diviene evidente la relazione che lega il lato attuale di un oggetto a quello virtuale. Beninteso, come abbiamo ricordato poco più su, non bisogna prendere questo esempio di Deleuze in senso strettamente matematico. Esso ci aiuta, però, nella misura in cui è in grado d'illustrare un aspetto della sua teoria della differenza.

Le conseguenze teoriche ricavate da Deleuze dalla costanza del rapporto differenziale possono metterci sulla giusta pista per osservare il modo in cui il bagaglio concettuale che gravita intorno al calcolo infinitesimale entra a far parte delle dense argomentazioni non solo di *Differenza e ripetizione*, ma della sua filosofia *tout court*. Una delle caratterizzazioni dell'Idea che ricorrono più spesso nel libro del 1968, infatti, è, appunto, quella di essere determinata da *rapporti differenziali*: «l'Idea dialettica, problematica, è un sistema di connessioni tra elementi differenziali, un sistema di rapporti differenziali tra elementi genetici».¹⁰⁵ Ciò equivale a sostenere, in altre parole, che «l'Idea ha per oggetto il rapporto differenziale».¹⁰⁶

Per comprendere il senso in cui Deleuze utilizza questa espressione citiamo una lunga spiegazione, fornita durante una lezione del corso su Spinoza tenuto all'università di Vincennes (1980-1981). Il calcolo infinitesimale, sostiene:

permise di scoprire una nuova tipologia di rapporto, le cui caratteristiche erano del tutto specifiche, non riducibili a nessun altro [...]. Di che rapporto si tratta? Del "rapporto differenziale". Il rapporto differenziale, ossia: $dy = dx$ [...]. Come definiamo un rapporto per cui $dy = dx$? Dy è una quantità infinitamente piccola, una quantità evanescente, vale a dire una quantità che diminuisce all'infinito. La più piccola quantità data. Qualunque valore diate alla quantità y , dy sarà sempre più piccola. Dy , come quantità evanescente, in rapporto a y è uguale a 0. Ugualmente, dx è uguale a 0 in rapporto a x , dx è la quantità evanescente di x . Si può dunque scrivere, come fanno effettivamente i matematici, $dy = 0$. Ecco fatto, questo è un rapporto differenziale. Chiamiamo y una quantità dell'ordinata, e x una quantità dell'ascissa, per cui $dy = 0$, e $dx = 0$. Dunque $dx/dy = 0$. Giusto? Evidentemente no. Dy è 0 in rapporto a y , Dx è 0 in rapporto

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Deleuze (1968a), p. 293, laddove con «dialettica» Deleuze non intende concedere nulla a Hegel, bensì indicare il passaggio dal virtuale all'attuale precedentemente descritto.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 281.

a x , ma Dy/Dx non è $= 0$. Non si annulla. Il rapporto sussiste: il rapporto differenziale indica appunto la permanenza del rapporto nonostante l'annullamento dei suoi termini. La matematica del tempo rese possibile, tramite una convenzione, la definizione di un rapporto indipendente dai termini. Su che si basa questa convenzione? Sul concetto di infinitamente piccolo, appunto. Il rapporto puro, essendo rapporto differenziale tra quantità infinitamente piccole, è tutt'uno con l'infinito. Quindi, mediante il rapporto differenziale è possibile esprimere la reciproca implicazione, l'assoluta reciproca interiorità tra l'infinito e il rapporto puro. $Dy = 0$, ma 0 non è effettivamente 0 . Ciò che permane nell'annullamento progressivo di y e x in dy e dx , è il rapporto dy/dx che, propriamente parlando, sarà il 'nulla' di x e di y , ossia sarà uguale a z . Vale a dire che non concernerà nulla di y o di x , comprendendoli sotto forma di quantità evanescenti [...]. Ma in questo modo il rapporto infinito, riguardante l'infinitamente piccolo, diviene riferibile a qualcosa di finito.¹⁰⁷

Da questa lunga esposizione emerge chiaramente come l'aspetto che affascina e interessa Deleuze è la possibilità di pensare un rapporto in sé, slegato dal valore attribuito ai suoi termini. Il rapporto differenziale è un modo per pensare la relazione all'interno del regno della differenza pura: «si oppone dx a non- A , come il simbolo della differenza (*Differenzphilosophie*) a quello della contraddizione».¹⁰⁸ Il differenziale, e i rapporti che queste minuscole "differenze in sé" intrattengono tra loro sono il brulicare della differenza pura, da cogliere in opposizione ai principi di determinazione della differenza dettati dall'identità (come abbiamo visto in precedenza). È precisamente in ciò che bisogna scorgere «l'importanza filosofica [...del] calcolo infinitesimale, dato che quest'ultimo fornisce un modello formidabile per pensare la *differenza in sé* [...], il rapporto allo stato puro, indipendente dai suoi termini».¹⁰⁹ Sostenere che un'Idea o il virtuale siano determinati da un rapporto differenziale vuole dunque dire che la loro "struttura" è pienamente determinata da rapporti non assegnabili a valori precisi, e non riducibili a essenze.

L'idea non è un'identità, un modello, ma un insieme di rapporti che devono attualizzarsi, un nugolo di *singularità* che descrivono un problema. Il rapporto alle matematiche è qui utile nella misura in cui il calcolo differenziale appare come «una specie di unione delle matematiche e dell'esistente [...] il simbolismo dell'esistente».¹¹⁰ Esso è una "finzione ben fondata" per rapporto alla verità matematica e, pertanto, può essere utilizzato come uno strumento che ci aiuta a indagare il reale e l'esistenza: la convenzionalità del calcolo infinitesimale non inficia la sua utilità nella proposizione e nella determinazioni di problemi filosofici.

A quanto emerso sin ora occorre aggiungere qualche ulteriore elemento che consente una migliore comprensione della caratterizzazione dell'Idea come problema, la quale implica un riferimento al concetto di differenziale – sebbene, come accennato poco fa, nella coniazione di questo concetto è evidente l'innesto di sviluppi della matematica successivi all'elaborazione del calcolo infinitesimale

¹⁰⁷ Deleuze (1980-1981), p. 135.

¹⁰⁸ Deleuze (1968a), p. 277.

¹⁰⁹ Godani (2009), p. 29.

¹¹⁰ Deleuze (1980), 22/04.

per com'è designato da Leibniz.¹¹¹ Per osservarne la genesi bisogna compiere un piccolo *détour*. L'idea-problema, o il carattere problematico dell'idea, rimanda, infatti, da una parte, all'opera di Lautman e di Riemann; dall'altra ai lavori di Niels Henrik Abel (1802-1829) ed Évariste Galois (1811-1832).

Lautman è stato un filosofo della matematica, noto anche a causa della tragica morte prematura avvenuta durante la Seconda Guerra Mondiale per mano delle truppe tedesche. La sua opera è uno dei riferimenti teorici privilegiati da Deleuze, che lo cita in diverse occasioni. Più di ogni altro aspetto, Deleuze sembra apprezzare il platonismo matematico che domina il suo approccio: egli avrebbe dimostrato, infatti, «in un'opera mirabile, che i problemi sono innanzitutto Idee platoniche, nessi ideali tra nozioni dialettiche, relative a “situazioni eventuali dell'esistente”, ma anche che si attualizzano nelle relazioni reali costitutive della soluzione cercata su un campo *matematico*, o *fisico*».¹¹²

Il riferimento è all'*Essai sur les notions de structure et d'existence en mathématiques* (1938), in cui Lautman esamina gli sviluppi della geometria resi possibili da Riemann.¹¹³ Nello specifico, Lautman è interessato alla già citata superficie di Riemann. Quest'ultima, se intesa «quale istanza ideale indeterminata, si costituisce come un problema di ordine differenziale di cui le funzioni che genera sono le soluzioni».¹¹⁴ Di quest'aspetto dell'interpretazione di Lautman, Deleuze recepisce soprattutto la portata “dialettica”: l'Idea virtuale è problematica e differenziale, nella misura in cui le sue diverse attualizzazioni-soluzioni disegnano campi di risolubilità che dipendono da essa.

L'altro aspetto dell'Idea-problema è invece ricondotto ad Abel e Galois, *enfants prodiges* del pensiero matematico romantico. Una delle ricerche cui si lega il nome di Abel riguarda la risolubilità delle equazioni superiori al quarto grado. Abel fornì la prima dimostrazione del fatto che «non può esserci nessuna formula generale, espressa in operazioni algebriche esplicite sui coefficienti di un'equazione polinomiale, per le radici dell'equazione se il grado di equazione è maggiore di 4».¹¹⁵ In questo modo, Abel «risolveva una questione che i geometri si ponevano da secoli e apriva delle nuove piste di ricerca: caratterizzare le classi di equazioni risolubili».¹¹⁶ Galois, similmente, «ispirato dalla prova di Abel [...], scoprì che un'equazione algebrica irriducibile è risolubile per radicali se e solo se il suo gruppo [...] è risolubile».¹¹⁷ Il radicale cambio di rotta introdotto dalle loro ricerche è così riassunto da David Rabouin:

¹¹¹ La discussione delle seguenti argomentazioni fa ampio riferimento a Rabouin (2012) e Longo (2016).

¹¹² Deleuze (1968a), p. 265.

¹¹³ Lautman (1938), pp. 43-45, 75-80 e 95, con riferimento a Riemann (1854).

¹¹⁴ Longo (2016).

¹¹⁵ Boyer (1968), p. 475.

¹¹⁶ Dahan-Dalmedico, Peiffer (1982), p. 118.

¹¹⁷ Boyer (1968), p. 481.

il problema essenziale dell'algebrista sino alla metà del XIX secolo, non è tanto quello di descrivere dei sistemi di operazioni, quanto quello di *risolvere delle equazioni*. In ciò vi è un esempio perfetto, almeno in apparenza, del modo in cui la scienza determina i problemi attraverso le loro soluzioni [...] Ora, ciò che succede con Abel e Galois (e con Lagrange prima di loro) è precisamente *l'inversione di questo rapporto*: non più trovare delle soluzioni, ma determinare, a partire dalla forma interna del problema, se la sua soluzione è o non è *possibile* [...] *la soluzione stessa non è più il fatto determinante nella teoria dei problemi* [...], c'è una struttura problematica astratta all'opera, *indipendentemente dall'esistenza o no della soluzione*.¹¹⁸

Questo “cambio di paradigma” relativo al modo di trattare i problemi trova una eco nel pensiero di Deleuze, che ne affronta direttamente alcuni aspetti.¹¹⁹ L'insistenza sulla dissimiglianza del problema dalle sue soluzioni – leggasi del virtuale dalle sue attualizzazioni – può, infatti, essere letta come una trasposizione filosofica del rovesciamento prospettico operato da Abel e Galois, dal momento che l'attualizzazione non è, per Deleuze, necessariamente ed esclusivamente la soluzione di un problema, ma la determinazione del suo campo di risolubilità e la tracciatura delle coordinate che lo compongono.

Un esempio efficace di questa posizione è contenuto nella sua lettura del Barocco, su cui ci concentreremo successivamente: il problema del barocco, è secondo Deleuze, quello di proseguire la piega all'infinito, di liberarla da qualsiasi limitazione (di ordine materiale o morale). Le diverse attualizzazioni di questo problema virtuale, nell'arte o nel pensiero dell'epoca, non lo risolvono mai del tutto in maniera definitiva, ma lo determinano e lo esprimono ognuna in un modo peculiare e a partire da un singolare punto di vista: le statue di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), la pittura d'El Greco (1541-1614) o la filosofia di Leibniz non “risolvono” il problema del Barocco, ma lo attualizzano, lo determinano e lo esprimono in maniere differenti. A partire da quest'aspetto, inoltre, si deducono l'idea deleuziana dell'inesauribilità del virtuale (che non è mai completamente attualizzato, non è mai esaurito dalle proprie attualizzazioni nella sua riserva di potenzialità) e l'accento posto in più occasioni sul fatto che la creazione di un concetto consiste nella *determinazione* di un problema, piuttosto che nella sua risoluzione definitiva.¹²⁰

Infine, un altro tema matematico presente in Leibniz, che Deleuze recupera e piega all'interno del suo pensiero riguarda la teoria delle singolarità. Oltre a essere definita da rapporti differenziali, infatti, l'Idea deleuziana è definita dalle singolarità che racchiude al suo interno. Con «singolarità» o «punto singolare» ci si riferisce, in matematica, a «un elemento di un insieme che non gode delle proprietà

¹¹⁸ Rabouin (2012), p. 149.

¹¹⁹ Abel e Galois sono citati ad es. in Deleuze (1968a), pp. 291-293.

¹²⁰ Riguardo la riserva di possibilità di attualizzazione del virtuale: «Il problema è immanente e al tempo stesso trascendente in rapporto alle proprie soluzioni: trascendente, perché consiste in un sistema di nessi ideali o di rapporti differenziali tra elementi genetici. Immanente, perché questi nessi o rapporti s'incarnano nelle relazioni attuali che non somigliano loro, e che sono definite dal campo di soluzione» (Deleuze, 1968a, p. 265). Conseguenza è, dunque, che il virtuale non si esaurisce nelle sue attualizzazioni.

comuni agli elementi generici dell'insieme stesso». ¹²¹ Sebbene una teoria della singolarità riceverà il suo pieno senso solamente grazie alla teoria delle funzioni, sviluppata successivamente alla morte di Leibniz, è nell'opera di quest'ultimo che se ne possono trovare alcuni importanti rudimenti: ¹²² per questo motivo, può sostenere Deleuze, che è con Leibniz che per la prima volta il concetto di singolarità diviene un concetto filosofico-matematico. ¹²³

Ciò che il filosofo francese rimarca più volte è l'indipendenza, per Leibniz, del concetto di singolarità da quello di universalità, e l'accostamento, invece, a "rimarcevole" e "notevole", che si oppongono a "ordinario". Deleuze, infatti, sottolinea come «l'uso matematico del concetto di singolarità orienta la singolarità su un rapporto con l'ordinario o il regolare e non più con l'universale». ¹²⁴ In questo utilizzo, tuttavia, il nostro autore appare consapevole di quella che, invece, è una semplificazione dell'utilizzo matematico. Tale semplificazione è presentata con le seguenti parole:

il singolare è ciò che esce dalla regola. C'è un'altra coppia di nozioni utilizzate dai matematici, ossia rimarcevole e ordinario. I matematici ci dicono che ci sono delle singolarità rimarcevoli e delle singolarità che non sono rimarcevoli [...]. Leibniz non fa ancora questa distinzione tra la singolarità non rimarcevole e la singolarità rimarcevole, Leibniz impiega come equivalenti singolare, rimarcevole e notevole. ¹²⁵

In estrema sintesi, sganciandoci momentaneamente da Deleuze, sottolineiamo come i matematici facciano riferimento ai termini "singolare e "ordinari" come a «punti di una curva, o più generalmente che concernono curve complesse o figure». ¹²⁶ Una curva, una superficie curvilinea o una figura, include punti singolari e punti regolari; il calcolo infinitesimale permette di specificare la natura dei punti (se essi sono singolari o regolari), di determinare complessivamente la forma di una curva «determinando il numero e la distribuzione dei suoi punti singolari» e, successivamente, stabilendo «la natura dei punti regolari nelle immediate vicinanze» di quelli singolari, ottenendo la forma delle «diramazioni della curva in ogni di ogni punto singolare». ¹²⁷

Una delle esplicazioni deleuziane della teoria delle singolarità in Leibniz, esposta durante una lezione del corso del 1980, è esemplare per chiarezza e semplicità. La prendiamo in considerazione anche perché, dalle sue parole, emerge esplicitamente l'intento di "traduzione" di concetti matematici, come appunto quello di singolarità, in chiave filosofica. Deleuze inizia con il più semplice dei casi in cui determinare i punti singolari e i punti ordinari di una figura, ossia un quadrato: «quali sono i punti singolari di un quadrato? [...] sono i quattro vertici a, b, c, d [...]. Quali saranno i punti ordinari?

¹²¹ Palma, Maraschini (a cura di) (2013), p. 1139.

¹²² Cfr. Duffy (2010), pp. 99-101 che utilizziamo come guida nelle seguenti pagine.

¹²³ Cfr. Deleuze (1980), 29/04.

¹²⁴ *Ibidem.*

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ Duffy (2010), p. 100.

¹²⁷ *Ibidem.*

Saranno l'infinità di punti che compongono ogni lato del quadrato; ma le quattro estremità saranno dette dei punti singolari». ¹²⁸ Progressivamente, sono passate in rassegna altri casi, come quello di un semicerchio e poi di una curva complessa, sino ad accennare al calcolo leibniziano dei minimi e dei massimi che, sostiene, «ancora oggi ha un'importanza immensa, per esempio, nei fenomeni di simmetria, nei fenomeni fisici, nei fenomeni ottici». ¹²⁹ In questa ricognizione è sempre sottolineata l'importanza del calcolo infinitesimale, di cui c'è bisogno, per esempio, «quando vi trovate di fronte al compito di determinare delle curve e delle superfici curvilinee. Che vuol dire? In cosa la singolarità è legata al calcolo differenziale? È che il punto singolare è il punto nella vicinanza del quale il rapporto dy/dx cambia di segno». ¹³⁰ Quest'ultima affermazione, tuttavia, è valida in matematica esclusivamente in riferimento ad alcune tipologie di singolarità: esistono classi di punti singolari, per cui non si verifica il cambiamento di segno cui fa riferimento Deleuze.

Ci siamo soffermati brevemente sul termine singolarità perché esso costituisce non solo uno dei perni attorno cui ruota la composizione virtuale, la struttura differenziata dell'Idea in Deleuze, ma anche uno dei motivi concettuali che ritorna costantemente nel suo lessico filosofico. Vedremo ne *La piega* il ruolo che avrà in merito all'interpretazione dell'intera opera di Leibniz. In *Differenza e ripetizione*, a ogni modo, il campo virtuale è, infatti, un campo nel quale pullulano «singolarità pre-individuali» che devono trovare la loro attualizzazione: un'Idea racchiude dei punti singolari, delle singolarità, definite dai rapporti differenziali che la percorrono. L'attualizzazione sarà l'incarnazione di queste singolarità per mano dei dinamismi spazio temporali che drammatizzano l'idea.

¹²⁸ Deleuze (1980), 29/04.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*. Poco dopo questa spiegazione, inoltre, è presente un breve accenno a Poincaré (1881), dove sono presentate quattro tipologie di singolarità.

2.3 – L’ambivalenza di Leibniz: differenza e rappresentazione

Oltre al tema del rapporto differenziale e alla teoria dei punti singolari, in *Differenza e ripetizione* e nell’altro grande testo dello stesso periodo, la *Logica del senso* (1969), è possibile rintracciare diversi altri concetti di esplicita ascendenza leibniziana. Ci limitiamo a considerarne due: il «distinto-oscuro» e il concetto di «vice-dizione». Osservandone la presentazione deleuziana si scorgono in essi sia la torsione anamorfica caratteristica del suo metodo di lettura, sia il giudizio ambivalente che riserva alla filosofia di Leibniz in questa fase del suo pensiero.

Con l’elaborazione del primo, Deleuze imprime un movimento ulteriore alla classificazione leibniziana delle idee, osservata precedentemente in *Spinoza e il problema dell’espressione*. Se in quest’ultimo testo, infatti, la ripresa della teoria delle idee di Leibniz era utilizzata soprattutto come strumento di critica del principio del chiaro e distinto cartesiano, al fine di elaborare una teoria espressiva dell’idea, in *Differenza e ripetizione*, essa viene “piegata” ulteriormente e utilizzata per definire un altro aspetto dell’Idea virtuale deleuziana.

Al fine di compiere questa torsione, Deleuze si richiama alla ben nota teoria delle *petites perceptions* (piccole percezioni) di Leibniz. Quest’ultimo, infatti, aveva sostenuto che vi sarebbero «a ogni momento una infinità di percezioni in noi, ma senza appercezione e senza riflessione, cioè cambiamenti nell’anima di cui noi non ci accorgiamo perché le impressioni sono o troppo piccole o troppo numerose [...] sicché non si riesce a distinguerle se non in parte».¹³¹ Per Leibniz le nostre appercezioni, ovvero le nostre percezioni coscienti, sono costituite dall’integrazione dei numerosissimi movimenti delle minuscole percezioni, e dei rapporti che queste intrattengono tra di loro. In ciò ravvisiamo uno dei tanti aspetti che contribuiscono alla formazione del “chiaroscuro” leibniziano, cifra caratteristica della sua filosofia su cui insisterà Deleuze. È stato notato, infatti, come nella sua gnoseologia «la massima parte delle idee inerisce alla mente senza che questa ne abbia coscienza (o “appercezione”) attuale»,¹³² formando una specie di tessuto oscuro della conoscenza. Un passo celebre, contenuto nella *Prefazione ai Nuovi Saggi sull’intelletto* (pubblicati nel 1765), espone esemplarmente la sua teoria della percezione. Il riferimento di Leibniz è al «muggito o rumore del mare dal quale si è colpiti quando si è sulla riva»:

Per intendere questo rumore bisogna che se ne percepiscano le parti che lo costituiscono, cioè il rumore di ogni singola onda, benché ciascuno di questi brusii non si faccia conoscere che nell’insieme confuso di tutte le altre onde, cioè dentro questo muggito stesso, e non potrebbe essere notato, se questa onda che lo produce fosse sola. Perciò bisogna che si sia turbati, almeno un poco, dal movimento di ogni singola onda e che si abbia una qualche percezione di ciascuno di questi rumori, per quanto lievi siano, o altrimenti non vi sarebbe neppure quello di centomila onde, perché centomila niente non possono fare qualche cosa.¹³³

¹³¹ Leibniz (1704), p. 173.

¹³² Mathieu (1976), p. 23.

¹³³ Leibniz (1704), p. 174.

La rilettura di questa passo che Deleuze compie in *Differenza e ripetizione* è giocata sull'adeguazione della classificazione delle idee di Leibniz alla sua distinzione tra l'attuale e il virtuale illustrata precedentemente.¹³⁴ Alla tripartizione proposta dal filosofo tedesco (idee oscure, chiare e confuse, chiare e distinte), Deleuze sostituisce un chiasmo, composto dai termini “distinto-oscuro” e “chiaro-confuso”. La prima coppia descriverebbe la natura e lo statuto di ciò che appartiene all'inconscio, all'idea, al virtuale; la seconda sarebbe, invece, relativa alla percezione cosciente, alla rappresentazione, all'attuale. Scrive Deleuze:

Rifacciamoci al grande testo di Leibniz sul mormorio del mare, dove sono possibili due interpretazioni. O diciamo che l'appercezione del rumore d'insieme è chiara ma confusa (non distinta), in quanto le piccole percezioni componenti non sono in sé chiare ma oscure. Oppure diciamo che le piccole percezioni sono in sé distinte e oscure (non chiare); distinte in quanto colgono rapporti differenziali e singolarità, oscure in quanto non ancora “distinte”, non ancora differenziate - e che queste singolarità condensandosi determinano una soglia di coscienza in rapporto col nostro corpo, come una soglia di differenziazione, a partire dalla quale le piccole percezioni si attualizzano, ma si attualizzano in un'appercezione che non è a sua volta se non chiara e confusa, chiara in quanto distinta o differenziata, e confusa in quanto chiara.¹³⁵

L'esempio leibniziano del muggito marino mostrerebbe come l'appercezione cosciente dipenda da un'attualizzazione dei rapporti che le piccole percezioni (inconsce) intrattengono tra di loro. Dal momento che nell'opera di Leibniz «l'oscuro (“piccole percezioni”, rappresentazioni oscure e confuse, [...] ecc.) è metafisicamente altrettanto costitutivo della realtà quanto il chiaro»,¹³⁶ ciò che affascina Deleuze è la possibilità di trovarvi un modello per indagare il groviglio di chiarezza e oscurità, distinzione e confusione che determina il campo “trascendentale” della nostra esperienza – laddove, come abbiamo visto, il termine *trascendentale* indica, in Deleuze, «il campo delle condizioni non rappresentative dell'esperienza». ¹³⁷ Così il “distinto-oscuro” (inconscio-virtuale) è in grado di determinare un “chiaro-confuso” (cosciente-attuale).

Anche in questo caso, la lettura di Leibniz è condotta attraverso un'opposizione critica a Descartes, a una critica della ragione rappresentativa che agirebbe nel pensiero di quest'ultimo: «non si sottolineerà mai abbastanza l'importanza dell'osservazione che Leibniz fa costantemente nella sua logica delle idee, che un'idea chiara è di per sé confusa, e confusa in quanto chiara». ¹³⁸ Qui, però, Deleuze fa notare come tale osservazione possa essere passibile di due letture. In un caso, essa «può convenire alla logica cartesiana, e significare soltanto che un'idea chiara è confusa in quanto non è

¹³⁴ Cfr. Godani (2009), pp. 70 sgg.

¹³⁵ Deleuze (1968a), p. 344.

¹³⁶ Mathieu (1976), p. 99.

¹³⁷ Godani (2009), p. 69.

¹³⁸ Deleuze (1968a), p. 343.

abbastanza chiara in tutte le sue parti». ¹³⁹ E, secondo il nostro autore, è questo il senso che lo stesso Leibniz attribuisce a tale precisazione. Nell'altro caso, invece, essa può essere letta in senso forte, come la caratterizzazione rigorosa di una «differenza di natura [...] tra il chiaro e il distinto, talché il chiaro sarebbe di per sé confuso, e reciprocamente il distinto, di per sé oscuro». ¹⁴⁰

Ancora una volta, dunque, Deleuze scorge in Leibniz dei movimenti di pensiero in grado di dar voce e potenza a una controffensiva nei confronti della rappresentazione:

la teoria della rappresentazione, dal punto di vista della logica della conoscenza, è viziata in quanto stabilisce tra il chiaro e il distinto una proporzione diretta, senza curarsi del rapporto inverso che lega questi due valori logici [...]. Il solo Leibniz si è avvicinato alle condizioni di una logica del pensiero, ispirata appunto alla sua teoria dell'individuazione e dell'espressione. Difatti, nonostante l'ambiguità e la complessità dei testi, sembra proprio a volte che l'espresso (il continuo dei rapporti differenziali o l'Idea virtuale inconscia) sia in sé distinto e oscuro – al modo di tutte le gocce d'acqua del mare. ¹⁴¹

Ma s'inizia anche a intravedere il limite della sua filosofia. Introducendo la «vice-dizione» chiariamo la natura dell'ambivalenza di Leibniz agli occhi di Deleuze, tratteggiando opportunamente il rapporto che, in *Differenza e ripetizione*, viene istituito tra Leibniz e Hegel.

Una delle caratteristiche della rappresentazione contro cui si batte Deleuze è la sua *organicità*, intendendo con ciò l'organizzazione della differenza attraverso un principio di identità che la sottomette a regole verticali di proporzione e organizzazione – e il disfacimento dell'organismo sarà una delle urla di battaglia ripetute più spesso nel prosieguo della sua opera; basti pensare al concetto di *CsO* (Corpo senza Organi). La differenza, nella rappresentazione organica, è regolata attraverso le categorie del Piccolo e del Grande; vale a dire che «ci si domanda dunque fin dove la differenza può e deve andare, in termini di grandezza e di piccolezza, per entrare nei limiti del concetto senza perdersi al di qua né sfuggire al di là». ¹⁴²

Ci sono alcuni autori come Leibniz e Hegel, però, che sono riusciti a insufflare degli elementi d'inquietudine all'interno della rappresentazione. L'infinito cui approdano le loro filosofie trasforma la rappresentazione da organica a *orgiaca*: «quando la rappresentazione trova in sé l'infinito, appare come rappresentazione *orgiaca*, e non più *organica*: scopre in sé il tumulto, l'inquietudine e la passione sotto la calma apparente o i limiti dell'organizzato, ritrova il mostro». ¹⁴³ Il carattere comune a entrambi è dato, dunque, dalla sostituzione degli elementi e dei principi di costruzione della rappresentazione: quella «orgiaca ha per principio il fondamento, e l'infinito come elemento –

¹³⁹ *Ivi*, pp. 343-344.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 344.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 429.

¹⁴² *Ivi*, p. 56.

¹⁴³ *Ivi*, p. 76.

contrariamente alla rappresentazione organica che conserva per principio la forma e per elemento il finito». ¹⁴⁴

Tuttavia, pur trasformando la rappresentazione, Leibniz e Hegel non la abbandonano del tutto. Sebbene adesso sia l'infinito a entrare nella rappresentazione, quest'ultima continua a sussistere come principio di organizzazione della differenza:

La rappresentazione organica non può scoprire in sé l'infinito se non lasciando sussistere la determinazione finita, e ancor più, dicendo l'infinito di questa stessa determinazione finita, rappresentandola non come delegata o scomparsa, ma come sul punto di svanire e di scomparire, dunque in atto di generarsi nell'infinito [...]. Ma quando l'infinito si dice del finito stesso sotto le condizioni della rappresentazione, esso ha due modi di dirsi: o come infinitamente piccolo, o come infinitamente grande. ¹⁴⁵

Da una parte c'è Hegel, che nella contraddizione scorge il movimento proprio della differenza intesa come opposizione dei contrari. Questa determinazione era stata già, secondo Deleuze, quella di Aristotele. Ma la novità di Hegel consisterebbe nel ritenere l'opposizione dei contrari «astratta fino a quando non va all'infinito». ¹⁴⁶ In questo modo, l'infinito hegeliano si rivela come «l'infinitamente grande della teologia, dell'*Ens quo nihil majus...*». ¹⁴⁷ Al suo interno il movimento della contraddizione iscrive una doppia negatività da cui si genera un'identità finale e assoluta (il percorso della *Fenomenologia dello spirito*): «nell'infinitamente grande, l'uguale contraddice l'ineguale, in quanto lo possiede in essenza, e si contraddice a sua volta in quando si nega negando l'ineguale». ¹⁴⁸ Così, per Deleuze la contraddizione hegeliana risulta ancor più pernicioso e opprimente nei confronti della differenza, dal momento che spinge l'identità sino all'assoluto e che ricopre ogni differenza in termini di essenza e di essenzialità. Hegel, infatti, sottopone la differenza al negativo dal momento che, per lui, la «differenza è la negatività, che va o deve andare sino alla contraddizione», la quale si risolverà in identità. Ma ciò è vero, rimarca il nostro autore, «solo nella misura in cui la differenza è già avviata sul filo teso dall'identità», ¹⁴⁹ solo nella misura in cui la differenza è pensata sin dall'inizio in relazione all'identità.

Al contrario, l'infinito immesso nella rappresentazione da parte di Leibniz non è l'infinitamente grande teologico, bensì l'*infinitamente piccolo* scoperto grazie al calcolo infinitesimale. Deleuze nomina «vice-dizione» il procedimento di costruzione della rappresentazione a partire da questo infinitamente piccolo, coniando così un termine che si contrappone frontalmente alla contraddizione

¹⁴⁴ *Ivi*, pp. 77-78.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 78.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 79. Per un'interpretazione della disparazione simondoniana come superamento della contraddizione hegeliana vedi Sauvagnargues (2009), pp. 259-263.

¹⁴⁷ Deleuze (1968a), p. 80.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 82.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 87.

hegeliana. Quest'ultima pensa l'essenziale e l'inessenziale in una prospettiva identitaria che porta, alla fine, alla scomparsa dell'inessenziale. Al contrario, «nell'infinitamente piccolo, l'ineguale vice-dice l'uguale, e si vice-dice a sua volta, in quanto include nella contingenza ciò che l'esclude nell'essenza. L'inessenziale comprende l'essenziale nella contingenza, mentre l'essenziale conteneva l'inessenziale in essenza».¹⁵⁰ Presentando a questa maniera la vice-dizione Deleuze afferma che la differenza non si pone, come per la contraddizione, in un rapporto di esclusione tra due identità, esclusione che conduce ad inglobare l'inessenziale nell'essenziale, cancellando le sue tracce. La vice-dizione permette di pensare a un inessenziale che partecipa alla costruzione dell'essenziale; a differenze infinitamente piccole che rendono conto della genesi del finito. Non è l'essenziale a comprendere l'inessenziale, bensì è l'inessenziale, in una prospettiva di totale contingenza, a contenere l'essenziale. Il modello di ciò che intende Deleuze con questo metodo di costruzione della rappresentazione consiste nell'appercezione intesa come integrazione dei rapporti che le piccole percezioni intrattengono tra loro. Le piccole percezioni sono "inessenziali", dal momento che, prese singolarmente, sono un "quasi-nulla", non sono essenze e sono incapaci di rendere una qualunque sensazione. Ma l'integrazione dei numerosissimi movimenti e rapporti che intrattengono tra di loro danno vita a una percezione cosciente, a una rappresentazione.

Tra questi due movimenti del concetto, tra questi due modi d'incedere del pensiero attribuiti alle filosofie di Leibniz e Hegel, Deleuze propende favorevolmente per la vice-dizione, che gli appare decisamente più importante per la determinazione della differenza, del molteplice, del problematico:

il procedimento della vice-dizione, adatto a percorrere e a descrivere la molteplicità e i temi, è più importante del procedimento della contraddizione che pretende di determinare l'essenza e preservarne la semplicità. Si dirà che la cosa più "importante", per natura, è l'essenza. Ma il problema primo e nella sua intrezza è di sapere se le nozioni d'importanza e di non-importanza non siano per l'appunto nozioni riguardanti l'avvenimento, l'accidente, e molto più «importanti», entro l'accidente, della grossa opposizione dell'essenza e dell'accidente stesso. Il problema del pensiero non è legato all'essenza, ma alla valutazione di ciò che ha importanza e di ciò che non ne ha, alla ripartizione del singolare e del regolare, dello straordinario e dell'ordinario, che cadono interamente nell'inessenziale o nella descrizione di una molteplicità, in rapporto agli avvenimenti ideali che costituiscono le condizioni di un "problema". Avere un'Idea non significa altro; e il falso spirito, la stupidità stessa, si definiscono prima di tutto per le loro continue confusioni sull'importante e il non-importante, sull'ordinario e il singolare.¹⁵¹

Tuttavia, come nel caso dell'opposizione leibniziana al chiaro e distinto cartesiano, anche la vice-dizione è un procedimento passibile di due utilizzi diversi. In un caso, che Deleuze attribuisce all'uso fattone dallo stesso Leibniz, la vice-dizione, «che consiste nel costruire l'essenza partendo dall'inessenziale, e nel conquistare il finito con l'identità analitica infinita»¹⁵² viene successivamente

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 82.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 306.

¹⁵² *Ivi*, p. 420.

sottoposta a regole e principi che rispondono alle esigenze della rappresentazione. In questo modo la vice-dizione sarebbe dunque subordinata «a condizioni di convergenza illegittime».¹⁵³ Sebbene non promani dal principio d'identità, la rappresentazione infinita richiede tuttavia un fondamento: «ma se il fondamento non è l'identico, resta tuttavia un modo di prendere sul serio il principio d'identità, di dargli un valore infinito, di renderlo coestensivo al tutto, e quindi di imporlo alla stessa esistenza».¹⁵⁴ Deleuze si riferisce qui alla nozione di compossibilità di Leibniz, la cui lettura da parte del nostro autore sarà osservata con maggior precisione nei capitoli successivi.¹⁵⁵

Per ora, ci basti sottolineare come il procedimento della vice-dizione trovi nel principio di compossibilità un limite all'affermazione della differenza. Nella rilettura di Deleuze, uno dei caratteri della filosofia di Leibniz consiste nel presentare le serie di eventi che concorrono alla costruzione del mondo come virtualmente infinite e infinitamente possibili; ma solo alcune sono compossibili tra loro. Per illustrare questo punto bisogna pensare a un mondo attualizzato, attuale come un composto, una serie infinita di eventi. Consideriamo, poi, un singolo evento, fra quelli che partecipano alla costituzione di un mondo, come a una singolarità o a una piccola concentrazione di singolarità, a partire dalla quale si sviluppa una serie di punti ordinari che procede sino al punto singolare (e dunque all'evento) successivo. Ora, come emerge dal racconto posto alla fine dei *Saggi di Teodicea* (1710) da Leibniz,¹⁵⁶ ogni evento può svolgersi in numerosissime maniere differenti e avere esiti divergenti. Il che equivale a descrivere un'infinità di *mondi possibili*. Per esempio, Cesare può attraversare o non attraversare il Rubicone. Nel mondo possibile in cui il condottiero romano non ha passato il Rubicone, la serie costituita dagli eventi che hanno fatto seguito alla traversata avrebbe potuto svolgersi in un'infinità di modi differenti da quella che si è effettivamente realizzata nel mondo in cui, invece, Cesare guada il Rubicone. Questo, in poche battute, il presupposto teorico che rende possibile parlare di mondi possibili, dal momento che il mondo in cui Cesare non varca il Rubicone, o quello in cui Adamo non pecca, non sono impossibili *de iure*; essi sono, piuttosto, impossibili *de facto* con il nostro mondo.

In Leibniz, dunque, interviene un principio, detto di compossibilità, che regola i rapporti tra le serie di eventi che formano un mondo, in maniera tale da farle convergere all'interno di una stessa rappresentazione globale. L'impossibilità, in altre parole, è un principio di convergenza che impone una restrizione della differenza all'interno del migliore dei mondi possibili. In questo modo, a giudizio di Deleuze, Leibniz avrebbe limitato la potenza di affermazione differenziale della vice-

¹⁵³ *Ivi*, p. 444.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 87.

¹⁵⁵ «Appare chiaro perché la nozione di non compossibilità non si riduca per nulla alla contraddizione, e non implichi neppure opposizione reale, in quanto non implica se non la divergenza, e la compossibilità traduce soltanto l'originalità del processo della vice-dizione come prolungamento analitico» (*Ivi*, p. 85).

¹⁵⁶ Cfr. Leibniz (1710), pp. 728-731.

dizione, poiché costretta a far convergere la differenza all'interno della rappresentazione, reintroducendo, così, una sorta di principio d'identità – ovvero quella del mondo in cui convergono gli eventi tra loro compossibili.

L'altra modalità d'impiego della vice-dizione, quella auspicata e professata da Deleuze, vuole rifiutare ogni compromesso con una rappresentazione identitaria (*il* migliore fra i mondi possibili). Il *chaosmos* da cui emerge il pensiero di Deleuze, il caotico regno della differenza pura, è anche il regno della divergenza, in cui sono le minuscole differenze infinitesimali tra gli eventi a dettare il ritmo dei movimenti di differenziazione, e non un principio d'identità mutuato dal concetto di essenza. Pertanto, Deleuze pensa alla vice-dizione svincolandola dalle regole di convergenza, in maniera tale che si possa affermare, invece, ciò che per il buon senso è contraddittorio e paradossale. La vice-dizione si presenta allora come il movimento della differenza che si differenzia in se stessa progressivamente, attraverso i rapporti differenziali e le singolarità al suo interno. Ciò equivale a scorgere, al di là delle immagini dogmatiche del compito della filosofia con cui la tradizione costringe il pensiero, la possibilità di un mondo in cui Cesare attraversa e non attraversa il Rubicone, in cui Adamo pecca e non pecca, in cui i processi di attualizzazione del virtuale non esauriscono la potenzialità insite in quest'ultimo, ma anzi, esprimono la persistenza e l'insistenza dell'ideale e del problematico. Per questo motivo, la rappresentazione, che in fin dei conti risulta inscindibile da un principio d'identità seppur celato, non può aspirare a essere un elemento pienamente espressivo nella prospettiva dell'empirismo trascendentale: «i procedimenti della vice-dizione non si lasciano quindi esprimere in termini di rappresentazione, sia pure infinita, se non perdendo, come si è visto in Leibniz, il loro potere principale che è di affermare la divergenza o il discentramento».¹⁵⁷ Pertanto, può sostenere Deleuze, che «per quanto la rappresentazione possa divenire infinita, non acquista il potere di affermare la divergenza».¹⁵⁸

Le argomentazioni esposte sin ora spiegano l'ambivalenza di Deleuze nei confronti di Leibniz durante questa stagione del suo pensiero. Nella sua opera, straordinaria per prolificità e per diversità dei temi e dei problemi affrontati, il nostro autore individua uno straordinario laboratorio concettuale. Diverse fra le idee filosofiche e le scoperte matematiche di Leibniz sono riprese e trasformate anamorficamente, e impiegate come strumenti di costruzione di una teoria della differenza pura. Eppure, nonostante il suo genio e la sua originalità, nonostante la radicalità dirompente del suo pensiero, è come se Leibniz avesse rinunciato a trarre tutte le possibili conseguenze dalle proprie intuizioni, mantenendo inalterato il procedimento della rappresentazione: ha sbirciato e contribuito a scrivere una parte importante dello spettacolo caotico della differenza, ma si è anche premurato di

¹⁵⁷ Deleuze (1968a), p. 310.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 421.

richiudere subito il sipario della rappresentazione alle proprie spalle. Come sostiene esplicitamente Deleuze:

nessuno si è avvicinato di più a un movimento della vice-dizione nell'Idea, ma nessuno ha meglio mantenuto il preteso diritto della rappresentazione, a costo di renderla, infinita. Nessuno ha saputo meglio immergere il pensiero nell'elemento della differenza, dotarla di un inconscio differenziale, circondarla di tenui bagliori e di singolarità; ma tutto ciò per salvaguardare e ricomporre l'omogeneità di una luce naturale "cartesiana".¹⁵⁹

Il medesimo atteggiamento, infine, connota anche l'altro grande libro deleuziano di questo periodo, comparso l'anno successivo alla pubblicazione di *Differenza e ripetizione: la Logica del senso* (1969), testo di notevole rilievo per la filosofia di Deleuze. In quest'occasione, l'intercessore principale è lo scrittore britannico Lewis Carroll, autore, fra gli altri, del celeberrimo romanzo *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie* (1865). In dialogo con il linguaggio narrativo di Carroll, ma anche con la psicoanalisi (Freud, Melanie Klein e Lacan), con gli stoici, con Artaud e Francis Scott Fitzgerald (1896-1940), con Nietzsche e con Leibniz, con Edmund Husserl (1859-1938) e Alexius Meinong (1853-1920), Deleuze costruisce una teoria del senso che si appoggia sui concetti di paradosso, di evento, di simulacro. Anche qui Leibniz è interpellato in merito ai concetti e alle teorie sin ora evocati: la compossibilità, l'espressione, la teoria dei punti singolari.

Nella sedicesima delle serie che compongono il libro, intitolata *Sulla genesi statica e ontologica*, Deleuze affronta il problema della genesi e dell'individuazione all'interno del campo trascendentale, composto da una «topologia di superficie, da [...] singolarità nomadi, impersonali e preindividuali».¹⁶⁰ L'opera di Leibniz torna utile in primo luogo a causa del modo in cui il filosofo tedesco ha inteso il rapporto tra la monade e il mondo: «Leibniz ha ragione di dire che la monade individuale esprime un mondo in base al rapporto tra gli altri corpi e il proprio, e esprime questo stesso rapporto in base al rapporto delle parti del proprio corpo tra di essi».¹⁶¹ Concepire le monadi come centri d'espressione permette di pensare il *mondo* come un dedalo di relazioni tra esse, espresso interamente da ciascuna a partire dal proprio singolare proprio punto di vista. Così inteso, pertanto, il campo trascendentale tracciato da Deleuze, se v'innestiamo i processi di differenziazione virtuali e attuali precedentemente descritti, assomiglia al mondo espresso dalle monadi leibniziane.

Uno dei caratteri basilari che segnano il rapporto fra il mondo e la monade è la reciproca e inscindibile appartenenza: il primo non esiste senza la seconda che lo esprime, mentre la seconda si trova necessariamente immersa nel secondo. Anche qui Deleuze insiste sulla compossibilità come principio che guida la combinazione degli eventi all'interno dei mondi:

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 343.

¹⁶⁰ Deleuze (1969a), p. 102.

¹⁶¹ *Ibidem*.

È infatti verissimo che il mondo espresso non esiste fuori delle monadi che lo esprimono [...]. È nondimeno anche vero che Dio crea il mondo piuttosto che le monadi e che l'espresso non si confonde con la sua espressione, ma insiste o sussiste. Il mondo espresso è fatto di rapporti differenziali e di singolarità attenenti. Esso forma precisamente un mondo nella misura in cui le serie dipendenti da ogni singolarità convergono con quelle che dipendono da altre: è *questa convergenza che definisce la "compossibilità" come regola di una sintesi di mondo*. Là dove le serie divergono comincia un altro mondo, impossibile con il primo.¹⁶²

Come in *Differenza e ripetizione*, la critica che Deleuze rivolge a Leibniz è motivata dal fatto che il filosofo tedesco «si serve di questa regola d'impossibilità per escludere gli eventi gli uni dagli altri: fa un uso negativo o di esclusione della divergenza o della disgiunzione».¹⁶³ La mossa per superare questa *impasse* consiste allora nello sganciare la compossibilità dalla divergenza, al fine di pensare un'attualizzazione simultanea di mondi tra loro impossibili.

L'argomentazione è la seguente: se esistono mondi possibili che si biforcano e si escludono in prossimità degli eventi (e delle singolarità che li descrivono), bisogna pure che ci sia qualcosa in comune fra di essi. Per esempio, mondi possibili differenti hanno in comune «un Adamo obiettivamente indeterminato, cioè, positivamente definito soltanto da alcune singolarità che possono combinarsi e completarsi in modo molto diverso in mondi differenti (essere il primo uomo, vivere in un giardino, far nascere una donna da sé, ecc.)».¹⁶⁴ Queste singolarità che definiscono un Adamo vago, indeterminato, possono, come sappiamo, prolungarsi sino ad altre singolarità in un'infinità di maniere diverse. Se restiamo al livello di ciò che vi è in comune tra questi mondi, però, siamo in grado di cogliere i mondi impossibili come «le varianti di una stessa storia» o come «casi di soluzione di uno stesso problema».¹⁶⁵ In questo modo la divergenza e la disgiunzione tra queste varianti possono essere «affermate in quanto tali».

«Ma cosa vuol dire questo, cioè divergenza o disgiunzione come oggetti di affermazione?»¹⁶⁶ si chiede conseguentemente Deleuze, introducendo così la spiegazione di uno degli strumenti principali della sua logica della differenza, ovvero il procedimento della *sintesi disgiuntiva* (o *disgiunzione inclusiva*). Molti interpreti hanno giustamente posto l'accento sull'importanza che la logica assume nel pensiero di Deleuze: quando afferma che «la filosofia consiste nella creazione di concetti» cosa afferma «se non che si tratta di produrre delle logiche, tant'è vero che un concetto non viene mai creato da solo, ma sempre legato ad altri».¹⁶⁷ Chiaramente, però, la logica, o meglio, le logiche indagate o create da Deleuze non si confondono con la logica matematica o con l'analisi del

¹⁶² *Ivi*, p. 103.

¹⁶³ *Ivi*, p. 153.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 106.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 153.

¹⁶⁷ Lapoujade (2014), pp. 12-13. Cfr. anche Zourabichvili (1994), Villani (2013).

linguaggio – tant'è che, al riguardo, si è proposto di comprendere la sua filosofia come il tentativo di costruire «una logica irrazionale dei movimenti aberranti».¹⁶⁸

Al di là delle caratterizzazioni possibili, la sintesi disgiuntiva è presentata da Deleuze stesso come il movimento o la regola principale della logica della differenza. Nel testo in esame essa è descritta come «un'operazione secondo la quale due cose o due determinazioni sono affermate dalla loro differenza, cioè sono oggetti di affermazione simultanea soltanto nella misura in cui la loro differenza è essa stessa affermata, essa stessa affermativa».¹⁶⁹ Vale a dire: la sintesi disgiuntiva consiste nel movimento attraverso cui il pensiero afferma la differenza tra due cose determinate: il caldo *e* il freddo sono in relazione grazie a quello che, per la tradizione, è un non-rapporto, ovvero la loro non-identità. Grazie a Deleuze, sostiene Zourabichvili, la disgiunzione si trasforma da un rapporto esclusivo a rapporto inclusivo: da “o uomo o donna” (disgiunzione esclusiva) a “uomo *o/e* donna” (disgiunzione inclusiva): la “o” della disgiunzione inclusiva è anche una *e* che permette la comunicazione, il divenire e il districarsi della differenza dall'uno all'altro polo (che ne dipendono in maniera vincolante).¹⁷⁰

In questo modo, in altre parole, «il non-rapporto diviene un rapporto, la disgiunzione una relazione».¹⁷¹ Le coppie oppositive «vita-morte, genitore-bambino, uomo-donna» diventano, in quest'ottica, i termini estremi di una relazione differenziale che si districa dall'uno all'altro: «la relazione è prima, è lei che distribuisce i termini entro cui si stabilisce». Così, «ogni volta, i termini presenti sono altrettanti punti di vista o casi di soluzione in rapporto al “problema” da cui derivano (lo stato, la generazione, il sesso) e che si descrive logicamente come *differenza interna*, o istanza di “ciò che differisce da sé”».¹⁷²

Nel caso dell'impossibilità leibniziana, ciò vuol dire che l'affermazione della divergenza e della differenza, per esempio, tra l'Adamo peccatore e l'Adamo non peccatore è in realtà la relazione tra due possibili eventi che sono due possibili soluzioni a uno stesso problema comune (descritto dalle singolarità appartenenti, in questo caso, ad Adamo). In questa maniera, diviene possibile studiare i casi di soluzione, di attualizzazione che corrispondono a uno proprio grazie alla loro irriducibile differenza.

¹⁶⁸ Lapoujade (2014), p. 13.

¹⁶⁹ Deleuze (1969a), p. 154.

¹⁷⁰ In realtà, nella *Logica del senso* Deleuze distingue tre sintesi: oltre a quella disgiuntiva (a o b), vi è la sintesi connettiva (se a, allora b) e quella congiuntiva (a e b) cfr. Deleuze (1969a), p. 155. Ma in quest'occasione utilizziamo questa “e” congiunzione non per indicare quest'ultimo tipo di sintesi, bensì per rimarcare come, nella prospettiva di Deleuze, la o della disgiunzione diventi, al tempo stesso, una e che permette la comunicazione tra gli eventi. Ben consci che l'accostamento della e alla o è, da un certo punto di vista, illegittimo poiché la divergenza tra due eventi per Deleuze resta centrale e fondamentale all'interno di questo discorso. Sull'eloquente sostituzione della “è” copula con la “e” congiunzione si veda, invece, Deleuze, Guattari (1980), p. 61.

¹⁷¹ Zourabichvili (2003), p. 78.

¹⁷² Ivi, p. 79.

È così che la nozione leibniziana di «punto di vista di Leibniz», verrebbe superata dal prospettivismo nietzschiano. Scrive Deleuze:

Già Leibniz ci aveva insegnato che non ci sono punti di vista sulle cose, bensì che le cose [...] erano punti di vista. Però egli sottoponeva i punti di vista a regole esclusive tali che ciascuno di essi si apriva agli altri soltanto nella misura in cui erano convergenti: i punti di vista sulla stessa città. Con Nietzsche, al contrario, il punto di vista è aperto su una divergenza che afferma: è un'altra città che corrisponde a ogni punto di vista, ogni punto di vista è un'altra città, poiché le città sono unite solo dalla loro distanza e risuonano soltanto per la divergenza delle loro serie, delle loro case e delle loro strade. E sempre un'altra città nella città. Ogni termine diventa un mezzo per andare fino in fondo all'altro, seguendo tutta la distanza. La prospettiva – il prospettivismo – di Nietzsche è un'arte più profonda del punto di vista di Leibniz; la divergenza infatti cessa di essere un principio di esclusione, la disgiunzione cessa di essere un mezzo di separazione, l'impossibile è ora un mezzo di comunicazione.¹⁷³

Abbiamo sin ora tratteggiato i punti salienti della “formazione” leibniziana di Deleuze. Premettendo il peculiare metodo anamorfico con cui quest'ultimo guarda alla storia della filosofia, abbiamo indagato le motivazioni e gli utilizzi di Leibniz in quello che potremmo indicare come il primo periodo del pensiero deleuziano: la creazione di una logica dell'espressione, l'utilizzo del concetto di differenziale e, infine, la denuncia di un'ambivalenza all'interno della sua opera. Le costanti interpretative e i concetti cardinali emersi da questa ricognizione ci torneranno utili sin da subito: il quadro esposto sarà riconfigurato e trasformato grazie alla creazione del concetto di piega, che ci apprestiamo a presentare nel prossimo capitolo.

¹⁷³ Deleuze (1969a), p. 155.

3. Mille pieghe: senso e genesi di un concetto

In effetti, ci sono pieghe ovunque: nelle rocce, nei fiumi, e nei boschi, negli organismi, nella testa o nel cervello, nelle anime o nel pensiero, nelle opere cosiddette plastiche... Ma non per questo la piega è un universale [...]. È un “differenziante”, un “differenziale”.
Deleuze¹

La parola italiana femminile “piega” e quella francese maschile “pli” derivano entrambe dal latino *plica*. Dal punto di vista etimologico, il vocabolo *plica* concorre alla formazione di numerosi termini dalla grande pregnanza filosofica e densamente stratificati sotto il profilo concettuale. L’*explicatio*, ovvero la spiegazione, indica l’operazione, inizialmente in un senso tutto materiale, di «svolgere, distendere ciò che era ripiegato o avviluppato, in modo che l’intera superficie risulti aperta e distesa». ² Una eco di ciò è ravvisabile nel processo di stiratura, di dispiegamento dei papiri per renderne leggibili le parti nascoste o non immediatamente visibili a causa di piegature che sovente interessano la conservazione di questo supporto materiale. Contrariamente, la *complicatio* e l’*implicatio* – ovvero la complicazione e l’implicazione – indicano i procedimenti attraverso cui qualcosa viene piegato più volte, avviluppato o avvolto, rinviando nel primo dei due casi a un elemento dalle molteplici pieghe, nel secondo a una cosa, una situazione, un’idea ch’è piegata insieme a un’altra, cosicché ne risulti dipendente sotto qualche riguardo. A questi termini, su cui Deleuze poggia numerose tesi della propria lettura dell’espressionismo di Spinoza e Leibniz su osservata, se ne possono aggiungere numerosi altri, come l’aggettivo “semplice” (composto di “sin” ovvero “senza” e *plica*) che indica qualcosa privo di pieghe e i suoi derivati “duplice”, “triplice”, “molteplice”, etc. i quali, invece, indicano qualcosa di piegato più volte.

Senza indugiare troppo sulle numerose parole neolatine che rinviano etimologicamente alla piega, ci preme sottolineare subito un elemento costitutivo del libro di Deleuze: esso è costruito a partire da una fertilità espressiva e semantica del concetto di piega che rende possibile immaginare e descrivere un mondo vertiginosamente e infinitamente piegato e ripiegato, ma anche spiegato e dispiegato, in cui la semplicità e la complessità sono ottenute, appunto, tramite operazioni continue di piegatura e dispiegamento. In una parte considerevole delle argomentazioni deleuziane riecheggia questa feconda polisemia, questo labirinto di rimandi e d’implicazioni semantiche e concettuali. La piega, questo elemento minimo dell’universo barocco, è un concetto capace di rendere pensabile, come suggerisce la citazione in esergo, una genesi differenziale dell’universo, del pensiero, del soggetto in grado di

¹ Deleuze (1990), p. 207.

² Vocabolario online Treccani, voce “Spiegare”.

non ricadere nelle pastoie dell'essenzialismo e del giudizio d'identità, posture filosofiche contro cui Deleuze ha votato l'intero suo itinerario di ricerca e di pensiero.

Riteniamo che il testo del 1988 sia esemplare per l'intero cammino filosofico deleuziano dal momento che, forse più di ogni altro libro, si propone di mostrarci e di farci avvertire, passo dopo passo, il processo di costruzione e di emergenza di un concetto. L'universo barocco leibniziano è un terreno di realizzazione, un piano di composizione dalle molteplici entrate, simile alla tana kafkiana descritta nel libro sullo scrittore praghese.³ Esso si compone progressivamente, attraverso un crescendo teoretico che culmina nel grande capitolo sulla nuova armonia. In questo modo Deleuze sembra fornire una dimostrazione di ciò che verrà teorizzato lungamente pochi anni dopo in *Che cos'è la filosofia?* (1991) il cui fulcro teorico è la definizione dell'attività filosofica come creazione di concetti. Il mondo barocco che compare in queste pagine rappresenta, in altre parole, una delle molteplici possibilità di caratterizzazione, di taglio e d'inquadramento di quel piano d'immanenza che soggiace a tutta la creazione filosofica deleuziana. Conseguentemente, il titolo di questo capitolo parafrasa consapevolmente quello di uno dei testi più teoricamente fecondi e influenti fra quelli scritti da Deleuze, ovvero *Mille piani* (1980), che porta la sua firma congiunta a quella di Guattari. Tale scelta si motiva con la volontà di mostrare, nelle pagine seguenti, alcune tra le molteplici sfaccettature teoretiche cui allude il testo. La formulazione del concetto di piega e la sua espressione compiuta nel libro del 1988 si nutre di concetti e di tematiche provenienti dalle più disparate teorie e correnti filosofiche, scientifiche, artistiche, sociologiche e letterarie. Con una metafora, si potrebbe sostenere che se l'opera di Leibniz serve da *trama* per la tessitura concettuale de *La piega*, l'*ordito* è composto, invece, da una costellazione di riferimenti teorici estremamente variegata. In questo capitolo ci occupiamo di presentare innanzitutto alcuni caratteri generali della formulazione deleuziana della piega e di rintracciare alcune fra le pieghe che "nutrono" il discorso deleuziano. In particolare, ci concentriamo sui riferimenti a due autori contemporanei che partecipano all'agglutinazione e alla complicazione delle posizioni di Deleuze, ovvero Heidegger e Foucault.

³ Cfr. Deleuze, Guattari (1975).

3.1 – La piega, un concetto differenziale

La filosofia, per Deleuze, è creazione di concetti. Non si dà filosofia, e non si danno filosofi, laddove manca la creazione di concetti. Come osservato, tale posizione, tematizzata estesamente in *Che cos'è la filosofia?*, dove Deleuze si premura altresì di differenziare la creazione precipuamente filosofica da quella artistica e da quella scientifica, accompagna il suo itinerario di ricerca per tutto il suo corso. È una delle sue idee chiave, e informa, inoltre, il suo atteggiamento nei confronti della storia della filosofia. Abbiamo definito quest'ultimo, dunque, come *anamorfico*, per riflettere la particolare postura che il filosofo francese assume nei confronti della tradizione. Nel leggere o rileggere un pensatore, Deleuze è sempre alla ricerca delle *linee di fuga* di un'opera, linee che gli permettano d'innestare la propria esperienza di pensiero su quella dell'autore in questione. L'anamorfo, pertanto, è il risultato di una distorsione, di una trasposizione: la rilettura di Deleuze permette di "ritrovare" le linee di composizione della materia in questione esclusivamente a partire da un punto di vista da cui osservarla. Punto di vista che è assolutamente "decentrato", "eccentrico" rispetto a quello stabilito dalla "scolastica" (nel senso deleuziano prima incontrato) della storia della filosofia. Tutto ciò si ritrova esibito in maniera esemplare nel concetto di *piega (pli)*, uno dei concetti deleuziani più *espressivi* e potenti che compaiono all'interno della sua ampia opera. La piega è un autentico precipitato metodologico e teorico del pensiero deleuziano e, pertanto, ci appare come uno strumento privilegiato per comprendere il suo modo di lavorare (su) i concetti. In esso, è stato giustamente notato, egli «riconosce il *suo* concetto», ovvero quello che «più di ogni altro descrive il suo stesso modo di procedere sul terreno della filosofia, che meglio di tutti può servire a comprendere il suo pensiero in tutte le sue molteplici diramazioni e [...] di contemplare il sorgere dei pensieri e delle cose stesse». ⁴ Ciò è osservabile sin dalla sua genesi: se, da una parte, una "piega" è recuperata, rintracciata, ritrovata, riscoperta nell'opera di alcuni autori (Leibniz, Heidegger, Foucault su tutti), essa, nondimeno, si trasforma in qualcosa di profondamente differente, tanto da divenire irriconoscibile rispetto alle pieghe cui riallaccia la propria discendenza. Essa è, dunque, a tutti gli effetti un nuovo concetto. In ciò risiede il senso della filosofia come creazione: *ripetizione* dei concetti della tradizione, e insufflazione della *differenza* in essi e attraverso essi. Sebbene la formulazione più completa della piega venga proposta nel testo omonimo dedicato a Leibniz e al Barocco, essa compare anche nel capitolo conclusivo del libro su Foucault, pubblicato nel 1986. Più avanti prenderemo in considerazione quest'ultimo lavoro, per rimarcare l'evoluzione dei ruoli e del senso attribuiti alla piega che intercorre fra i due testi.

⁴ Seggiaro (2009), p. 31. Il riferimento alle «cose stesse», dal sapore fortemente fenomenologico, non è peregrino in questa circostanza dal momento che il testo qui citato consiste in un articolato confronto tra le filosofie di Deleuze e di Merleau-Ponty imperniato sui rispettivi concetti di piega e di *chair* (carne).

La centralità di questo concetto è stata sottolineata da alcuni autori, sebbene, per altri versi, le sue potenzialità siano rimaste parzialmente inesplorate. Per esempio, a comprendere l'esemplarità della piega per spiegare globalmente il significato dell'opera di Deleuze è stato Jean-Luc Nancy che, non a caso, ha parlato di una «piega deleuziana del pensiero» non solo per caratterizzare il modo con cui Deleuze costruisce la propria filosofia, ma anche per interpretare il contemporaneo, l'attuale e il moderno nei termini di una piegatura. «Piuttosto che una filosofia di Deleuze», scrive Nancy, «ci sarebbe una piega deleuziana del pensiero: un segno, un esercizio, un habitus (certo non un'abitudine) che, più o meno, non si potrebbe evitare di condividere con questo pensiero, almeno nel momento in cui si pensa al presente».⁵ La condivisione di questa piega che attraversa il presente, il contemporaneo, in maniera singolare, lontana «dalle provenienze, dagli schemi, dagli stili»,⁶ non esclude, tuttavia, la possibilità di divergere dagli esiti cui approda nell'opera di Deleuze. In questo modo la piega deleuziana del pensiero è anche una “genesi” intesa come divenire «che si muove nel mezzo delle cose, non alla loro origine o alla loro fine».⁷ Seguirla rende possibile scoprire gli itinerari concettuali attraverso cui si muove il nostro autore, ma anche tracciare nuove pieghe che disegnano a loro volta nuove linee e nuovi percorsi di pensiero:

Non c'è filosofia, ci sono le filosofie – ma che ci siano delle filosofie, dissimili e irriducibili, proprio questo è filosofia. Questa differenza irriducibile determina anche, nella sua piega, una comune opposizione a tutto il resto: credenza, religione, ideologia, soluzione, formalismo, tutto ciò che dissolve la libertà. La libertà si con-divide, ma non si divide. Indivisa, la libertà si con-divide secondo la piega e l'estranea prossimità delle posizioni filosofiche.⁸

Una lettura differente per prospettiva, ma tesa ugualmente a sottolineare la cardinalità, la forza espressiva della piega in Deleuze, è quella di Badiou, che vi si confronta in due occasioni. La prima è una lunga recensione al libro del 1988 dai toni molto positivi, nonostante la distanza politica – e teorica – che all'epoca separava i due («Quel libro mi aveva sedotto e impressionato»,⁹ ammetterà d'altronde qualche anno dopo). Pubblicato nel 1989 sull'*Annuaire philosophique*, in questo *compte rendu* Badiou si premura, innanzitutto, di precisare il senso del testo di Deleuze: «Un libro ci propone un concetto (quello di Piega) [...]. Questo libro, raro, ammirevole, ci propone una visione e un pensiero del *nostro* mondo»,¹⁰ sgombrando così il terreno da qualsiasi critica possibile rispetto all'aderenza, alla precisione o all'accuratezza filologica del Leibniz presentatoci da Deleuze. Badiou, piuttosto, sembra partire dal presupposto che ci troviamo di fronte a un “divenire-Leibniz” da parte

⁵ Nancy (1996), p. 11.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 13.

⁸ *Ivi*, p. 20.

⁹ Badiou (1997), p. 7.

¹⁰ Badiou (1989), pp. 25-26.

di Deleuze (e, viceversa, un “divenire-Deleuze” di Leibniz) che ibrida il pensiero dei due senza renderli nettamente separabili. Le tre caratteristiche principali della piega deleuziana lo descrivono come un concetto «*antiestensionale* del molteplice [...] *antidialettico* dell’Evento o della singolarità [...] *anticartesiano* (o antilacanianiano) del Soggetto».¹¹ La lettura badiouiana è tutta giocata, dunque, fra l’opposizione di una filosofia della piega e una filosofia del punto, dove la prima consente di «pensare un continuo indefinitamente divisibile, mentre il punto suggerisce un mondo essenzialmente discreto».¹²

In merito alla anti-estensionalità della molteplicità deleuziana – che è, invece, una virtualità differenziata, come visto nel primo capitolo –, Badiou rileva la centralità del rifiuto, da parte di Leibniz-Deleuze, del punto e dell’atomo come elementi-unità della materia, a favore, invece, di una concezione del molteplice come piega, «come *punto-parte*, ossia come estensione (dispiegamento) o contrazione (piega), senza atomo né vuoto»¹³. La più piccola unità della materia non è un punto, un atomo indivisibile, ma una piega che increspa il piano d’immanenza. A partire da questo principio s’innesta una moltiplicazione di punti (e di leggi che regolano i rapporti tra di loro): oltre a quello fisico, infatti, Deleuze introduce la necessità di distinguere un punto matematico e un punto metafisico. In questo modo, si *complica* l’universo, disegnando un *chaosmos* in cui la molteplicità virtuale appare come un «tessuto vivente»:

Questa visione del mondo come totalità intrecciata, piegata, inseparabile, tale che ogni distinzione è una semplice operazione locale, questa convinzione “moderna” che il molteplice è tale da non essere esso stesso discernibile come molteplice, ma solamente “attivabile” come Piega, questa cultura della divergenza [...] che rende compostibili le più radicali eterogeneità, questa “apertura” senza controparte [...]: ecco ciò che fonda il rapporto, amichevole e profondo, di Deleuze con Leibniz [...] il molteplice come *tessuto vivente*.¹⁴

Per quel che concerne l’opposizione alla dialettica da parte della piega come evento e come singolarità, è qui rimarcata l’ambivalenza in cui si muovono questi due concetti. L’oscillazione tra l’affermazione del Molteplice e dell’Uno che Badiou rileva nel testo dipenderebbe dalla difficoltà di articolare l’univocità del mondo e la molteplicità delle serie, delle singolarità, degli eventi che lo compongono. L’evento, infatti, presentato come una «inflexione immanente del continuo» dischiude una situazione anfibia: da una parte è possibile parlare dell’evento solo a partire da «un *punto di vista di questa immanenza*»; dall’altra, occorre che «una *preesistenza* essenziale, quella della legge globale del mondo» ci sfugga «affinché noi possiamo parlarne».¹⁵ In questo modo, «la preesistenza del

¹¹ *Ivi*, pp. 26-27.

¹² Bouquiaux (2006a), p. 23, traduzione nostra.

¹³ Badiou (1989), p. 28.

¹⁴ *Ivi*, pp. 30-31.

¹⁵ *Ivi*, p. 33.

Mondo come “fondo oscuro” segna l’evento come *maniera*». ¹⁶ Pertanto, insiste Badiou, partendo dal presupposto che il principio di ragion sufficiente leibniziano è riassumibile, nell’ottica deleuziana, con il motto «Tutto possiede un concetto!», ¹⁷ è necessario un rovesciamento prospettico nei confronti delle posizioni nominalistiche e universalistiche, dal momento che «o il molteplice è puro molteplice di molteplici, e non c’è Uno di cui si possa sostenere che “tutto ha un concetto”; o il molteplice “possiede” delle proprietà [...]: bisogna che ci sia dell’inerenza concettuale, dunque delle essenze». ¹⁸ Il grimaldello teorico di Deleuze per superare questa *impasse* e per trasformare la piega in un concetto che evita di accogliere al suo interno qualsivoglia costruzione dialettica dell’evento consiste nel dimostrare come, in Leibniz, il predicato indichi una relazione, un evento, e non un attributo: «la predicazione non è un’attribuzione. Il predicato è “l’esecuzione del viaggio”, un atto, un movimento, un cambiamento, e non lo stato del viaggiante». ¹⁹ Quest’argomentazione, d’altronde, faceva già parte dell’impianto teorico di *Spinoza e il problema dell’espressione*, dove il superamento dell’essenzialismo era affidato al sistema dell’espressione come catalizzatore in grado di rovesciare la concezione classica dell’attribuzione. ²⁰ Inoltre, nel corso di lezioni del 1986-1987, sorta di canovaccio preparatorio de *La piega*, Deleuze schiererà dalla sua parte anche Alfred North Whitehead, il cui «grido filosofico» udibile in ogni pagina della sua opera direbbe: «no, il predicato è irriducibile a ogni attributo [...] perché il predicato è evento». ²¹

Infine, come accennato, la piega serve anche a Deleuze per forgiare una nuova figura del soggetto, «che non sia *né* la riflessione (ovvero il *Cogito*), *né* il rapporto-a, l’intento (o l’intenzionalità), *né* il puro punto vuoto (o eclissi). Né Descartes, né Husserl, né Lacan». ²² A ciò, aggiungiamo noi, si unisce anche la volontà di pensare la soggettività in un’articolazione diversa da quelle proposte da Deleuze negli anni di collaborazione con Guattari e precedenti alla pubblicazione de *La piega*. Così, prosegue Badiou, la monade deleuziana appare come una «interiorità assoluta, ma rigirata in modo tale da possedere un legame con Tutto». ²³ Tale impostazione si riverbera in tre effetti principali, ovvero nello slegamento della conoscenza da ogni rapporto con un oggetto, dal momento che la monade non percepisce che se stessa, al suo interno; in secondo luogo, nella trasformazione del «Soggetto in una

¹⁶ *Ivi*, p. 34.

¹⁷ Deleuze (1988), p. 70.

¹⁸ Badiou (1989), p. 36.

¹⁹ Deleuze (1988), p. 88.

²⁰ Cfr. Deleuze (1968b), pp. 29-37. Scrive Deleuze: «Gli attributi sono per Spinoza forme dinamiche ed attive. Ed è proprio questo che ci sembra l’essenziale: l’attributo non è più l’attributo ma è per così dire l’“attributore” [...]. Questo significa che, in Spinoza, gli attributi si presentano come veri e propri *verbi*, con un valore espressivo: essendo dinamici, non sono più attribuiti a sostanze variabili, ma attribuiscono qualcosa ad un’unica sostanza» (Deleuze, 1968b, p. 32).

²¹ Deleuze (1986-1987), 10/03 e cfr. *Ivi*, 17/03. Deleuze ripete in diverse circostanze che nell’opera di ogni vero filosofo risuonerebbe in sottofondo un “grido di battaglia filosofico” singolare e inconfondibile. In merito cfr. ad es. Deleuze (1990), p. 197; Deleuze (1984-1985), 30/10.

²² Badiou (1989), p. 41.

²³ *Ibidem*.

serie, ovvero un dispiegamento di predicati», rendendolo in tal modo «*direttamente molteplice*»; infine, nella equiparazione del punto di vista a «*funzione di verità*», poiché l'unico luogo in cui può comparire un soggetto è, per Deleuze, il punto di vista, il quale, a sua volta, appare come il solo sito di manifestazione della verità di una variazione.²⁴

La piega ritorna nella discussa monografia di Badiou su Deleuze del 1997. Qui, però, più che del testo del 1988 Badiou sembra occuparsi quasi esclusivamente della declinazione che Deleuze aveva approntato del concetto di piega nel libro del 1986 su Foucault. Nel capitolo cui ci riferiamo, infatti, il filosofo si concentra soprattutto sul rapporto che la piega intrattiene con il fuori, con particolare attenzione alle conseguenti concezioni del soggetto e delle implicazioni politiche emergenti dalle argomentazioni di Deleuze. Uno dei punti di maggior rilievo della lettura badiouiana risiede nel fornire un modello perfetto per comprendere una delle possibili declinazioni di questo concetto: la formazione dell'interiorità e della soggettività a partire dal fuori e dalle forze che solcano quest'ultimo, inteso quale piano d'immanenza. Un esempio su tutti ci sembra particolarmente efficace e calzante, ovvero quello della piegatura d'un foglio di carta:²⁵

Se piegate un foglio, delineate il tracciato di una piega che, sì, crea un limite comune tra due regioni del foglio, ma non è tuttavia una traccia sul foglio, nero su bianco [...] l'esteriorità si rovescia in interiorità [...]. Il fatto che vi sia piega del fuori (che il fuori si pieghi) significa sul piano ontologico che esso crea un dentro [...] che il soggetto risulta da un'operazione topologica localizzabile nel fuori e dunque non è affatto costituente, autonomo o spontaneo; – il soggetto, come “spazio del dentro”, non va separato dal fuori (è una sua piega).²⁶

Ritorniamo fra poco su questo passo e sull'interpretazione complessiva che Badiou propone della filosofia di Deleuze per osservare le conseguenze filosofiche e politiche scorte in essa. Per il momento ci basti sottolineare un'altra volta la pregnanza del concetto di piega, per passare a considerare un altro aspetto. A far da contraltare all'esemplarità espressiva ed esplicativa dell'opera di Deleuze che la piega possiede – che abbiamo introdotto attraverso le letture di Nancy e di Badiou – v'è, infatti, la difficoltà di approntarne una definizione esaustiva e completa. Pur essendo in grado di rendere sensibili ed evidenti numerose istanze che percorrono la sua filosofia, la piega non è, in altre parole, un concetto di facile definizione. Tale difficoltà risiede nella stessa caratterizzazione che il nostro

²⁴ *Ivi*, pp. 42-43.

²⁵ Non è peregrino, forse, ricordare l'esortazione, contenuta nell'introduzione dal titolo *Rizoma* di *Mille piani*, a «fare la carta» in contrapposizione al «calco». In questa sede, infatti, Deleuze e Guattari descrivono la carta come uno strumento di lettura dell'inconscio desiderante nonché come modello cui il soggetto può ispirarsi per assecondare il divenire e afferrare se stesso quale centro di connessione per molteplici concatenamenti, punto nevralgico di passaggio delle catene produttive del desiderio: la carta, infatti, «non riproduce un inconscio chiuso su se stesso, lo costruisce. Concorre alla connessione dei campi, allo sblocco dei Corpi senza Organi, alla loro massima apertura su un piano di consistenza [...]. Una carta ha molteplici entrate, contrariamente al calco che ritorna sempre allo “stesso”» (Deleuze, Guattari, 1980, p. 57).

²⁶ Badiou (1997), pp. 102-103. Sul dentro, il fuori e sulla loro messa in comunicazione tramite una piega ritorniamo più avanti. Cfr. *infra*, § 3.3.

autore ne ha proposto: come riportato nella citazione posta in esergo, la piega non è un concetto “universale”. Sebbene il mondo immaginato e descritto da Deleuze, attraverso Leibniz e attraverso il Barocco sia un mondo interamente piegato e costituito in ogni sua minima parte da pieghe, la piega non assume un significato immediatamente universale; essa indica, invece, un concetto “differenziale” o “differenziante”. Abbiamo osservato nel capitolo precedente il senso che Deleuze attribuisce all’espressione “differenziale”, sicuramente riecheggiato da quest’ultima definizione. Eppure, esso si ritrova ora amplificato e complicato ulteriormente: la piega ci consentirà di comprenderne ulteriori sfaccettature in una prospettiva differente, proprio a partire dalla sua definizione. Che la piega sia un differenziale, infatti, sta a indicare diverse cose. Cerchiamo di riassumerne alcune di seguito.

In *primis*, il senso di questa opposizione tra concetti universali e concetti differenziali (o differenzianti) riflette l’intenzione deleuziana di considerare la singolarità di ogni concetto: non si tratta di un essenzialismo come quello platonico, o di una dialettizzazione del pensiero, come nel caso di Hegel, che finisce, agli occhi di Deleuze, per confondere tutto con tutto, per mischiare le specificità delle figure che lo spirito incontra nel suo cammino (ad es. nella *Fenomenologia dello spirito*) in un assoluto che ricopre e riassorbe tutta la differenza con un’identità finale dal sapore fortemente teologico. Il concetto di piega non è un universale, bensì un differenziale poiché è un concetto singolare, legato strettamente alle condizioni che ne hanno reso possibile la genesi.

Conseguentemente, e in secondo luogo, lo stesso concetto di piega si “differenzia” ulteriormente in sé, a seconda del punto d’applicazione: ciascuna piega è una singolarità irriducibile alle altre. Nessuna piega è uguale a un’altra, non c’è piega che sia perfettamente sovrapponibile a un’altra. La piega che contraddistingue e costituisce un organismo, un pensiero, un evento (“gli eventi hanno preso una strana piega”) è singolare e irripetibile: si tratta di un tentativo, a nostro avviso efficace e suggestivo, di radicalizzare ancor più la filosofia della differenza pura fondata in *Differenza e ripetizione*.

Come sostiene Michel Serres, autore di un ponderoso volume intitolato *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques* (1968), testo molto apprezzato da Deleuze che lo utilizza ampiamente nel libro del 1988, in Leibniz è dato trovare un autentico pluralismo metodologico e metafisico, una concezione della variazione e dell’analogia: il suo sistema «sembra essere molteplice e uno come ogni problema che esso presenta: esso obbedisce contemporaneamente alla variazione, sino all’infinito della differenza, e all’analogia, sino all’unità dell’identico». ²⁷ I numerosissimi «modelli» matematici impiegati da Leibniz che affiorano in ogni suo scritto descrivono la sua opera come il teatro di una variazione continua: ogni problema è un *mélange* in cui la verità è involupata e

²⁷ Serres (1968), p. 38.

complicata dalle pieghe del falso e necessita, dunque, di essere dispiegata, ritrovata nella molteplicità in cui è presa.²⁸ Ogni problema posto da Leibniz designa una molteplicità, ognuna parallela alle altre, laddove il parallelismo è «uno schema di *separazione* e d'*analogia*»²⁹ dacché ciascuna risponde alle proprie leggi di sviluppo e di composizione, ma è pure organizzata secondo una struttura che rinvia, analogicamente, a tutte le altre. Questa situazione è ben dipinta dal concetto di piega: ogni “insieme” di pieghe – e, al limite, ogni singola piega – risponde alle proprie leggi di composizione, ma è analogicamente riconducibile, sebbene non sovrapponibile, agli altri: ancora una volta, differenza e ripetizione.³⁰

In ciò, inoltre, si riverbera il prospettivismo labirintico delle monadi: l'assoluta differenziazione esibita dal concetto di piega collima col prospettivismo totale del mondo barocco leibniziano. Il chiaroscuro interno alla monade è il vero principio cromatico del Barocco deleuziano, poiché l'intero universo si colora e si illumina oppure si adombra e si inscurisce continuamente e secondo una continua variazione di rapporti fra ombre e luci. Le sfumature di tale chiaroscuro sono una faccenda di pieghe e concorrono a regolare i rapporti tra le monadi: ciò che una piega rivela in una monade, nasconde in un'altra. L'irriducibile differenza tra le prospettive si dispiega attraverso il chiaroscuro delle pieghe, e la mancanza, nel sistema leibniziano, di un punto di vista unico e totale, definitivo e centrale nell'universo,³¹ si traduce, in termini deleuziani, nel *chaosmos* dell'armonia prestabilita.

In terzo luogo, la piega come concetto *differenziante* può essere ulteriormente chiarita in correlazione a un passo appartenente alla medesima intervista da cui abbiamo tratto l'esergo che stiamo commentando. A un'osservazione sulla gravidanza della piega come strumento privilegiato per leggere tutto il suo pensiero («La piega» rimarca l'intervistatore, Robert Maggiori, «sembra insomma inserirsi e adattarsi a qualunque segmento della sua opera»), Deleuze risponde nella seguente maniera:

credo che sia così. Il fatto è che ciascuno ha le proprie abitudini di pensiero: io ho la tendenza a pensare le cose come insiemi di linee da districare ma anche da tagliare e ritagliare. Non amo i punti, fare il punto mi sembra stupido. Non è la linea a trovarsi fra due punti, è invece il punto a essere all'incrocio di più linee [...]. Del resto ciò che conta non è né l'inizio né la fine, ma il mezzo. Le cose e i pensieri germinano o crescono nel mezzo, ed è lì che bisogna installarsi, è sempre lì che si produce la piega. Perciò un insieme multilineare può comportare ripiegamenti,

²⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 119-120, dove la metodologia leibniziana è contrapposta frontalmente a quella cartesiana.

²⁹ *Ivi*, p. 152.

³⁰ Sull'interpretazione di Leibniz da parte di Serres, si veda Delcò (1993).

³¹ «Un punto dato, e localmente situato, non ordina che una pluralità in disordine o un certo numero di tali pluralità, certamente non tutte; in altre parole, [...] esiste agli occhi di Leibniz una *Rivoluzione Copernicana per problema*, o per famiglia di problemi, e quindi tante Rivoluzioni Copernicane quanti punti di vista armonicamente ordinatori. Così, *non è possibile trovare, nello spazio, un punto assolutamente privilegiato*, a partire dal quale l'armonia universale è leggibile [...]. Il sole è privilegiato *solamente* rispetto agli astri erranti; non è l'ombelico di ogni problema astronomico. A ogni *situs* la sua potenza d'ordinare, a ogni confusione il suo punto armonico, il suo centro» (Serres, 1968, pp. 248-249 traduzione nostra).

incroci, inflessioni attraverso cui entrano in comunicazione la filosofia, la storia della filosofia, la storia, le scienze, le arti.³²

Con l'obiettivo di comprendere la costruzione del rizoma e la sua proliferazione teorizzata da Deleuze e Guattari,³³ immaginiamo di rappresentare graficamente su un foglio una "mappatura" delle discipline chiamate in causa associando a ognuna di esse una linea.³⁴ La piega qui risulta differenziante secondo una duplice direzione. Innanzitutto, il percorso di ognuna di queste discipline, e dunque di ciascuna di queste linee, non sarà necessariamente retto, ma sarà descritto da curve, cambi di direzione, circonvoluzioni di ogni sorta: in altre parole, pieghe. Successivamente, dal momento che, nella prospettiva di Deleuze, è il punto a trovarsi all'incrocio di più linee, ogni piega segnalerà anche le intersezioni, gli incroci, l'inflessione che queste discipline descrivono nei loro reciproci rapporti. In questo senso, dunque, la piega non è solamente differenziale, dacché singolare e irripetibile; ma è anche differenziante, in quanto produttrice di una differenza, in quanto rivelatrice di un cambiamento di direzione sul percorso di una linea, in quanto sintomo di un evento.

Ancora, la piega come differenziale segnala tutta la distanza che passa tra una metodologia filosofica imperniata sulla sussunzione guidata dal principio d'identità (vigorosamente stigmatizzata da Deleuze) e una, invece, compresa come pratica attiva della differenza. Ogni piega è singolare e differente dalle altre. Tutt'al più, le molteplicità da esse descritte possono essere raggruppate in base al materiale su cui si formano (mente, corpo) e alla somiglianza dei principi cui rispondono. I ripiegamenti della materia non rispondono alle stesse leggi che compongono le pieghe nell'anima. I due "insiemi" rispondono, tutt'al più, a leggi simili, secondo un parallelismo incontrato già in *Spinoza e il problema della differenza*, e messo in luce, come abbiamo accennato, nel suo ponderoso studio da Serres.³⁵ Inoltre, ogni ripiegamento della materia e ogni piega nell'anima è assolutamente differente da tutte le altre, come abbiamo già sottolineato: brulichio della differenza, turbinio di pieghe, ridda di singolarità.

³² Deleuze (1990), p. 213. Occorre rimarcare, tuttavia, come le affermazioni secondo cui «non è la linea a trovarsi fra due punti» sembri apparentemente contrastare con i principi della geometria di Euclide. Il primo postulato, infatti, stabilisce che tra due punti qualsiasi è possibile tracciare una ed una sola retta, mentre, fra i corollari, vi è la constatazione che per un punto passano infinite rette (cfr. Euclide, 1970, p. 71). Tuttavia, riteniamo che Deleuze non vi faccia un riferimento con l'intenzione di contestare od osteggiare tali principi, ma voglia semplicemente sottolineare il suo modo di filosofare, poco avvezzo a "fare il punto" (nel senso comune di riassumere) su una data questione, bensì teso a seguire le circonvoluzioni e le fluttuazioni descritte dai divenire di pensiero e dei concetti presi in considerazione.

³³ Cfr. Deleuze, Guattari (1980), pp. 35-66.

³⁴ In realtà, riteniamo che l'esempio in questione si attagli bene a spiegare globalmente i movimenti di differenziazione che costituiscono il *chaosmos* descritto da Deleuze: esso potrebbe valere anche per quanto riguarda la formazione di un organismo, o la composizione di una tela, la progettazione della facciata di una cattedrale barocca, la costruzione di un concetto.

³⁵ Nello sviluppo della teoria del parallelismo, attraverso cui Deleuze legge Spinoza e Leibniz, si può forse scorgere qualche soffuso riferimento alla teoria del parallelismo in Arthur Schopenhauer (1788-1860) e alla sincronicità in Carl Gustav Jung (1875-1961). Tale confronto è sviluppato da Kerslake (2007), pp. 142-143, 150-151.

Sin da subito, insomma, appare evidente la necessità di *spiegare* il concetto di piega attraverso una *complicazione* dei temi e degli eventi che si *dispiegano* lungo il percorso proposto da Deleuze. Al di là del gioco di parole, la potenza di questo concetto risiede esattamente nell'implicazione di temi e di idee che si dipanano "piega secondo piega".³⁶ Ognuna delle pieghe indagate conduce à *rebours* in direzione di autori e problemi (nell'accezione prima descritta) che costituiscono le costellazioni filosofiche di riferimento di Deleuze; ma proietta anche verso nuove possibili spiegazioni e dispiegamenti dei medesimi temi. Il dedalo di sentieri teorici offerto al pensiero dal concetto di piega permette di travalicare le intenzioni dell'autore per prolungarle verso sentieri inesplorati – e proveremo in seguito a seguirne qualcuno, soprattutto relativamente all'idea di soggetto che emerge dalle pagine in questione. Tuttavia, per terminare questa presentazione preliminare, e pur constatando l'impossibilità di racchiudere in una definizione esaustiva il significato e il senso della piega, è utile soffermarsi su alcuni caratteri ulteriori, alcuni tratti distintivi, correlati alla, e dipendenti dalla, differenzialità sin ora osservata, implicati in questo concetto e che, nella prospettiva di Deleuze, devono essere costantemente tenuti in conto. Ne esaminiamo i più importanti di seguito.

Innanzitutto, la piega deleuziana possiede una certa *infinità*. Quest'ultima costituisce uno dei *leit-motiv* del testo, tanto da venir introdotta sin dalle primissime battute. La filosofia di Leibniz, e più in generale il Barocco inteso quale epoca di manifestazione precipua di questo concetto, «curva e ricurva le pieghe, le porta all'infinito, piega su piega, piega nella piega. Il suo tratto distintivo è dato dalla piega che si prolunga all'infinito».³⁷ Già nella Grecia classica o in altre civiltà orientali, sostiene Deleuze, era comparsa la piega, un certo pensiero e una certa tecnica a esse relativi. Tuttavia, non sono la piegatura e la spiegatura a comparire come le funzioni operative principali o gli elementi formali caratteristici in tali culture. È solo con l'epoca barocca, infatti, che si approda alla teorizzazione dell'«operazione infinita. Il problema [con il Barocco] non è come finire una piega, ma come continuarla, come farle attraversare il soffitto e portarla all'infinito».³⁸ Pertanto, è in questa propulsione all'infinito che Deleuze ravvisa una profonda sintonia con la propria filosofia. L'indipendenza cui approda la piega durante il Barocco difficilmente sarebbe potuta avvenire in atmosfere culturali diverse poiché è solamente in tale periodo che essa raggiunge la libertà come elemento formale: solo la concezione barocca dell'infinito non presupponendo più «una misura

³⁶ Questa formula riecheggia un principio ermeneutico dalla lunga tradizione. Aristarco di Samotracia, esponente della filologia alessandrina vissuto tra il III e II secolo a.C., sancì come suo principio base quello secondo cui si sarebbe dovuto spiegare Omero attraverso lo stesso Omero. In altre parole, con quest'espressione si afferma che «le difficoltà di comprensione incontrate nella lettura dovrebbero essere spiegate riferendosi ad altri passi dello stesso autore» (Ferraris, 1988, pp. 13-14). Ringraziamo Fabrizio Palombi per il prezioso suggerimento. *Pli selon pli*, inoltre, è anche il titolo di una composizione per soprano e orchestra di Pierre Boulez (1925-2016). Ispirata dalle poesie di Mallarmé (tanto da avere come sottotitolo *Portrait de Mallarmé*) essa viene ricordata più volte nel testo di Deleuze.

³⁷ Deleuze (1988), p. 5.

³⁸ *Ivi*, p. 58.

comune tra due termini che si mescolano» proietta la piega «nell'incommensurabile e nella dismisura».³⁹ Deleuze ritiene, infatti, che se, da una parte, un certo pensiero della piega è presente già in alcuni dialoghi platonici (come il *Politico* e il *Timeo*), dall'altra, esso è qui costretto e condizionato dalle proporzioni che deve ripetere. Le forme «si piegano in Platone, ma non si raggiunge mai l'elemento formale della piega»⁴⁰ dal momento che la piegatura è ripetizione di una misura, di una disposizione. Nel Barocco, al contrario, la variazione infinita delle serie che compongono il mondo introducono una dismisura totale che impedisce di costringere le pieghe a ripetere proporzioni prestabilite – e nella trattazione Deleuze rinvia in nota al *De Libertate*, dove Leibniz si confronta con questo problema attraverso la distinzione tra verità *necessarie*, il cui opposto è impossibile, e *contingenti*, il cui opposto è invece possibile, notando come nell'analisi di quest'ultime si presentino «proporzioni incommensurabili [...] che implicano l'infinito».⁴¹ La piega è il concetto dell'infinito, e l'epoca barocca è manifestazione dell'infinito attraverso la piegatura. Ciò è vero non solo per quanto concerne l'infinitamente piccolo brulicante nella filosofia di Leibniz che, come abbiamo visto, in *Differenza e ripetizione* figura come uno dei metodi di sfondamento della rappresentazione; ma anche per l'infinito cui le forme dell'arte barocca, con i loro movimenti inquieti e irrequieti, sembrano anelare senza posa; e, ancora, per le ricadute epistemologiche e antropologiche delle scoperte scientifiche di quell'epoca – su tutte la scoperta kepleriana dell'ellitticità delle orbite descritte dal moto dei pianeti.⁴²

Correlativamente occorre rimarcare l'*ubiquità* delle pieghe: diramandosi in ogni direzione e a ogni profondità, esse penetrano, attraverso un gioco di variazioni continue, ogni singola porzione del grande edificio barocco. Insomma, troveremo «sempre una piega nella piega, o una caverna nella caverna. L'unità di materia, il più piccolo elemento del labirinto, è la piega».⁴³ È anche a causa di affermazioni come quest'ultima, frequentissime nel testo su Leibniz, che molti interpreti, sulla scia di alcune indicazioni dello stesso Deleuze, hanno intravisto nella sua caratterizzazione del Barocco «un mondo alla Perrin et alla Poincaré, già frattale e caotico»,⁴⁴ come scrive Serres. Pertanto, è nella geometria frattale fondata da Benoît Mandelbrot (1924-2010), in cui Deleuze rintraccia una «ispirazione leibniziana»,⁴⁵ ch'è dato trovare uno dei modelli matematici contemporanei di riferimento per lo sviluppo e l'elaborazione del testo. L'aggettivo “frattale” deriva dal latino *fractus*, ovvero “interrotto” o “irregolare” ed è utilizzato da Mandelbrot per la prima volta nel 1975, nel testo

³⁹ *Ivi*, p. 64.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 64

⁴¹ Leibniz (1939), p. 290.

⁴² Ritorneremo più avanti sull'arte barocca e sulla scoperta di Giovanni Keplero (1571-1630). Quest'ultima, infatti, ci permetterà d'imbastire un confronto tra Deleuze e Lacan in merito al significato del Barocco.

⁴³ Deleuze (1988), p. 10.

⁴⁴ Serres (1995), p. 213.

⁴⁵ Deleuze (1988), p. 27 nota 5.

*Gli oggetti frattali. Forma, caso e dimensione.*⁴⁶ La “scoperta” di questi oggetti è riconducibile, come afferma lo stesso matematico, all’osservazione di «oggetti naturali assai diversi», il cui studio è «di pertinenza di discipline scientifiche diverse», ma tutti riconducibili alle caratteristiche comuni «di essere di *forma* estremamente irregolare o interrotta», di essere oggetti la cui irregolarità è per lo più generata dal *caso* e di possedere come peculiarità una *dimensione* frattale.⁴⁷ Uno fra gli esempi di oggetti frattali considerati dall’autore è rappresentato da una curva, descritta dal matematico svedese Helge von Koch (1870-1924) nel 1904, e detta appunto “curva di Koch”.⁴⁸

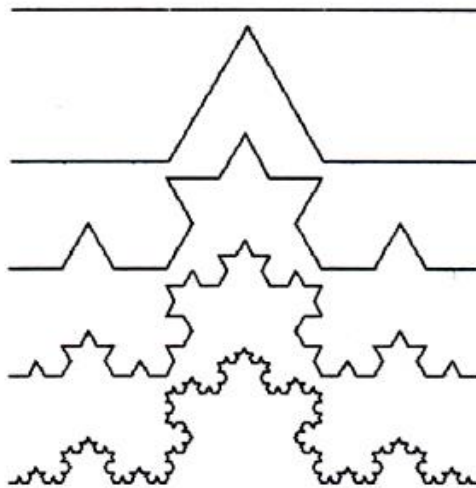


Figura 1 - La curva di Koch

Osservando la *Figura 1* è possibile seguire la costruzione della curva di Koch attraverso la reiterazione di una procedura che consta di tre passaggi: divisione di una retta in 3 segmenti di pari lunghezza; sostituzione del segmento centrale con 2 segmenti di uguale lunghezza; ripetizione progressiva del procedimento per ognuno dei segmenti ottenuti. Come osserva Mandelbrot, «continuando così all’infinito, si perviene a una curva limite chiamata curva di Koch».⁴⁹ Lo stesso Deleuze cita questa figura geometrica come esempio della variazione infinita delle pieghe nel mondo barocco. Non è solamente questo “potenziale infinito di reiterazione” però a costituire motivo d’interesse per Deleuze. Questa figura esibisce esemplarmente anche altre caratteristiche proprie della teoria di Mandelbrot che ritroviamo nelle pagine de *La piega*. In primis, i frattali non appartengono a una dimensione intera, ma sembrano situarsi in una «inter-dimensione»: la curva di Koch, per esempio, «rappresenta più di una linea e meno di una superficie».⁵⁰ Questa impossibilità di

⁴⁶ Cfr. Mandelbrot (1975), p. 7. Per una ricostruzione del significato filosofico della teoria dei frattali ci siamo avvalsi soprattutto di Gembillo (2009), pp. 269-294 e Palombi (2017), pp. 203-212 che la mette in relazione con il pensiero di Bachelard. Utile è anche l’agevole introduzione al tema fornita da Sapoval (1997).

⁴⁷ Mandelbrot (1975), pp. 7-8 corsivo nostro.

⁴⁸ Cfr. Koch (1904) e Mandelbrot (1975), pp. 27 sgg.

⁴⁹ Mandelbrot (1975), p. 27.

⁵⁰ Deleuze (1988), p. 27. Cfr. Mandelbrot (1975), pp. 24-26 sulla dimensione di Hausdorff-Besicovitch.

determinare una dimensione propria agli oggetti frattali ci appare come un punto di contatto forte con il concetto deleuziano di piega. In molte occasioni infatti, come abbiamo visto, Deleuze ha insistito nel ricordare che «ciò che conta non è né l'inizio né la fine ma il mezzo. Le cose e i pensieri germinano o crescono nel mezzo, ed è lì che bisogna installarsi, è sempre lì che si produce la piega».⁵¹ Se intendiamo questo “mezzo” in senso forte, è possibile leggere l'intero testo di Deleuze come un tentativo di situarsi all'incrocio di più dimensioni: nel punto di scambio tra il dentro e il fuori, tra il piano inferiore della materia e il piano superiore dell'anima, tra l'individualità e l'inter-soggettività, fra la coscienza e l'inconscio.⁵² I frattali, inoltre, sono oggetti che «tendono a riprodursi all'infinito su scala sempre più piccola», e sono dominati da rapporti di omotetia interna: posseggono, cioè, un'invarianza di scala o autosomiglianza; per esempio, ogni segmento della curva di Koch è costituito dalla stessa curva con dimensioni minori. Come ha notato Tarizzo, questa caratteristica riporta subito alla memoria l'«intuizione leibniziana di una goccia d'acqua che contiene al suo interno un intero universo, le cui gocce contengono al loro interno nuovi universi, e così via, all'infinito», che vedremo affacciarsi successivamente nella nostra esposizione con l'accento alla teoria degli “ambienti interni” nel preformismo.⁵³ Infine, quanto l'esempio di misurazione della lunghezza della costa della Bretagna proposto da Mandelbrot sembra suggerire è che, a seconda delle caratteristiche dello strumento utilizzato per una data misurazione, il risultato ottenuto sarà inversamente proporzionale alla lunghezza dello strumento, pur rimanendo costante la dimensione secondo cui si distribuiscono le grandezze. Insomma, «l'osservatore interviene in modo inevitabile», ma non cambiano la struttura e le leggi di costituzione dell'oggetto con cui ci si rapporta: asserzione, quest'ultima, che vedremo avvicinarsi per molti aspetti al prospettivismo deleuziano.⁵⁴

Il mondo, dunque, è *infinitamente* piegato, le pieghe sono dappertutto. Conformemente al rifiuto leibniziano dell'atomismo e alla sua concezione delle forme sostanziali, nel mondo interamente e infinitamente piegato perlustrato da Deleuze, «la divisione del continuo [...] “non va considerata [...] come quella della sabbia che si risolve in grani, ma come quella di un foglio di carta o di un mantello, che si risolve in pieghe (*plicae*); così le pieghe saranno infinite di numero, le une più piccole delle altre, in maniera che il corpo non si dissolverà mai in punti o minimi”». ⁵⁵ Ma pieghe sono anche quelle presenti nell'anima. La monade, infatti, ne è interiormente solcata dal momento che le innumerevoli *petites perceptions*, le quali attraverso un'integrazione compongono il sostrato della

⁵¹ Deleuze (1990), p. 213.

⁵² Cfr. Tarizzo (1996), pp. 141-142 e Nancy (1996), pp. 34-35.

⁵³ Tarizzo (2004), p. XXIII. Cfr. *infra*, § 3.2.

⁵⁴ Mandelbrot (1975), p. 23; sulla misurazione della costa della Gran Bretagna *Ivi*, pp. 21-25.

⁵⁵ Leibniz citato in Mugnai (2001), p. 113.

percezione cosciente che avviene al suo interno, possono essere assimilate a «un'infinità di piccole pieghe [...] che si fanno e disfanno in ogni direzione».⁵⁶

Infine, la piega possiede un importante *valore liminale*: essa assume la funzione di limite poiché ogni piega è creatrice di una differenza. Come rileva Badiou, la piega-limite agisce come un «operatore topologico»⁵⁷ che segnala una disgiunzione, sebbene ciò non implichi esclusivamente una caratterizzazione del limite alla stregua di un semplice confine. Ogni piega è, piuttosto, una *soglia* che compie contemporaneamente non solo una separazione e una delimitazione, ma anche una congiunzione e una messa in comunicazione fra ambiti, forze e problemi. In questo senso le pieghe «generano dell'esperienza reale, ma lo fanno scomparendo dal piano delle cose che sono».⁵⁸ In altre parole, la piega è produttiva e creativa dal momento che, se pensata come limite, essa permette di comprendere la disgiunzione che opera quale elemento produttore di «esteriorità» e come «linea di confine tra le forze».⁵⁹ Il riferimento precedente di Badiou alla topologia è importante per il ruolo che quest'ultima riveste nel panorama culturale francese del secondo Novecento, e di conseguenza per l'influenza che esercita nel testo di Deleuze. Al pari della geometria frattale, infatti, anche la topologia contribuisce, in parte, a tessere la trama del libro sulla piega. Esse appaiono ai nostri occhi, tuttavia, piuttosto come interlocutrici privilegiate, riferimenti scientifici che il nostro autore dimostra di conoscere, e non il nerbo teorico del testo. In particolare, è la teoria delle catastrofi elaborata dal matematico e filosofo francese René Thom (1923-2002) che sembra ricorrere in queste pagine.⁶⁰ Essa è descritta dallo stesso autore non tanto come una «teoria scientifica nel senso usuale del termine», cui si potrebbe richiedere di venire confermata dall'esperienza, bensì piuttosto come «una metodologia, ovvero una sorta di linguaggio che permette di organizzare i dati dell'esperienza nelle condizioni più disparate», e che ricorderebbe in tal modo il calcolo differenziale e integrale di Leibniz.⁶¹ Essa si propone dunque di offrire «un metodo universale per lo studio di tutte le transizioni brusche, delle discontinuità e degli improvvisi mutamenti qualitativi» dacché le catastrofi sono definibili come «bruschi mutamenti che avvengono come reazione a improvvisa di un sistema sottoposto a una variazione regolare delle condizioni esterne».⁶² Così, durante un'intervista Thom presenta con le seguenti parole gli obiettivi e il funzionamento della sua teoria:

Nella teoria delle catastrofi [...] ci si sforza di descrivere le discontinuità che possono presentarsi nell'evoluzione di un sistema. Intuitivamente, si ammette che l'evoluzione globale d'un sistema

⁵⁶ Deleuze (1988), p. 141.

⁵⁷ Badiou (1997), p. 100.

⁵⁸ Ronchi (2015), p. 75.

⁵⁹ Badiou (1997), p. 101.

⁶⁰ Per un'introduzione generale alla teoria delle catastrofi ci siamo serviti di Arnol'd (1983) e Woocock, Davis (1983) specificatamente incentrati su di essa, nonché alle pagine che vi dedica Patras (2001).

⁶¹ Thom (1980), p. 59.

⁶² Arnol'd (1983), pp. 21-22.

si presenti come una successione di evoluzioni continue, separate per dei salti bruschi di natura qualitativamente differente. Per ogni tipo di evoluzione continua, sussiste, in principio, una modellizzazione di tipo differenziale classico: ma i salti fanno in modo che si passi da un sistema differenziale a un altro. Il dato della teoria delle catastrofi appare allora come una sorta di “pacchetto” di sistemi differenziali che sono in numero finito nella migliore delle ipotesi. Quindi, il punto rappresentativo “salta” da una evoluzione continua descritta attraverso un sistema di equazioni differenziali a un’altra evoluzione continua descritta attraverso un altro sistema e, in certi casi, non si può neanche escludere che un numero finito di sistemi non sia sufficiente a descrivere la situazione per intero. Ecco, in breve, lo schema globale della teoria.⁶³

Uno dei punti centrali nell’elaborazione teorica di Thom risiede, dunque, nella «funzione ermeneutica» attribuita alla matematica nei confronti del mondo: essa, infatti, si propone di utilizzare strumenti matematici per applicarli in diversi campi come, per esempio, la biologia, l’economia e la finanza. Al di là della validità degli esiti applicativi della teoria delle catastrofi, spesso contestati, rimane incontestabile la sua utilità interpretativa. Scrive Frédéric Patras: «i significati che informano la pratica della topologia da parte di Thom hanno il loro analogo nello spazio vissuto e la topologia, da teoria astratta, diventa così uno strumento di interpretazione e una sorta di geometria qualitativa al servizio dell’apprendimento delle forme». In altre parole, uno fra i suoi motivi di maggiore interesse risiederebbe nel tentativo di «cercare di chiarire i legami tra la matematica e la stessa realtà».⁶⁴

Nello specifico, uno dei punti di contatto tra la topologia, la teoria delle catastrofi e il testo di Deleuze è rappresentato esattamente dal concetto di piega. Quest’ultima, infatti, compare, in ambito matematico, in un articolo del 1955 del matematico americano Hassler Whitney (1907-1989), dal titolo *Mappe del piano nel piano* che poneva le basi «per la nuova teoria matematica delle singolarità di mappe lisce». In questa circostanza, Whitney riconobbe che, in generale, nelle mappe di superfici regolari, s’incontrano solamente due tipi di singolarità: la cuspide e, appunto, la *piega*. Quest’ultima sta a indicare «la singolarità che sorge nei punti equatoriali di una sfera proiettata su un piano».⁶⁵

Esulando dalle nostre intenzioni una ricostruzione della teoria delle singolarità sin qui menzionata, questo breve riferimento ci è utile nella misura in cui la piega sarà ripresa nei propri lavori da René Thom. Come riassume il matematico russo Vladimir Igorevich Arnol’d: «dopo il basilare lavoro di Whitney, la teoria delle singolarità si sviluppò rapidamente per diventare uno dei settori fondamentali della matematica [...]. René Thom e E. C. Zeeman proposero il nome di teoria delle catastrofi per indicare la combinazione della teoria delle singolarità e delle sue applicazioni».⁶⁶ È dunque nella teoria di Thom che Deleuze scorge alcuni elementi utili allo sviluppo del proprio testo dacché l’interesse del matematico per la «morfologia del vivente» collima con il tentativo del filosofo di una descrizione della piega come elemento minimo di un universo. Le sette trasformazioni morfologiche

⁶³ Thom (1980), p. 60.

⁶⁴ Patras (2001), pp. 163-164.

⁶⁵ Arnol’d (1983), p. 23 con riferimento a Whitney (1955).

⁶⁶ Arnol’d (1983), p. 26.

descritte da Thom sono: «la *piega*, la cuspide, la coda di rondine, la farfalla, l'ombelico iperbolico, ellittico, parabolico». ⁶⁷ Tuttavia la piega appare come la più semplice e la meno “interessante” fra le catastrofi poiché nei sistemi in cui essa interviene sembrano poter accadere solo poche trasformazioni, tutte piuttosto ovvie. ⁶⁸ A questa breve panoramica, aggiungiamo che, come ha sottolineato Tarizzo, stanti l'interesse e la curiosità di Deleuze per questo genere di modellizzazione, non è possibile asserire che esse «ci facciano vedere il caos di cui parla Deleuze» nel suo testo dal momento che «la metafisica di Deleuze non è svolta in termini matematici» contrariamente a quanto accade nello stesso Leibniz. Nell'ottica di una «metafisica del caos», come quella utilizzata da Tarizzo per leggere l'ultimo Deleuze, i modelli matematici considerati e presi in esame «sono il frutto di calcoli (insieme di Mandelbrot) o di insiemi di regole [...] mentre il caos metafisico di Deleuze è *l'irregolare o l'incalcolabile*». È per questo motivo che allorché, per esempio «Deleuze parla di “biforcazioni” ha senz'altro in mente il concetto matematico di biforcazione (da May a Thom), ma tende sempre a trasporre il discorso sul piano metafisico, là dove non vale più alcun calcolo, là dove non sussiste più alcuna regola, e la biforcazione matematica si trasforma in una biforcazione metafisica». ⁶⁹

Occorre tenere ben fermo tutto quanto osservato sin ora. Il manierismo espressionista evocato dai giochi di chiaroscuro della piega è il vero contrassegno di questo libro, e le “mille pieghe” – parafrasando lo stesso Deleuze – che v'incontriamo non vanno ridotte a un unico principio generale, né costrette nei limiti di forzature interpretative. La loro proliferazione, la loro distribuzione nomade, dev'essere continuamente tenuta a mente, pena la perdita di concretezza di alcuni degli sviluppi in direzione dei quali accennano. Uno dei rischi maggiori, infatti, consiste nel *semplificare* la spiegazione delle sue diramazioni riconducendole a un'unica prospettiva. Un esempio eloquente di lettura che, a nostro avviso, rischia di trascurare la ricchezza teorica di questo libro consiste nello schiacciamento della piega sul piano dell'*immanenza assoluta*. Com'è noto, l'ultimo, ispirato testo pubblicato in vita da Deleuze è incentrato appunto su quest'idea, radicale e potente, cui si sono richiamati molti interpreti. ⁷⁰ In *L'immanenza: una vita...* (1995), è richiamata ancora una volta l'idea di un empirismo trascendentale, che abbiamo presentato nel primo capitolo di questo lavoro, relativamente a un campo d'immanenza assoluta: esso non è relativo a nulla, dato che «l'immanenza assoluta è in sé: non è in qualcosa, *a* qualcosa» ⁷¹, bensì è coestensivo a una vita e precedente a ogni taglio che la posizione di un oggetto e di un soggetto trascendenti al suo interno v'introducono. Essa

⁶⁷ Deleuze (1988), p. 26, con riferimento alla tabella riassuntiva presente in Thom (1978), p. 130.

⁶⁸ Cfr. Woodcock, Davis (1983), pp. 44-45.

⁶⁹ Tarizzo (2004), p. XXXIII.

⁷⁰ Cfr. Deleuze (1995). Due sostenitori particolarmente originali dell'immanenza assoluta come cifra della filosofia deleuziana sono, per esempio, Agamben (1996) e Ronchi (2015) e (2017). Anche Cimatti (2013) e (2014) ci sembra adottare una posizione simile su questo aspetto del pensiero di Deleuze, insistendo sulla relazione che esso ingaggia con i concetti di animalità e di «divenire-animale».

⁷¹ Deleuze (1995), p. 321.

collima, dunque, con una vita impersonale, indefinita, popolata da singolarità e virtualità: «la pura immanenza è una vita, e nient'altro [...] l'immanenza assoluta: è completa potenza, completa beatitudine».⁷²

Così, una delle strategie di lettura più frequenti della piega consiste nel ricondurla su questo piano d'immanenza assoluta e interpretarla esclusivamente come il processo di creazione di una differenza che si produce senza l'introduzione d'alcun alone, d'alcuna marca di trascendenza. Secondo questa prospettiva, in altre parole, la piega appare come un'increspatura del piano d'immanenza in grado di produrre la differenza senza necessità di pensare nel processo genetico di quest'ultima un'istanza che dall'alto ne motivi la comparsa. Tutto è uno e univoco sul piano d'immanenza: persino il soggetto che «*rappresenta l'identità del pensiero e dell'essere*».⁷³ La lettura di Badiou, e l'immagine del foglio di carta citata in precedenza, appare, in merito, sensata ed efficace, e non intendiamo qui negarne la pregnanza e l'efficacia. Essa permette senza dubbio di articolare diversi argomenti cruciali nel pensiero deleuziano e di rivolgergli, in effetti, alcune questioni stringenti circa i suoi esiti filosofici e politici. L'interpretazione di Deleuze come pensatore dell'Uno e dell'univocità dell'essere, nerbo teorico del libro di Badiou, conduce quest'ultimo a scorgere nella piega un concetto contrario all'emergenza del nuovo, dal momento che renderebbe «ogni pensiero un tratto immanente del già-stato: per cui ogni novità è una selezione in piega del passato [...] sotto la giurisdizione dell'Uno, pensare il nuovo significa immergerlo nella sua parte virtuale-passata».⁷⁴ Ciò significherebbe che il nuovo può essere prodotto o pensato esclusivamente come una “piega” del passato, come una diversa declinazione della parte virtuale dell'evento. Secondo Badiou un esempio di ciò risiederebbe nella «attenzione estrema» prestata da Deleuze «alle forme più radicali e innovative nel campo dell'arte, della psichiatria, della scienza o dei movimenti politici», dacché, per quanto la sua lettura è tesa a mostrare che, per quanto “nuove”, esse «non cominciano mai del tutto [...] sono soltanto auto-afezioni dell'Uno immutabile». Inoltre, la teoria della piega si rivelerebbe, in definitiva, contraria a un autentico pluralismo dacché «se il pensiero è identico all'Uno, bisogna pure che esso sia unico [...]. Non vi sono dunque realmente *dei* pensieri».⁷⁵ A queste osservazioni si possono opporre delle considerazioni di segno contrario, in grado di smussare le spigolosità e la radicalità degli esiti riscontrati da Badiou.

Innanzitutto, per ciò che concerne il secondo punto, ci preme segnalare come, ne *La piega*, siano numerose le sezioni deputate allo sviluppo di una teoria del prospettivismo inteso quale pluralismo non relativistico. Su quest'aspetto torneremo più avanti quando considereremo i concetti di soggetto,

⁷² *Ivi*, p. 321.

⁷³ Badiou (1997), p. 104.

⁷⁴ *Ivi*, p. 105.

⁷⁵ *Ibidem*.

di individuo e di punto di vista. Per quanto riguarda la prima “accusa”, invece, noi riteniamo che né sul piano filosofico né per quanto riguarda gli sviluppi politici del suo discorso le argomentazioni di Deleuze si risolvano in una negazione della possibilità dell’emergenza del nuovo, o in uno schiacciamento di quest’ultima sul piano del già-stato. Se le parole conclusive de *La piega* suggeriscono che ancora oggi noi «restiamo pur sempre leibniziani, perché si tratta ancora di piegare, dispiegare, ripiegare»,⁷⁶ ciò non implica, tuttavia, che le nostre ripiegature, le pieghe attraverso cui si snoda la nostra vita, siano leggibili esclusivamente come una diversa organizzazione del passato. Ciò dipende dalla natura anfibia dell’evento, di cui una parte rimane sempre virtuale e non-attualizzata, alla stregua di una “riserva evenemenziale”, e dalla riformulazione che la teoria dell’attuale e del virtuale subisce ne *La piega*; entrambi gli aspetti sono osservabili nel sesto capitolo del testo, che ha per titolo *Che cos’è un evento?*.

In queste pagine Deleuze presenta il concetto di evento attraverso un parallelo tra la filosofia di Whitehead e quella di Leibniz. Whitehead appare ai suoi occhi come uno dei maggiori “discepoli” del filosofo tedesco: «Whitehead ovvero il successore o il diadoco, come i platonici designavano chi era a capo di una scuola. Ma è una scuola piuttosto segreta, in questo caso».⁷⁷ La “scuola segreta” e sotterranea cui si riferisce il nostro autore potrebbe essere indicata come quella dei “filosofi dell’evento”. Secondo Deleuze, infatti, nel corso della storia della filosofia occidentale con gli stoici, con Leibniz e, infine, con Whitehead sarebbe risuonata vigorosamente la domanda relativa a che cosa sia un evento. Queste tre tappe, queste tre opere, in altre parole, sarebbero accomunate dalla centralità accordata al concetto di evento nella costruzione delle rispettive impalcature filosofiche: lo stoicismo, il leibnizianesimo e la filosofia whiteheadiana come “filosofie dell’evento”. La rilettura anamorfica di Whitehead, pertanto, si concentra qui sul processo di formazione e d’individuazione di un evento a partire dal puro caos.⁷⁸

È a partire dal (e all’interno del) caos che si producono infatti gli eventi: in Whitehead è descritta la genesi di un *One* (un qualcosa, nel senso di una «singolarità qualunque») in seno al *Many*, «pura diversità disgiuntiva»;⁷⁹ mentre in Leibniz tale dinamica sarebbe rintracciabile in almeno tre approssimazioni del caos che compaiono nella sua opera. Sotto il profilo cosmologico, il caos è

⁷⁶ Deleuze (1988), p. 228.

⁷⁷ *Ivi*, p. 126.

⁷⁸ Un’interpretazione tesa a individuare in *La piega* una «metafisica del caos», legandola successivamente alle opere immediatamente precedenti e successive, ovvero il *Foucault* e *Che cos’è la filosofia?*, è proposta da Tarizzo (2004). L’autore sottolinea come, attraverso tale metafisica, Deleuze si proponga di «salvare la libertà dell’uomo» (p. XXXV) dal momento che «il caos [...] genera spontaneamente isole di regolarità» consentendo al pensiero, a esso immanente, «di regolarsi, di ordinarsi o di assumere una forma che lo protegge dall’informe» (p. XXXVI). Su alcune difficoltà, invece, che riguardano la ricezione e l’interpretazione deleuziana di Whitehead si veda Debaise (2006) dove l’accento è posto sulla confusione di taluni concetti o sulla mancata contestualizzazione di alcune sue opere nel percorso descritto dal suo pensiero.

⁷⁹ Deleuze (1988), p. 127.

l'insieme infinito dei possibili, di cui saranno attualizzati e realizzati solo gli eventi compostibili; sotto quello fisico, il caos è la «tenebra senza fondo» da cui proviene il *fuscum subnigrum*, lo scurissimo fondale di cui ogni monade rischiarava solo una minima parte e che costituisce l'intero mondo; sotto quello psicologico il caos è un «universale stordimento, [...] l'insieme di tutte le percezioni possibili che corrispondono ad altrettanti infinitesimali» che vengono integrate e composte in una percezione regolare e ordinate.⁸⁰ In ognuno di questi casi, però, l'accento è posto da Deleuze sul carattere astratto del caos dal momento che per tutti questi processi è necessario un setaccio, un elemento in grado di lasciar passare esclusivamente qualcosa: il caos, a rigore, «non esiste, è un'astrazione, poiché è inseparabile da un setaccio che ne fa uscire qualcosa (qualcosa piuttosto che nulla)».⁸¹ Il principio di compostibilità setaccia i possibili; la «macchina infinitamente macchinosa che costituisce la Natura» setaccia lo scurissimo fondo della monade per regolarne le combinazioni, le pieghe di cui si compone; il meccanismo che regola la struttura della percezione setaccia le infinite e minuscole *petites perceptions* per integrarle in una percezione ordinata. Così, richiamandosi a Leibniz, Deleuze constata come l'inesistenza del caos debba essere spiegata con la nostra impotenza a seguire e comprendere tutte le operazioni del setaccio, o dei setacci, che operano nel processo di composizione del mondo, della natura, della psiche:

Quando affermo che non esiste il caos non intendo dire che il nostro globo o altri corpi non abbiano mai versato in uno stato di confusione esteriore: ciò sarebbe smentito dall'esperienza [...] intendo dire, invece, che colui che avesse gli organi sensitivi abbastanza penetranti da percepire le più piccole particelle delle cose troverebbe tutto organizzato [...ma] è impossibile che una creatura sia capace di penetrare nella più piccola particella della materia, poiché la sub-divisione attuale procede all'infinito. Così il caos apparente è come una sorta di lontananza, come uno stagno pieno di pesci, o piuttosto come un esercito visto da lontano, di cui non si saprebbe distinguere l'ordine che pure in esso si osserva.⁸²

Sull'interpretazione deleuziana di Whitehead ritorneremo più avanti e in maniera più dettagliata; per ora ci sia sufficiente riferirci alla sua lettura della teoria degli oggetti eterni. Nella prospettiva di Deleuze, Leibniz e Whitehead sarebbero accomunati dall'aver concepito ogni singola cosa come un evento: per il primo ogni cosa è un «passaggio di Dio», mentre, per il secondo, un «passaggio della Natura». Così, la proposizione *tutto è evento* significa un'interpretazione radicale della variazione e della fluidità del mondo. L'evento non è più una «categoria di cose molto speciali», come un avvenimento o un'occasione particolare, bensì diviene una delle unità di misura minime del reale:

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ivi*, pp. 126-127.

⁸² Leibniz (lettera a Bourguet del marzo 1714), p. 565, traduzione nostra. Sulla concezione dell'infinito di Leibniz, nonché sull'importanza e i ruoli da esso rivestiti nel sistema, si veda Sani (1998), pp. 72-80.

apparentemente «una sedia non è un evento, è una cosa» ma Whitehead dice, al contrario, «che la sedia è un evento, non solamente la sua fabbricazione».⁸³

Pertanto, Deleuze provvede a rintracciare i requisiti necessari alla composizione di un evento secondo Leibniz e Whitehead, riconoscendo quattro elementi. In primis *l'estensione*, intesa in un senso temporale e non esclusivamente spazio-geometrico, dal momento che l'evento è compreso qui alla stregua di una vibrazione, come un elemento che «si estende nei successivi, di modo che esso diventa un tutto, mentre i successivi diventano le sue parti».⁸⁴ La serie così concepita non ha limiti, se non quelli provenienti dai nostri sensi. C'è da sottolineare come, più avanti, Deleuze collegherà questa teoria dell'evento a una doppia causalità, grazie alla ripartizione tra due piani dell'universo barocco: riconoscerà, infatti, la presenza di una causalità fisica «sempre estrinseca, che va da un corpo a tutti quelli dei quali riceve l'effetto, un'infinità di effetti, nell'universo» e una causalità psichica «sempre intrinseca, che va dalla monade singola agli effetti di percezione nell'universo che essa produce spontaneamente, a prescindere da ogni influsso reciproco tra le monadi».⁸⁵ Un esempio scelto dal filosofo francese per illustrare il senso in cui debba essere intesa tale concezione dell'evento ci appare abbastanza eloquente: la grande piramide è un evento, quantunque sia considerata sotto il profilo della sua durata di 1 ora, 30 minuti o 5 minuti. In secondo luogo l'evento possiede delle *qualità o intensioni*. Le serie estensive possiedono «pure proprietà intrinseche [...] che entrano per conto proprio in nuove serie infinite» ma, questa volta, possiedono dei limiti che concorrono a determinare la tessitura della materia componente l'evento. Non è più in questione il «qualcosa piuttosto che nulla», bensì, nota Deleuze, è qui in gioco la determinazione del «questo piuttosto che quello»: da un punto di vista ontologico, non più l'essere ma la differenza.⁸⁶

In terzo luogo, ed è qui, a nostro avviso, che comincia a emergere una sostanziale differenza con la lettura proposta da Badiou, ogni evento necessita di un *individuo*. In Whitehead l'individuo sorge e si struttura attraverso una *preensione*, ovvero la cattura di un elemento da parte di un altro: «l'occhio è una preensione della luce. Gli esseri viventi “prendono” l'acqua, la terra, il carbonio e i sali. La piramide, a un certo punto, diventa la preensione dei soldati di Bonaparte [...] e viceversa».⁸⁷ Ogni dato, però, ogni elemento catturato, è a sua volta la preensione di qualcos'altro, «cosicché ogni preensione si configura come una preensione di preensione, e l'evento come un “nexus di preensioni”».⁸⁸ Poiché all'interno del flusso di eventi ognuno di questi «non si presenta [...] mai isolatamente», in quanto è sempre colto «all'interno di una moltitudine di altri eventi» che vengono ignorati o restano,

⁸³ Deleuze (1986-1987), 10/03.

⁸⁴ Deleuze (1988), p. 128.

⁸⁵ *Ivi*, pp. 158-159.

⁸⁶ *Ivi*, p. 128.

⁸⁷ *Ivi*, p. 129 traduzione leggermente modificata.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 129-130.

a ogni modo, sullo sfondo, la prensione serve a indicare «la delineazione dettagliata che ritaglia una parte in un tutto che non si può negare ma che non si può neppure afferrare completamente».⁸⁹ Così, il dedalo infinito di prensioni è facilmente accostabile al labirintico gioco barocco delle pieghe leibniziane: «le stesse caratteristiche della prensione si ritrovano pure nella monade» dacché per quest'ultima la percezione è «un'espressione attiva [...] in funzione del suo stesso punto di vista».⁹⁰ È fondamentale rimarcare come, in entrambe le declinazioni, Deleuze privilegi il carattere di novità che si accosta alla nozione di individuo. Per Whitehead «l'individuo è creatività, formazione del Nuovo» in virtù della dialettica di pubblico e privato innescata dalla sua comparsa: «il vettore di prensione va dal mondo al soggetto, dal dato preso al prendente (“supergetto”). I dati di una prensione si configurano allora come i suoi elementi *pubblici*, mentre il soggetto, si configura come l'elemento intimo o *privato*, che esprime l'immediatezza, l'individualità, la novità».⁹¹ Il supergetto, qui citato da Deleuze, è opposto etimologicamente da Whitehead al soggetto per rimarcare la differente posizione filosofica espressa dai due termini: mentre il secondo deriva dal latino *sub-iectum*, participio passato di *subjacere*, verbo composto da *sub* (sotto) e *jacere* (mettere), ed è quindi “ciò che sta sotto” o anche “ciò che permane”, il primo è un neologismo whiteheadiano (in inglese *superject*) che vuol richiamare l'idea, al contrario, di “ciò che sta sopra”, di ciò che emerge al termine di un processo.⁹² Tale sostituzione è da comprendere nell'alveo di quel tentativo di trasformazione della filosofia, compiuto dal filosofo britannico. Ne *Il processo e la realtà* (1929), per esempio, egli constata come le filosofie della sostanza, cui si oppone, abbiano sempre presupposto «un soggetto che tardi incontra un dato, e solo allora reagisce al dato», mentre la filosofia dell'organismo, «presuppone un dato che si incontra con sentimenti, e raggiunge progressivamente l'unità di un soggetto». Eppure, conclude, «in questa dottrina “supergetto” sarebbe un termine più appropriato che “soggetto”».⁹³ Questa contrapposizione tra una filosofia della sostanza e una dell'organismo può essere chiarita con un'altra citazione da Whitehead, laddove la prima, quella che lui stesso cerca di elaborare, viene contrapposta frontalmente a tutte quelle impennate sul concetto di sostanza, di matrice soprattutto kantiana.

La filosofia dell'organismo è l'inversione della filosofia kantiana. La critica della ragione pura descrive il processo mediante il quale i dati soggettivi si trasformano nell'apparenza di un mondo oggettivo. La filosofia dell'organismo cerca di descrivere come i dati oggettivi si trasformino nella soddisfazione soggettiva, e come l'ordine dei dati oggettivi conferisca intensità alla soddisfazione soggettiva. Per Kant il mondo emerge dal soggetto; per la filosofia dell'organismo, il soggetto emerge dal mondo – un “supergetto” piuttosto che un “soggetto”.⁹⁴

⁸⁹ Castelli Gattinara (2017), p. 130.

⁹⁰ Deleuze (1988), pp. 130-131.

⁹¹ *Ivi*, p. 129.

⁹² Sul supergetto cfr. Whitehead (1926), p. 182 e Whitehead (1929), pp. 311-315.

⁹³ Whitehead (1929), pp. 311-312.

⁹⁴ *Ivi*, p. 199.

Questa trasformazione, d'altronde, subisce delle eco importanti, ammette Whitehead, provenienti dal dibattito scientifico, come, per esempio, il «trapasso dal materialismo all'organicismo» nella fisica, ovvero il cambiamento, «nel linguaggio della fisica [...] dal materialismo al “realismo organico”» che «consiste nella sostituzione della nozione di materia statica con la nozione di energia fluente». ⁹⁵ Quel che ha in mente Whitehead è, in altre parole, una traslazione in grado di rendere al soggetto una posizione differente nel processo di costituzione della conoscenza.

Tornando alla lettura di Deleuze, quest'ultimo insiste sul principio per cui ogni prensione possiede, dunque, una «forma soggettiva» che esprime il modo in cui «il dato è piegato nel soggetto», ⁹⁶ ovvero una produzione di novità irripetibile, non determinabile esclusivamente come una diversa piegatura del passato poiché l'apporto individuale consiste in un'emissione di singolarità. Parimenti, nella determinazione leibniziana della monade Deleuze scorge un'autentica posizione del problema dell'emergenza del nuovo:

È con Leibniz che affiora in filosofia un problema che continuerà a tormentare Whitehead e Bergson: non come raggiungere l'eterno, ma in che modo il mondo oggettivo consente una produzione soggettiva di novità, ossia una creazione? Il migliore dei mondi non ha in fondo altro senso: non è il meno abominevole o il meno squallido, bensì quello in cui il Tutto lascia aperta la possibilità di una produzione di novità, *di una liberazione di autentici quanta di soggettività “privata”* [...]. Il migliore dei mondi non è quello che riproduce l'eterno, ma il mondo in cui si produce il nuovo, il mondo che conserva un potenziale di novità, di creatività. ⁹⁷

Il punto di contatto tra le posizioni di Whitehead e Leibniz è dato dalla vicinanza tra il *self-enjoyment*, la soddisfazione che riempie progressivamente il soggetto «man mano che la prensione si riempie dei suoi stessi dati» – descritta dal primo; e la Contentezza «con cui la monade riempie se stessa quando esprime il mondo», la Gioia che la incita ad «andare sempre più avanti, per produrre qualcosa di nuovo» descritta dal secondo. ⁹⁸ In questo nugolo di concetti – gioia, creazione, produzione del nuovo, soddisfazione di sé, espressione – s'incrociano e s'intersecano, d'altronde, una serie d'istanze centrali del pensiero di Deleuze, dispiegate secondo una nuova prospettiva. Ci sembra, in altre parole, che Leibniz (e Whitehead) gli consentano di piegare dei fili rossi che percorrono la propria idea di filosofia, permettendogli di farne emergere delle combinazioni inaspettate. L'espressionismo come approccio in grado di superare le pastoie dell'identità e dell'essenzialismo, infatti, è uno dei *leitmotiv* deleuziani, che si riallaccia qui al tema delle passioni, di stampo marcatamente spinoziano, e a quello della creazione, su cui il nostro autore insisterà con decisione proprio a partire dalla fine degli anni

⁹⁵ *Ivi*, p. 591.

⁹⁶ Deleuze (1988), p. 130.

⁹⁷ *Ivi*, p. 131.

⁹⁸ *Ivi*, pp. 130-131.

'80, come testimonia l'ultima grande monografia scritta con Guattari (*Che cos'è la filosofia?*).⁹⁹ Se Badiou non ha forse torto a sostenere che l'opera di Deleuze presenta «una forma assai particolare di insistenza, di ripresa pressoché infinita di una ristretta batteria di concetti»,¹⁰⁰ non ci sembra, tuttavia, che sia l'aggettivo “monotono” il più adatto a dipingere questo gesto tipico, questa andatura particolare del suo pensiero.¹⁰¹ Si tratta, invece, della produzione di una differenza attraverso la ripetizione, dell'intonazione di un ritornello filosofico che suona differente ogni volta che viene eseguito.¹⁰² Nel caso specifico, il tema delle passioni e del sentire, quello dell'espressione e quello della creazione sono intrecciati e piegati diversamente da come lo erano, per esempio, nella disamina dell'opera di Hume o Nietzsche (*Empirismo e soggettività* e *Nietzsche e la filosofia*), rispetto alla rilettura di Spinoza (*Spinoza e il problema dell'espressione*), relativamente alla costruzione di una filosofia della differenza (*Differenza e ripetizione* e *Logica del senso*), o nella critica e nella riformulazione di alcuni concetti psicoanalitici (*L'Anti-Edipo* e *Mille Piani*). È una tessitura nuova, una variazione diversa che, pur percorrendo alcune linee concettuali già affrontate, le piega diversamente, liberando singolarità e punti di vista nuovi e inediti. La ripetizione per Deleuze è tutt'altro che ripetitiva; è, invece, l'unica istanza in grado di produrre differenza, novità. Il suo modo d'incedere nel campo del pensiero ricorda piuttosto un processo di creazione in cui alcuni elementi chiave, le idee, sono ripetute e richiamate in una continua variazione che genera la differenza. Ciò, d'altronde, apparenta e assimila la sua tecnica di costruzione dei concetti ad alcune esperienze artistiche contemporanee. Per esempio, le parole con cui Paul Klee – cui il nostro autore si richiama, peraltro, nel secondo capitolo de *La piega* – descrive la nascita di un'opera ne *La confessione creatrice* (1920), potrebbero fornire un'efficace rappresentazione, in chiave artistica, del gesto filosofico deleuziano:

Ho elencato elementi della rappresentazione grafica, che devono manifestamente appartenere all'opera. Quest'esigenza non va interpretata nel senso che un'opera debba consistere di meri elementi: gli elementi devono produrre forme, senza tuttavia immolarvisi, anzi conservando se stessi. Ne dovranno per lo più concorrere parecchi, onde dar vita a forme od oggetti, ovvero a cose di secondo grado: superfici formate da linee che entrano in rapporto vicendevole [...], oppure immagini spaziali formate da energie con rapporti di terza dimensione (un brulichio di pesci).

⁹⁹ Sul significato politico della creazione per Deleuze ci permettiamo di rinviare al nostro D'Aurizio (2018a) dove abbiamo cercato di rimarcare l'importanza in relazione alla sua lettura del controllo, della sorveglianza e della comunicazione nelle società contemporanee.

¹⁰⁰ Badiou (1997), p. 18.

¹⁰¹ Cfr. *Ivi*, pp. 16-21. Žižek intravede nella monotonia dell'opera di Deleuze, rimarcata giustamente da Badiou, a suo dire, una rassomiglianza con le strategie ideologiche contemporanee le quali, sotto l'apparenza di una continua variazione, della promozione della molteplicità e della diversità, maschererebbero la «soggiacente monotonia dell'odierna vita globale» (Žižek, 2002, p. 74).

¹⁰² Per esempio, secondo Ronchi «Deleuze ha coniato il concetto più adeguato alla struttura della sua stessa opera [...] il “ritornello”» (Ronchi, 2015, p. 49). A nostro avviso la piega possiede una capacità espressiva maggiore nel rendere conto della proliferazione rizomatica del pensiero deleuziano, sebbene sia tutt'altro che incompatibile con il ritornello. Sulla ripetizione vedi *infra*, § 2.1.

Grazie a tale arricchimento della sinfonia delle forme, si moltiplicano all'infinito le possibilità di variazione e con esse le possibilità ideali d'espressione. Al principio v'è l'azione, certo, ma al di sopra sta l'idea. E, dal momento che l'infinito non ha inizio preciso, ma anzi come il cerchio ne è privo, l'idea può essere considerata primaria.¹⁰³

Il quarto tassello individuato da Deleuze fra quelli di cui si compone un evento è composto dagli *Oggetti eterni o ingressioni*. La caratterizzazione dell'evento come serie di estensioni che «si spostano di continuo», come flusso, come vibrazione in movimento perpetuo rischia di prestare il fianco all'obiezione per cui, in tal maniera, si compromette la pensabilità dei caratteri stabili. Come si può riconoscere lo stesso fiume, lo stesso oggetto, la stessa situazione se è sempre tutto in movimento? Occorre, sostiene il nostro autore, «che una permanenza si incarni nel flusso», ovvero che qualcosa come una qualità, una figura o una cosa dai caratteri stabili entri a far parte di un flusso evenemenziale, in maniera tale che, per esempio, la grande piramide appaia, da un lato, come «un passaggio della Natura o un flusso, che perde e acquista molecole ad ogni istante»; ma, dall'altro, come «un oggetto eterno che resta lo stesso istante dopo istante».¹⁰⁴ Tale “duplicità” dell'evento discende dalla sua natura differenziale, chiamando così in causa la teoria del virtuale e dell'attuale di Deleuze che, come abbiamo visto precedentemente, consiste in un altro dei suoi ritornelli teorici. In queste pagine, però, essa subisce un importante slittamento.

Deleuze ha spesso insistito sulla necessità di “rifiutare”, soprattutto per ciò che concerne la creazione filosofica, artistica e politica, la nozione di possibile e di possibilità intese quali alternative effettivamente o logicamente presenti in una data circostanza. Per Deleuze, infatti, il possibile dev'essere creato, e non dedotto dalle condizioni date. Su questo tema ci sembrano molto precise le considerazioni di Zourabichvili:

Deleuze rovescia il rapporto abituale tra possibile ed evento [...]. Si invita a non rassegnarsi, poiché la situazione è ricca di possibilità e non si è ancora tentato tutto: si scommette dunque su un'alternativa attuale. Sulla scia di Bergson, Deleuze afferma al contrario: il possibile non lo avete in anticipo, non lo avete prima di averlo creato. Il possibile consiste nel creare del possibile [...]. Il possibile accade attraverso l'evento e non viceversa.¹⁰⁵

Il fascino per le figure letterarie di Beckett e per il personaggio melvilliano di Bartleby¹⁰⁶ deriva così dall'esemplarità con cui essi mettono in mostra e in gioco una nuova idea di *possibilità*. I primi testimoniano di una esaustione, di un esaurimento del possibile, inteso come alternativa logica, che permette di pensare a una creazione, a un evento, a qualcosa di nuovo; il secondo, similmente, attraverso la ripetizione quasi anaforica della frase “preferirei di no” come risposta alle richieste del

¹⁰³ Klee (1920), pp. 77-78.

¹⁰⁴ Deleuze (1988), p. 132.

¹⁰⁵ Zourabichvili (1998), p. 61.

¹⁰⁶ Deleuze (1992) e Deleuze (1993), pp. 93-118.

proprio superiore, «rinuncia a ogni preferenza in una determinata situazione, e rifiuta così il regime delle alternative o delle disgiunzioni esclusive che garantiscono la chiusura della situazione». Alla scelta, alla decisione Bartleby oppone un “nulla di volontà”, un’esaustione del possibile che lo riavvicina «al potenziale, alla situazione come potenza d’incontro».¹⁰⁷ Non una scelta determinata che esclude le altre, ma una condizione di totale abulia in cui solo l’incontro fortuito con qualcosa che costringe a pensare può riattivare il processo di creazione.

Il “rifiuto” del possibile, dunque, si accompagna alla teorizzazione dell’evento alla stregua di un giano bifronte che possiede una doppia natura: virtuale e attuale. Nella prima, autentica “riserva evenemenziale”, l’evento trova le radici strutturali che permettono la creazione, l’emergenza, l’insorgenza del nuovo. Per questo motivo Deleuze scrive a più riprese della necessità che l’incontro fortuito con qualcosa ci costringa a pensare, ci forzi al pensiero. L’evento non ha causa e non ha determinazione, come nella *Recherche* di Proust dove il vero motore narrativo è rintracciato, da Deleuze, nel processo di apprendimento dei segni che occhieggiano in direzione del giovane Narratore, costringendolo a una ricerca della verità più che a una riflessione sul tempo: «Il torto della filosofia sta nel presupporre in noi una buona volontà di pensare, un desiderio, un amore naturale del vero [...]. All’idea filosofica di “metodo” Proust oppone la duplice idea di “costrizione” e di “caso”. La verità dipende da un incontro con qualcosa che ci obbliga a pensare, e a cercare il vero».¹⁰⁸

Così, in merito al tema della possibilità, in *Differenza e ripetizione*, per esempio, Deleuze ci mette in guardia dal pericolo «di confondere il virtuale con il possibile» poiché «il possibile si oppone al reale, e il processo del possibile è quindi una “realizzazione”». Viceversa, il virtuale non andrebbe opposto al reale, dato che «possiede di per sé una realtà piena, e il suo processo è l’attualizzazione. Sarebbe un errore credere che si tratti soltanto di un contrasto di termini».¹⁰⁹ Al contrario, ne *La piega*, la distinzione tra virtualità e possibilità viene dislocata e articolata diversamente. La rappresentazione dell’universo barocco come un enorme edificio a due piani, il più basso ospitante i ripiegamenti della materia e il più alto le pieghe nell’anima, conduce Deleuze a ripensare il movimento d’incarnazione dell’evento sdoppiandola in un’*attualizzazione* – in alto – e in una *realizzazione* – in basso. È il concetto di piega e la dinamica d’espressione da esso instaurata a richiedere questo dislocamento. I due piani dell’edificio, infatti, sono co-espressivi grazie a un parallelismo che ricorda quello epistemologico spinoziano delineato in *Spinoza e il problema dell’espressione*. Questo sebbene, specifica Deleuze, l’armonia prestabilita leibniziana se ne allontana poiché necessita di una teoria dell’appartenenza per spiegare la corrispondenza tra anima e corpo.¹¹⁰ L’anima, dunque, «è

¹⁰⁷ Zourabichvili (1998), p. 71.

¹⁰⁸ Deleuze (1964), pp. 18-19. Sul Proust di Deleuze si veda il recente Simonetti (2018).

¹⁰⁹ Deleuze (1968a), p. 340.

¹¹⁰ Cfr. Deleuze (1988), p. 174.

l'espressione del mondo (attualità), ma perché il mondo è l'espresso dell'anima (virtualità)». Tuttavia, aggiunge Deleuze, «affinché il virtuale si incarni e si realizzi, occorre pure qualcos'altro oltre a questa attualizzazione dell'anima: non occorre forse una realizzazione nella materia, tale che i ripiegamenti della materia stessa vengano a raddoppiare le pieghe nell'anima?». ¹¹¹ I due piani dell'edificio barocco corrispondono a due pieghe che descrivono due percorsi d'incarnazione differenti ma paralleli. L'azione delle monadi è completamente interna; ma questa si deve tradurre in una realizzazione che spetta, invece, ai corpi: «il mondo è dunque piegato due volte, una prima volta nelle anime che lo attualizzano e una seconda volta nei corpi che lo realizzano, seguendo ogni volta un regime di leggi che corrisponde alla natura delle anime o alla determinazione dei corpi». ¹¹²

Questa nuova articolazione è ottenuta a seguito del confronto con i due autori che stiamo considerando. Relativamente alla teoria whiteheadiana, infatti, l'impostazione deleuziana si riverbera nella comprensione della prensione come elemento *attuale*, e dell'oggetto eterno come, contemporaneamente, una pura *Possibilità* che si *realizza* nei flussi e una pura *Virtualità* che si *attualizza* nelle prensioni. Per questo motivo Deleuze può sostenere che l'eternità di questi oggetti non compromette e non ipotoca l'insorgenza del nuovo, il movimento della creazione:

La loro eternità non si oppone alla creatività. Inseparabili dal processo di attualizzazione o di realizzazione in cui rientrano, questi oggetti non hanno permanenza se non nei limiti dei flussi che li realizzano, o delle prensioni che li attualizzano. Un oggetto eterno può dunque cessare di incarnarsi, e nuove cose, una nuova tinta o una nuova figura, possono infine affiorare. ¹¹³

Per ciò che concerne la sua lettura di Leibniz, tale spostamento diventa ancora più stringente, dal momento che le monadi, «sempre attuali, non soltanto rinviano alle virtualità che attualizzano in se stesse [...] ma anche alle possibilità che si realizzano nelle sostanze composte [...] o negli aggregati materiali [...] o nei fenomeni estesi». ¹¹⁴ Ciò è riconducibile alla metafisica dei mondi del pensatore tedesco. Il principio di compostibilità, setaccio cosmico che presiede alla convergenza e alla biforcazione delle serie combinandole attraverso l'unione delle singolarità tra loro compatibili e l'esclusione di quelle non compostibili, necessita di una doppia dinamica: attualizzazione nella monade e realizzazione nella materia. Di più, la stessa teodicea leibniziana e il principio del migliore dei mondi possibili – ovvero quello che, ribadisce più volte Deleuze, vede raggiungere al suo interno il massimo di variazione e pienezza – poggiano necessariamente sul concetto di possibilità. In virtù di queste esigenze teoretiche, secondo il nostro autore sia in Leibniz che in Whitehead le figure, le

¹¹¹ *Ivi*, p. 44.

¹¹² *Ivi*, p. 198.

¹¹³ *Ivi*, p. 132.

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 132-133.

cose e le qualità (ovvero gli oggetti eterni) si presentano come veri e propri «schemi di permanenza che si realizzano o si attualizzano nelle monadi, ma si realizzano nei flussi».¹¹⁵

Consideriamo adesso l'esempio di evento che Deleuze pone a conclusione di questo capitolo, quello di un concerto e dei vari elementi che vi prendono parte. In esso è possibile vedere al lavoro tutte le componenti elencate nelle pagine precedenti.

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 [...]. Le fonti sonore sono monadi o prensioni che si colmano di una gioia di sé, di una soddisfazione intensa, ma mano che si riempiono delle proprie percezioni e passano da una percezione all'altra. E le note della scala sono oggetti eterni, Virtualità pure che si attualizzano nelle fonti, ma anche Possibilità pure che si realizzano nelle vibrazioni o nei flussi.¹¹⁶

Il concerto di questa sera è un evento, ed è irriducibilmente nuovo. La composizione che presiede alla sua insorgenza ha una struttura precisa, che contempla un'estensione (le vibrazioni sonore), delle qualità (le proprietà dei suoni), degli individui o prensioni (le fonti sonore), degli oggetti eterni (le note). Contro la conclusione di Badiou, secondo cui l'esito della teoria della piega è quello d'impedire la novità e di risolvere tutto sulla riproposizione del passato, si può affermare che, invece, la piega è l'elemento costitutivo di un labirinto del continuo, di un caos, di una pura molteplicità aleatoria e dispersa da cui continuamente emergono eventi. La frase "Stasera c'è un concerto"¹¹⁷ non indica una piegatura differente del già stato, bensì segnala l'emersione, l'affiorare di una novità irriducibile, qualcosa che fuoriesce dal caos che, se è vero che s'inserisce in una serie, in una variazione di pieghe alle quali si ricollega, lo fa esclusivamente attraverso una logica dell'espressione giocata sull'armonia delle singolarità e dei punti di vista individuali. Non c'è evento senza partecipazione dell'individuo che vi è coinvolto, della monade che esprime l'intero mondo a partire dalla propria singolarissima piegatura. La piega: concetto differenziale dell'evento, dell'insorgenza del nuovo a partire da una molteplicità dispersa, da un caos da cui emergono isole di cosmo – *chaosmos*.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 133.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ D'altronde, in una lezione sul tema, Deleuze specifica: «stasera c'è un concerto. È qualcosa di nuovo. Ah! Sai, c'è un tale che dà un concerto stasera. È una novità e non potete ricavarla da nulla; non proviene da qualcosa. Non è l'effetto di una causa. Una genesi non è causale» (Deleuze, 1986-1987, 10/03). Sulla piega come concetto atto a pensare la novità in Deleuze si veda Bouaniche (2006).

3.2 – *Zwiefalt*: la piega heideggeriana tra fenomenologia e biologia

Come abbiamo mostrato in precedenza, nelle formulazioni deleuziane entrano continuamente in gioco elementi e questioni che non dipendono direttamente o strettamente dal pensiero dell'autore preso in esame – in questo caso Leibniz. Il tessuto concettuale che soggiace alla costruzione della piega si compone, dunque, di fili dalla più disparata provenienza. In questo senso, non ci sembra errato affermare che Deleuze si premura di rintracciare e seguire la piega che, alla stregua di un filo rosso, percorre il pensiero filosofico, artistico, scientifico, sociologico e politico europeo, collegando l'epoca barocca alla nostra contemporaneità. La sua elaborazione teorica, pertanto, si propone anche l'obiettivo di connettere insieme tutti quei segmenti che descrivono il suo snodarsi. Esiste, in altre parole, un pensiero della piega il quale emerge in particolari momenti nella filosofia del Novecento. La teorizzazione deleuziana non è che una delle possibili piegature ulteriori di tale filo rosso, sicuramente parziale e, per certi aspetti, incompleta ma, a nostro avviso, suggestiva e teoreticamente ricca. Così, riteniamo opportuno prendere in considerazione almeno due degli autori che contribuiscono alla genesi dell'esplorazione deleuziana. Ci riferiamo a Heidegger e Foucault. Se, da una parte, quest'ultimo ha un ruolo primario nella formulazione del concetto di piega, riteniamo che, dall'altra, sia altrettanto importante ripercorrere alcune tappe dell'interpretazione deleuziana di Heidegger (e, anche più in generale, della fenomenologia) poiché attraverso una tale operazione potremo successivamente puntualizzare con maggior decisione alcuni aspetti del suo lavoro.

Il punto di contatto più rilevante tra la filosofia di Deleuze e quella di Heidegger è il concetto di differenza. Eccezion fatta per alcuni riferimenti che compaiono con una moderata costanza nella sua opera, come la questione dell'adesione al nazismo, il suo ruolo per la storia della filosofia o il senso dell'oltrepassamento della metafisica,¹¹⁸ Deleuze non si richiama spesso al suo pensiero, né ci pare che nutra evidenti debiti nei confronti di esso. Il luogo teorico più fecondo per comprendere la prospettiva attraverso cui il pensatore francese guarda all'autore di *Essere e tempo* (1927), è una lunga nota di *Differenza e ripetizione*, che compare nella sezione dell'opera dedicata a una ridefinizione del negativo come essenza del problematico. Queste pagine sono particolarmente interessanti per la nostra ricerca perché per la prima volta, in una forma ancora incerta e germinale, Deleuze *pensa la differenza in termini di piega*. Dal nostro punto di vista essa sembra qui fornire un modello operativo utile sia per comprendere il rapporto con i concetti della tradizione, sia a ribaltare il negativo in direzione dell'affermazione della differenza pura.

¹¹⁸ Cfr. ad es. Deleuze, Parnet (1977), pp. 16-18; Deleuze, Guattari (1991), pp. 102-103. Un rapido compendio della relazione Deleuze-Heidegger è presentato in Sholtz, Lawlor (2013); e si veda anche Boundas (2009). Per quanto riguarda il tema della piega in Heidegger, invece, abbiamo considerato i lavori di Dastur (2006) e Piéron (2006).

Come abbiamo visto, se la critica dell'identità e la formulazione di un empirismo trascendentale coincidono con l'esigenza di forgiare i concetti a seconda dell'oggetto cui devono corrispondere, il compito del filosofo è allora quello di depurare il proprio bagaglio teorico da ogni traccia di negatività. Piegare i concetti della tradizione significa allora ribaltare la negazione e l'esclusione, aprendo il pensiero a un esercizio sregolato delle facoltà. In merito è stato evidenziato più volte come sia possibile individuare nella torsione del negativo (e della negazione) uno dei tratti che maggiormente contraddistingue la filosofia del primo Deleuze. Una filosofia che si propone di "liberare" la differenza, di farla proliferare nomadicamente, infatti, dev'essere affermativa, deve sganciare il pensiero dalle pastoie e dalle costrizioni dell'identità e della rappresentazione. Questo ribaltamento, questa destituzione del primato della negatività, avviene attraverso un'ulteriore torsione, attraverso un'ulteriore piegatura dei concetti. Secondo José Gil, autore de *L'impercettibile divenire dell'immanenza* (2008), si tratta di assecondare «il movimento dei concetti» per portarlo alle estreme conseguenze: è questo il caso della critica al «buon senso» e al «senso comune» che ne *La logica del senso* si trasformano nelle figure del «non-senso» e del «divenire-folle».¹¹⁹ L'ontologia della differenza di Deleuze, in altre parole, «quando importa concetti da altre filosofie, li *torce* in modo tale da farli entrare nella sua stessa linea di pensiero».¹²⁰

Conseguentemente, è proprio in questo senso che dev'essere letto il seguente passo:

C'è come un'"apertura", una "fessura", una "piega" ontologica che riferisce l'essere e la domanda l'uno all'altra. In tale rapporto l'essere è la stessa Differenza. L'essere è anche non essere, *ma il non-essere non è l'essere del negativo*, è l'essere del problematico, l'essere del problema e della domanda. La Differenza non è il negativo, perché al contrario il non-essere è la Differenza [...]. Questo chiarisce perché il non-essere dovrebbe piuttosto scriversi (non)-essere, o ancor meglio ?-essere.¹²¹

In luogo di un non-essere inteso come paradossale essenza della negazione e del negativo, il non-essere, che Deleuze propone di scrivere «(non)-essere» o «?-essere», diviene una modalità di declinazione del problema ontologico, in quanto domanda. Abbiamo già affrontato nel capitolo precedente la teoria deleuziana dell'idea-problema, mentre, ora si tratta di ricollegarla al tema della piega. La presenza di Heidegger – o meglio di una sua rilettura – non è casuale in queste pagine poiché è nella sua opera che sarebbe rintracciabile un pensiero della differenza in grado di superare il negativo grazie all'individuazione d'una piega ontologica.

Della lettura propositane dal nostro autore la prima caratteristica rilevante consiste nella collocazione editoriale: Deleuze, infatti, ne tratteggia una propria interpretazione in nota, senza inserire le proprie

¹¹⁹ Cfr. Gil (2008), pp. 32-34.

¹²⁰ Gil (2008), p. 130, corsivo nostro.

¹²¹ Deleuze (1968a), p. 110. Abbiamo precedentemente affrontato il tema del problematico; vedi *infra*, § 2.1.

considerazioni nel corpo dell'argomentazione. Ciò gli consente di sviluppare una riflessione più ampia, che prende brevemente in esame anche alcuni sviluppi della filosofia heideggeriana in Francia, come quelli, differenti, proposti da Jean-Paul Sartre (1905-1980) e da Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).¹²² Partendo dall'assunto che il "no" in Heidegger rinvierebbe «non al negativo nell'essere, ma all'essere come differenza, e non alla negazione, ma alla domanda»,¹²³ Deleuze riassume in cinque punti le tesi heideggeriane leggibili nei termini di una liberazione della differenza dal negativo:

1° Il no non esprime il negativo, ma la differenza tra l'essere e l'essente [...]. 2° Questa differenza non è "tra ..." nel senso comune del termine, ma è la Piega, *Zwiefalt*, costitutiva dell'essere, e della maniera con cui l'essere costituisce l'essente [...]. 3° La differenza ontologica corrisponde alla domanda ed è l'essere della domanda, che si sviluppa in problemi [...]. 4° Così intesa, la differenza non è oggetto di rappresentazione. La rappresentazione, come elemento della metafisica, subordina la differenza all'identità [...]. 5° La differenza non si lascia dunque subordinare all'Identico o all'Uguale, ma deve essere pensata nello Stesso, e come lo Stesso.¹²⁴

Sebbene diversi di questi punti sembrino apparentare strettamente la concezione della differenza di Heidegger e quella di Deleuze, quest'ultimo si dichiara nondimeno scettico riguardo alla compiutezza e alla radicalità delle tesi heideggeriane in merito al ribaltamento del negativo e alla liberazione della differenza. Poco dopo, infatti, si domanda: «basta opporre lo Stesso all'Identico per pensare la differenza originaria e sottrarla alle mediazioni? [...] Heidegger concepisce l'essente in modo tale che questo sia veramente sottratto a ogni subordinazione di fronte all'identità della rappresentazione?». ¹²⁵ La risposta, sbrigativamente negativa, allude alla critica mossa da Heidegger nei confronti dell'eterno ritorno nietzschiano, e lascia intendere, di conseguenza, la mancanza di un terreno comune sul tema della ripetizione, concetto cardine del pensiero deleuziano, elaborato a partire da una rilettura della teoria di Nietzsche. Heidegger, infatti, aveva letto l'eterno ritorno come pensiero fondamentale della metafisica nietzschiana – che rappresenterebbe d'altronde anche il compimento di quella occidentale – in cui diviene evidente «il rapporto dell'essere con l'essenza umana, in quanto relazione di quest'essenza con l'essere». ¹²⁶ Contrariamente, Deleuze, che sulla scorta dell'interpretazione di Pierre Klossowski (1905-2001) fa sua l'idea dell'eterno ritorno,

¹²² Dove sono presi in esame passi da Sartre (1943) e Merleau-Ponty (1945). La divergenza tra i due è ricondotta da Deleuze anche su un piano strettamente topologico, dato che, relativamente all'interpretazione del negativo in Heidegger, il primo aveva parlato di "vuoti" o "laghi" di non-essere, mentre il secondo, come vedremo nuovamente più avanti, di "pieghe" o "increspature". Questo parallelo è ripreso in un'altra nota de *La piega*, dov'è però considerato esclusivamente in relazione al tema dell'essere-nel-mondo (*In-der-Welt-Sein*) heideggeriano in rapporto alla monade di Leibniz. Cfr. Deleuze (1988), p. 43 nota 27. In merito alla piega in rapporto a Sartre e Merleau-Ponty si veda Cormann (2006). Sulla piega merleau-pontiana, invece, si vedano Gely (2006) e Jean (2006).

¹²³ Deleuze (1968a), p. 111, nota 23. Per la concezione heideggeriana della differenza ontologica, ovvero di quella fra essere ed ente, nonché della "domanda", rimane imprescindibile la conferenza del 1929 intitolata *Che cos'è metafisica?*. Cfr. Heidegger (1929).

¹²⁴ Deleuze (1968a), p. 111, nota 23.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Heidegger (1954a), p. 98. Sull'interpretazione heideggeriana dell'eterno ritorno si veda inoltre Heidegger (1961).

implementandola e sviluppandola in numerosi dei propri testi, ritiene che tale interpretazione «non tiene conto di tutta la parte critica dell'opera di Nietzsche e di tutto ciò contro cui questi combatte» poiché «egli [...] si oppone a ogni concezione dell'affermazione il cui fondamento sia l'essere e la cui determinazione sia l'essenza dell'uomo».¹²⁷

Oltre al contenuto generale di queste tesi, quel che c'interessa direttamente riguarda, ovviamente, ciò che Deleuze considera nel secondo dei punti presi in esame. Qui, infatti, si trova il primo riferimento allo *Zwiefalt* all'interno della sua opera, e la connotazione che ivi riceve rimarrà più o meno invariata anche nei successivi sviluppi. Il nucleo di questo concetto risiede, secondo Deleuze, nella capacità di mettere in mostra una differenza originaria, immediata e costitutiva dell'essere. Egli ne è interessato per la sua capacità d'articolare efficacemente il rapporto tra virtuale e attuale, tra problema e soluzione, tra essere ed essente.

*Zwiefalt*¹²⁸ è un concetto che compare nella filosofia di Heidegger a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta del secolo scorso. Per quel che ci risulta è nel 1946 la prima occorrenza dello *Zwiefalt*, nel saggio *Oltrepassamento della metafisica*; mentre non sembra essere più utilizzato in testi successivi al dialogo intitolato *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio*, risalente al 1953-1954.¹²⁹ Il primo aspetto che possiamo sottolineare con certezza, dunque, è di carattere cronologico: lo *Zwiefalt* può forse essere compreso nell'ambito della cosiddetta *Kehre* (svolta) della filosofia heideggeriana, in consonanza, perciò, con quella costante interrogazione del linguaggio che caratterizza la seconda fase del suo pensiero. Nel primo dei due saggi che abbiamo citato, esso è tradotto in italiano come “dispiego”,¹³⁰ mentre nel secondo è reso con “differenza”.¹³¹ Quest'ultima scelta è motivata in nota dai traduttori con le seguenti parole: «preferiamo tradurre *Zwiefalt* con *differenza*, anziché con *duplicità*, perché il primo termine suona ormai più penetrato nella significazione heideggeriana e si presta comunque meno al fraintendimento “metafisico”». ¹³²

“Duplicità” e “doppiezza”, invece, sono le traduzioni utilizzate per la versione italiana dei corsi di lezioni tenuti da Heidegger nel semestre invernale 1951-1952 e nel semestre estivo del 1952 presso l'Università di Friburgo in Brisgovia¹³³ (notiamo di passaggio che il testo di queste lezioni, pubblicato nel 1954 con il titolo *Che cosa significa pensare?*, è anche uno dei libri heideggeriani citati

¹²⁷ Deleuze (1962), p. 275 nota 98.

¹²⁸ Indicheremo questo concetto al maschile (lo *Zwiefalt*) coerentemente con l'attribuzione di genere in tedesco (*der Zwiefalt*). Ciò permetterà di distinguere i riferimenti a questo termine da quelli che afferiscono, invece, più generalmente al concetto di piega (che in italiano è reso al femminile, al contrario del francese *le pli*).

¹²⁹ Heidegger (1946); Id. (1953-54). Questa indicazione cronologica è fornita da Scala (1987), p. 1 nota 2.

¹³⁰ Heidegger (1946), pp. 50 e sgg.

¹³¹ Heidegger (1953-54), pp. 103 e sgg.

¹³² *Ivi*, p. 125. Come “differenza” è inteso anche da Mario Perniola nella sua interpretazione del linguaggio di Heidegger. Cfr. Perniola (1985), p. 71.

¹³³ Heidegger (1954a), pp. 224 e sgg.

maggiormente da Deleuze). In un'appendice pubblicata con il titolo *Moira*¹³⁴ nella raccolta *Saggi e Discorsi*, *Zwiefalt* è reso in italiano ancora con la parola “di-spiego”. Infine, esso è tradotto come “duplicità” sia nella seconda delle conferenze (*La struttura onto-teo-logica della metafisica*) che compongono *Identità e differenza*,¹³⁵ sia ne *Il linguaggio della poesia*, saggio del 1953 sull'opera del poeta austriaco Georg Trakl (1887-1914).¹³⁶ Questa breve panoramica ci consiglia di continuare a utilizzare la parola tedesca, per non perderne la ricchezza semantica e per non parteggiare a favore di una fra queste scelte di traduzione, in maniera simile, d'altronde, a quanto fa lo stesso Deleuze.

Eppure, a questo punto, è facile intuire che se si osservano esclusivamente le traduzioni italiane di *Zwiefalt* si rischia di non coglierne adeguatamente tutte le sfumature semantiche. Se, infatti, in italiano esso è reso con “duplicità”, “differenza”, “doppiezza”, “di-spiego” e, dunque, solo quest'ultimo vocabolo sembra alludere a una piegatura, perché Deleuze, invece, determina lo *Zwiefalt* semplicemente come “piega”? La risposta va cercata, in questo caso, nelle differenti scelte editoriali dei traduttori francesi, che hanno reso *Zwiefalt* con *Pli* (piega) nella versione francese di *Saggi e discorsi*.¹³⁷ Il tedesco *Zwie-falt*, infatti, contiene un accenno alla piegatura, poiché il suffisso (*falt*) è collegabile alla parola *Falte* che vuol dire, appunto, piega. Il prefisso (*zwie*), invece, secondo van Tuinen, è in questo caso «etimologicamente correlato a *Zweifel* (dubbio, dilemma) e occorre in [...] parole che esprimono un'intrinseca divisione, ambiguità e instabilità».¹³⁸

La nostra ipotesi, dunque, è la seguente: questa particolare sfumatura del concetto heideggeriano è stata avvertita maggiormente dai suoi lettori d'oltralpe, soprattutto in virtù delle scelte di traduzione sopra citate. Gli interpreti francesi hanno tradotto e, di conseguenza, letto lo *Zwiefalt* come una piega, a differenza di quanto accaduto, per esempio, in Italia. È sufficiente, d'altronde, sfogliare un recente *Abécédaire* del lessico heideggeriano per constatare tutt'oggi la presenza di tale prossimità terminologica tra i due concetti.¹³⁹ Sugerendo questa tesi, tuttavia, non accordiamo un giudizio più favorevole alla resa francese rispetto a quella italiana, né viceversa. Non vogliamo, in altre parole, entrare nel merito della precisione o della pregnanza di queste diverse scelte. Sotto un certo riguardo, la decisione di rendere *Zwiefalt* con *Pli*, infatti, può essere forse meno precisa dal punto di vista etimologico. Quel che vogliamo suggerire, invece, è che esiste una correlazione tra l'interpretazione deleuziana dello *Zwiefalt* e la ricezione di Heidegger nel panorama culturale francese del secondo Novecento. Del resto, a corroborare quest'ipotesi, che potremmo definire di “inquadramento”,

¹³⁴ Heidegger (1954b), pp. 163 e sgg.

¹³⁵ Heidegger (1957), p. 91.

¹³⁶ Heidegger (1953), pp. 163 sgg.

¹³⁷ Cfr. la traduzione in francese di Heidegger (1954b), pp. 289-309. In quest'ultimo testo, è possibile leggere: «*Zwiefalt*, la piega in due. È l'essere in quanto doppio (essere ed essente)» (Heidegger 1954b, p. 89 nota 1, traduzione nostra).

¹³⁸ van Tuinen (2014).

¹³⁹ Cfr. Carneiro Leão (2008).

intervengono due dati importanti. In primo luogo, essa è interamente accettabile dal punto di vista cronologico: la versione francese di *Saggi e discorsi* cui ci riferiamo, infatti, risale al 1958, mentre il primo accenno di Deleuze allo *Zwiefalt* – inteso ovviamente come piega – è contenuto in *Differenza e ripetizione*, risalente a ben dieci anni dopo. In tale occasione, d'altronde, è lo stesso Deleuze a rinviare il lettore esattamente a questa traduzione del testo heideggeriano.

In secondo luogo, non è difficile constatare che numerosi fra i contributi relativi a questo concetto del pensiero di Heidegger provengono proprio da studiosi francesi. Fra questi, possiamo menzionare sia studi di carattere monografico sull'opera heideggeriana, sia sviluppi ulteriori che hanno preso spunto da quest'ultima. Nei primi rientrano, per esempio, le ricerche di Jean Wahl e di Marlène Zarader sul linguaggio in Heidegger,¹⁴⁰ all'interno delle quali è toccata la questione della piega nella sua filosofia. Mentre tra gli autori che hanno riflettuto e sviluppato considerazioni interessanti sulla piega, sia sufficiente riferirci – oltre, ovviamente, che a Deleuze – a due pensatori molto influenti come Derrida e Merleau-Ponty. Entrambi, infatti, hanno intrattenuto un fitto dialogo con l'opera di Heidegger, e in alcuni riferimenti semantici riconducibili all'atto della piegatura risuonano echi del suo pensiero.¹⁴¹ Così, è proprio nel solco tracciato da quest'insieme di ricerche che possiamo rintracciare un documento estremamente prezioso e preciso per ricostruire la genealogia di tale concetto in Heidegger. Ci riferiamo a un breve articolo dello studioso francese André Scala, autore di un testo inedito dal titolo *Notes sur la genèse du Pli chez Heidegger* (1987) citato in nota da Deleuze ne *La piega*,¹⁴² il quale ci sembra piuttosto importante da una parte, poiché suggerisce alcuni luoghi teorici da cui Heidegger potrebbe aver attinto ispirazione per il concetto di *Zwiefalt*; dall'altra, in quanto presenta alcuni tratti di forte consonanza con l'interpretazione deleuziana di Heidegger.

Nel contributo, conciso seppur intenso, l'autore s'interroga innanzitutto sul significato di questo termine all'interno del panorama filosofico del pensiero heideggeriano. Ciò che ai suoi occhi risulta evidente è il fatto che questa piega non debba essere intesa in senso ontico (per esempio di un foglio, vestito, concetto), bensì *ontologico*: «piega dell'essere e dell'essente, dell'essere e del non-essere, piega senza cosa, piega di cui le cose sono un rivestimento». In virtù di questo carattere originario essa è difficile da definire: non è un'immagine o una metafora, poiché «non rappresenta nulla e non si lascia rappresentare», né un semplice concetto in quanto «impegna a un esercizio non concettuale del pensiero».¹⁴³ Per dissipare una parte delle difficoltà bisogna, dunque, tracciare con esattezza le coordinate dei problemi cui corrisponde l'utilizzo dello *Zwiefalt* in Heidegger. Esso andrebbe

¹⁴⁰ Cfr. Wahl (1961) e Zarader (1986).

¹⁴¹ Riferimenti espliciti sono presenti, ad esempio, in Derrida (1987), vol. II, p. 71 e pp. 225-226; sul tema cfr. Hobson (1998), pp. 68-69; e in Merleau-Ponty (1964).

¹⁴² Deleuze (1988), p. 50 nota 8.

¹⁴³ Scala (1987), p. 1 d'ora in avanti traduzione nostra. I caratteri ora elencati ricordano da vicino la relazione istituita da Derrida tra il concetto di traccia e quello di *différance*. Cfr. Derrida (1968).

ricondotto a un più ampio orizzonte di questioni che possono essere espresse attraverso una citazione heideggeriana, secca e perentoria: «noi ancora non pensiamo».¹⁴⁴ Quest'ultima, infatti, concorrerebbe a una prima spiegazione del senso della piega, perché il fatto «che noi non pensiamo ancora è “*ciò che dà massimamente a pensare*”». Il pensiero è attraversato dalla faglia della sua assenza [...]. Questa faglia è, insieme, un'apertura e una chiusura. Essa rinvia dunque a un'articolazione».¹⁴⁵

Conseguentemente, un altro tratto distintivo della piega è legato al ruolo che il “non ancora” riveste nella filosofia heideggeriana, dal momento che esso possiede una forza “intransitiva” grazie alla quale la formula secondo cui “non pensiamo ancora” non è una premonizione di ciò che avverrà (ovvero: il compimento del pensiero). Essa, invece, indica uno sforzo supremo del pensiero, che ha come esatto rovescio il più assoluto e buio degli oblii. Pertanto, lo *Zwiefalt* serve da operatore topologico all'interno del pensiero di Heidegger: in questa figura vi sarebbero condensati, attraverso «la determinazione del *non ancora*, sia la differenza ontologica sia il luogo e il movimento del suo pensiero».¹⁴⁶ Ancora, la piega heideggeriana rende conto con grande duttilità della differenza ontologica tra Essere ed essente: “essente”, infatti, è un participio ed è, quindi, connotato da una duplicità “eminente”. Esso indica contemporaneamente un verbo (l'atto di essere, coniugato al modo del participio) e un nome (il participio sostantivato): «Parmenide dice ora εὖν, l'“essente”, che nel suo duplice senso designa il di-spiego [*Zwiefalt*]».¹⁴⁷ Questa duplicità ricalca la duplicità dell'Essere, che è, contemporaneamente, ciò che dis-vela l'essente e ciò che da quest'ultimo viene velato. Si tratta di un intrico, di un viluppo, che la figura della piega esprime bene:

Se la rappresentazione occulta l'essere, se anche la logica lo occulta tramite l'approfondimento dell'essente, il pensiero della Piega impedisce questa doppia illusione. L'Essere non è più il luogo sostanziale da raggiungere e il pensiero non introduce più una differenza tra sé e l'essente; esso s'insinua tra le pieghe di questa differenza, nei suoi ripiegamenti, sia all'interno che all'esterno.¹⁴⁸

La piega permette di «trovare al pensiero un'interiorità che non sia più la propria e un'esteriorità che non sia solamente quella degli oggetti».¹⁴⁹ In questo senso la piega consente di cogliere la co-appartenenza – pur nella differenza – di essere e pensiero, del dentro e del fuori. Essa crea la possibilità di un'uscita «dalla comprensione della differenza in termini di scissione o di passaggio, rinviando lo scarto a un'articolazione».¹⁵⁰ Se, infatti, i termini che compongono le coppie oppostive “dentro/fuori” o “essere/pensare” posseggono una comune scaturigine, se essi sono legati

¹⁴⁴ Heidegger (1954a), p. 38.

¹⁴⁵ Scala (1987), p. 2.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 3.

¹⁴⁷ Heidegger (1954b), p. 165; cfr. anche Zarader (1986), pp. 133 sgg.

¹⁴⁸ Scala (1987), p. 3.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 4.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

dall'appartenenza a un medesimo elemento, allora la differenza che li separa non segna più un salto ontologico, bensì consiste nel risultato di una piegatura. Grazie alla piega si resta «al centro della differenza senza bisogno di riferimenti a un aldilà né a un movimento di andata e ritorno, dacché se la metafisica va dall'essente all'Essere, non la possiamo superare ritornando dall'Essere all'essente, dato che non si torna da un luogo in cui non si è mai stati».¹⁵¹ Scala intende suggerire che l'oltrepassamento heideggeriano della metafisica trova nello *Zwiefalt* uno strumento potente proprio per le ragioni indicate fin ora. Solo attraverso un segno in grado di manifestare «la coappartenenza, l'unità nella differenza, di essere ed ente, di essere come fondamento ed ente come fondato»¹⁵² si può oltrepassare la dimenticanza dell'essere (e l'indifferenza di essere ed essente), che appartengono all'impianto ontoteologico della metafisica.

Per terminare questa breve panoramica del significato dello *Zwiefalt* vogliamo proporre un'immagine affascinante, descritta da un autore che fu ispirato profondamente dal filosofo tedesco, anche in virtù del loro particolare rapporto di amicizia. Ci riferiamo a Jean Beaufret (1907-1982), fra i più influenti ambasciatori della filosofia heideggeriana in Francia, che adopera l'immagine d'una farfalla in procinto di spiccare il volo come metafora per illustrare l'originaria duplicità rappresentata dallo *Zwiefalt*:

Fin quando la farfalla [*der Falter*] è poggiata su un fiore, le sue due ali sono raccolte strettamente l'una contro l'altra a tal punto che se ne vede una sola, quando in realtà ce ne sono due. E all'improvviso ecco la meraviglia: quando la farfalla spicca il volo, le sue due ali si discostano. Ciò ch'era uno si duplica. È così che, per meraviglia dei greci, si produsse a suo tempo, nell'unità apparente dell'essente, lo sdoppiamento [*Zwiefalt*] tra essere ed essente; ciascuno dei due rinvia all'altro senza tuttavia mai confondersi, ma differenziandosi al punto che la filosofia apparì essa stessa come lo studio dell'essente nel suo essere.¹⁵³

Terminata la ricognizione delle questioni e dei problemi involuppati nel concetto di *Zwiefalt*, Scala si dedica a una ricostruzione genealogica di questo concetto in Heidegger. Per individuare le possibili fonti che ne hanno ispirato e influenzato la coniazione, bisogna partire dall'impiego "effimero" di questo concetto che, come abbiamo notato in precedenza, compare in un periodo preciso, e dalla durata piuttosto ridotta, nell'opera heideggeriana: «perché appare in tale momento? E perché scompare così velocemente?».¹⁵⁴ Dopo aver sgomberato il campo da fraintendimenti e interpretazioni imprecise, come quelle precedentemente citate di Wahl e Zarader, l'autore espone un'ipotesi ricostruttiva parecchio interessante. Innanzitutto, bisogna perimetrare ulteriormente il campo di

¹⁵¹ *Ibidem.*

¹⁵² Volpi (2011), p. 65.

¹⁵³ Beaufret (1982), p. 31, traduzione nostra.

¹⁵⁴ Scala (1987), p. 5.

ricerca da cui partire per questa analisi: sono le interpretazioni heideggeriane di Parmenide, entrambe risalenti al 1952,¹⁵⁵ a costituire il fulcro della riflessione sullo *Zwiefalt*.

Nel 1933 Kurt Riezler (1882-1955), esperto di filosofia antica (ma anche politico e diplomatico tedesco, dalla biografia piuttosto rocambolesca), pubblica una traduzione e un commento del poema di Parmenide,¹⁵⁶ concentrandosi «principalmente sulla relazione tra l'uno e il molteplice, e sul rapporto che questa intrattiene con la verità e l'opinione».¹⁵⁷ Per giustificare il passaggio dall'unità dell'essere parmenideo, immobile ed eterno, al molteplice, Riezler propone di distinguere tra due tipi di molteplicità: una “dispersa” degli enti e una “dinamica” dell'Uno. Quest'ultima viene indicata come una “piega” (*Faltung*) tra l'essere e il non-essere. Nonostante Heidegger non citi mai Riezler, secondo Scala è curiosa, e non casuale, l'assenza di un confronto tra la *Faltung* dell'uno e lo *Zwiefalt* dell'altro. Riezler, infatti, conosceva bene la filosofia heideggeriana, tanto da rendergli omaggio nella prefazione del commento parmenideo appena menzionato. Inoltre, nelle sue opere non sono rari i riferimenti allo *Zwischen* (in tedesco “tra”, spesso tradotto anche come “tra-due”),¹⁵⁸ altro concetto attraverso cui Heidegger indica la differenza tra Essere ed essente.

Senza dubbio la nozione di piegatura (*Faltung*) era troppo “terrestre” per Heidegger e non rendeva conto della duplicità essenziale. E poi Riezler non è mai stato il pensatore della differenza ontologica. Tuttavia è a lui che riconosciamo d'aver pensato la relazione dell'Uno e del molteplice, dell'essere e del non-essere, non in termini di scissione ma come Piegatura. Heidegger sposterà questa piega (*Faltung*) dell'Uno nell'Essere stesso, conferendogli una doppia determinazione che sarà basata sul proprio concetto di *Zwischen*, tra due, designando così un campo di contiguità e di distanza impossibile. La *Zwie-falt* sarà dunque una sintesi del *tra-due* e della piega (*Faltung*) di Riezler.¹⁵⁹

Esisterebbe, dunque, una relazione tra lo *Zwiefalt* heideggeriano e la *Faltung* di Riezler, e l'eco di questo rapporto potrebbe essere arrivata anche nella lettura deleuziana del pensiero di Heidegger. A ciò, inoltre, si aggiunge una coincidenza cronologica altrettanto interessante, tra l'utilizzo del termine *Zwiefalt* e quello dell'espressione «Topologia dell'Essere»: esse vengono impiegate quasi contemporaneamente.¹⁶⁰ La relazione tra le due sarebbe suggerita, sebbene non interamente esplicitata, in un breve saggio del 1947, *L'arte e lo spazio*, in cui appare la formula *zwiefältigen*

¹⁵⁵ Ovvero i testi citati precedentemente *Che cosa significa pensare?* e *Moira*, risalenti al 1952 ma pubblicati entrambi nel 1954.

¹⁵⁶ Riezler (1933).

¹⁵⁷ Scala (1987), p. 8.

¹⁵⁸ Il concetto di *Zwischen* in Heidegger è descrivibile nella seguente maniera: «“Tra” è la preposizione *zwischen*, correlata a *zwei*, “due” e originariamente “tra due cose”. Heidegger spesso la trasforma in un nome, *das Zwischen*, “il tra, ciò che è tra, frammezzo”. È usato in riferimento sia alla distanza spaziale (es. tra la sedia e il muro), sia alla distanza tra il *Dasein* [esserci] e un'altra entità» (Inwood, 1999, p. 33 traduzione nostra).

¹⁵⁹ Scala (1987) pp. 9-10.

¹⁶⁰ L'espressione «Topologia dell'Essere» sembra comparire esclusivamente in una composizione poetica del 1947 e nel seminario di Le Thor del 1969, cfr. Heidegger (1947b) e Heidegger (1969), p. 112. Tuttavia, pur non se non la menziona esplicitamente, *L'arte e lo spazio* (1947) è indicato da alcuni interpreti come uno dei luoghi in cui è effettivamente all'opera tale topologia dell'essere. In merito si veda per esempio Malpas (2006).

Einräumen, tradotta in italiano come “duplice disporre”. La duplicità è qui riferita a due differenti modi di “fare-spazio”, di “spaziare”, di concepire lo spazio: ovvero lo spazio come condizione di possibilità e lo spazio come luogo di relazione.¹⁶¹ Pertanto, secondo Scala, è lecito pensare che la «Topologia dell’Essere trova nello *Zwiefalt* la sua figura essenziale [...poiché] in un certo modo, tutto lo spazio [...] non è solo l’apertura di uno spazio originario ma anche un ripiegamento».¹⁶² Infine, a questa accezione spaziale dello *Zwiefalt* si potrebbe ricollegare lo *zwiefalten cubum* ideato da Albrecht Dürer (1471-1528) nel suo trattato di geometria *Unterweysung der Messung* (1525) nel tentativo di risolvere il problema della duplicazione del cubo (ovvero la costruzione di un cubo doppio di uno dato). Esso consiste in un metodo di sviluppo dei solidi su una superficie piana, «in modo che le sfaccettature formino una “rete” costruita in maniera tale che, se la si ritaglia nella carta o la si piega adeguatamente per far combaciare le sfaccettature attigue, viene a formare un vero e proprio modello tridimensionale del solido in questione», definito da Erwin Panofsky come «prototopologico».¹⁶³ A nostro avviso, quest’ulteriore accezione del concetto tedesco, nell’utilizzo che ne fa Heidegger, è ancora più interessante se si considera l’importanza che la topologia assume nel testo di Deleuze. Tale accezione, infatti, permette di pensare la piega di Heidegger non come «un’immagine, né una metafora, né un mito, né un enigma, ma [come] una regola di costruzione».¹⁶⁴ Tutto quanto presentato sin ora rappresenta il fulcro concettuale di questa piega heideggeriana che rappresenta uno fra i numerosi termini di discussione presenti nel libro su Leibniz.¹⁶⁵

Dopo questo *détour* sul senso, sul ruolo e sulla possibile genesi dello *Zwiefalt* in Heidegger, torniamo a considerare l’utilizzo fattone da Deleuze. Come abbiamo visto, in *Differenza e ripetizione* esso è una figura della differenza costitutiva dell’essere, una piega originaria che rende l’essere «il differenziante della differenza, donde l’espressione: differenza ontologica».¹⁶⁶ Ne *La piega* esso compare nuovamente, questa volta con una maggiore ricchezza tematica, collegandosi a diversi intrichi teorici che attraversano il testo. Innanzitutto, occorre considerare come, secondo Deleuze, attraverso la formulazione dello *Zwiefalt* Heidegger sia riuscito a dar un corpo e un nome filosofici alla stessa idea di piega, a una piega *ideale*. All’asserzione heideggeriana secondo cui «costantemente parliamo a partire dalla piega [*Zwiefalt*], piega che precede già sempre ogni sforzo del pensiero»,¹⁶⁷ Deleuze fa eco, infatti, sostenendo che «la piega ideale è [...] lo *Zwiefalt*, la piega che differenzia e si differenzia».¹⁶⁸ Lo *Zwiefalt* è il prototipo della piega dal momento che opera come differenziante

¹⁶¹ Cfr. Heidegger (1947a), pp. 24-27.

¹⁶² Scala (1987), p. 11.

¹⁶³ Panofsky (1967), p. 336.

¹⁶⁴ Scala (1987), p. 13.

¹⁶⁵ Cfr. Rozzoni (2011).

¹⁶⁶ Deleuze (1968a), pp. 111-112 n. 23.

¹⁶⁷ Heidegger (1954a), p. 282 traduzione modificata.

¹⁶⁸ Deleuze (1988), p. 50.

della differenza, come piega originaria che passa tra i due piani dell'universo barocco e li separa collegandoli, li collega separandoli, li piega dispiegandoli, li dispiega ripiegandoli. Pertanto, in virtù dell'esemplarità della piega heideggeriana, della sua idealità, essa appare come una figura capace di spiegare alcuni aspetti del mondo barocco costruito da Deleuze.

Quando Heidegger evoca lo *Zwiefalt* come il differenziante della differenza, vuol dire innanzitutto che la differenziazione non rinvia a un indifferenziato preconstituito, ma a una differenza che non smette di spiegarsi e ripiegarsi su ciascuno dei due lati. Non si spiega l'uno se non ripiegando l'altro, in una coestensività dello svelamento e del velamento dell'Essere, della presenza e del ritrarsi dell'essente. La "duplicità" della piega si riproduce necessariamente sui due lati e li distingue, ma – distinguendoli – li ricollega l'uno all'altro: scissione in cui i due termini si rilanciano a vicenda, tensione da cui ogni piega è tesa nell'altra.¹⁶⁹

Lo *Zwiefalt*, così, rende conto sia della bipartizione tra i piani dell'edificio barocco, sia alla scissione, strettamente corrispondente, tra l'esterno e l'interno, tra la facciata e gli ambienti interni dell'edificio. Questa funzione generatrice della differenza si riverbera e si esplica anche in riferimento al doppio movimento di incarnazione del virtuale che abbiamo osservato nel paragrafo precedente. Al termine del lungo e denso capitolo intitolato *I due piani*, in cui Deleuze si confronta con il problema dell'appartenenza del corpo alla monade, con l'articolazione del rapporto anima-corpo-mondo, con la teoria del vincolo sostanziale e con il tema della monade dominante in Leibniz, lo *Zwiefalt* compare nuovamente, invocato come figura in grado di spiegare il doppio movimento di attualizzazione e realizzazione di ciò che la monade esprime al suo interno.

Solo le anime svolgono un'azione interna secondo le loro leggi, mentre i corpi "realizzano" di continuo quest'azione secondo le proprie. Per l'appunto in questo modo il mondo si ripartisce nei due piani che lo esprimono: il mondo si attualizza nelle anime e si realizza nei corpi. Il mondo è dunque piegato due volte, una prima volta nelle anime che lo attualizzano, una seconda volta nei corpi che lo realizzano, seguendo ogni volta un regime di leggi che corrisponde alla natura delle anime o alla determinazione dei corpi. E tra le due pieghe corre l'intra-piega, lo *Zwiefalt*, la piegatura dei due piani, la zona d'inseparabilità che funge da cerniera o cucitura. Dire che i corpi realizzano non equivale a dire che i corpi sono reali: lo diventano, grazie a ciò che è attuale nell'anima (l'azione interna o la percezione). *Qualcosa realizza questo attuale nel corpo*. Non si realizza il corpo, si realizza nel corpo ciò che è attualmente percepito nell'anima. La realtà del corpo è dunque la realizzazione dei fenomeni nel corpo. Ciò che realizza è la piega tra i due piani, il vincolo stesso o il suo sostituto. Una filosofia trascendentale leibniziana, che si concentra sull'evento più che sul fenomeno, subentra al condizionamento kantiano, grazie a una duplice operazione di attualizzazione e realizzazione trascendentale (animismo e materialismo).¹⁷⁰

Abbiamo scelto di citare quasi per intero la pagina in questione poiché ci sembra abbondare di riferimenti teorici importanti che intersecano e si richiamano alla rilettura deleuziana di Heidegger. In primo luogo, come accennato, lo *Zwiefalt* è quella piegatura che passa tra le anime e i corpi, che li tiene insieme distinguendoli o li distingue unendoli. È a partire da questa piega ideale, infatti, che si

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 50-51.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 198.

diramano in alto e in basso le pieghe nell'anima e i ripiegamenti della materia. Un evento, pienamente determinato dal punto di vista virtuale, si attualizza in un'anima e si realizza contemporaneamente in un corpo. La piega che passa tra questi due piani è dunque ciò che concorre all'opera di realizzazione. In secondo luogo, ci sembra eloquente il riferimento di Deleuze alla formulazione di una filosofia trascendentale leibniziana che si sostituirebbe al condizionamento kantiano perché riecheggia uno dei motivi che, nella sua lettura, avrebbero condotto Heidegger non solo alla forgiatura del concetto di piega, ma anche alla ripresa di alcune caratteristiche della monade leibniziana. La comparsa di quest'ultima cui si riferisce il nostro autore risale al corso del semestre estivo del 1927 (anno di pubblicazione di *Essere e tempo*), intitolato *I problemi fondamentali della fenomenologia*. In tale occasione Heidegger si riferisce alla monade come a un concetto utile a caratterizzare il rapporto tra l'esserci e mondo:

L'esserci, in quanto monade, non ha bisogno di finestre per vedere qualcosa al di fuori di sé non perché, come pensa Leibniz, ogni ente è già accessibile dentro il guscio e quindi può certamente essere chiuso e incapsulato in se stesso, ma solo perché la monade, l'esserci [...] è già fuori, cioè presso altri enti, e ciò significa sempre presso se stesso. L'esserci non è affatto chiuso in un guscio [...]. Leibniz [...] affermando [...] che le monadi non hanno finestre, ha indubbiamente avuto sott'occhio un fenomeno autentico [...]. [Tuttavia] non riuscì ad accorgersi che la monade [...] [non è] un guscio senza apertura.¹⁷¹

La monade dunque, nella rilettura di Deleuze, risponderebbe all'esigenza di superare l'intenzionalità fenomenologica husserliana, che apparirebbe come una «determinazione ancora troppo empirica del rapporto soggetto-mondo». L'esserci, il *Dasein*, è già da sempre nel mondo, è già da sempre aperto e non ha bisogno, similmente alla monade, di «finestre attraverso cui potrebbe prodursi un'apertura».¹⁷² Tuttavia, il filosofo tedesco non avrebbe colto una delle condizioni cardine della monadologia leibniziana, concependo l'esserci come totalmente aperto, contrariamente all'assoluta clausura della monade in Leibniz. Ciò si riverbererebbe nella definizione dell'esserci come un essere-nel-mondo, e non come un essere-per-il-mondo, aspetto su cui, nell'economia della rilettura deleuziana, è fondato l'espressionismo di Leibniz. A parere di Deleuze, Merleau-Ponty avrebbe seguito un'ispirazione leibniziana più precisa quando, in una nota di lavoro de *Il visibile e l'invisibile* (1964) scrive «la nostra anima non ha finestre, ciò significa *In der Welt Sein*».¹⁷³ Inoltre, come già in *Differenza e ripetizione* e di nuovo ne *La piega*, Deleuze allude, elogiandolo fugacemente, a Merleau-Ponty per la ripresa e lo sviluppo del concetto di piega, a suo dire riconducibile all'elaborazione heideggeriana.¹⁷⁴ Nella *Fenomenologia della percezione* (1945), infatti, il filosofo francese ha parlato della coscienza

¹⁷¹ Heidegger (1927), p. 288.

¹⁷² Deleuze (1988), p. 43.

¹⁷³ Merleau-Ponty (1964), p. 236.

¹⁷⁴ Cfr. Deleuze (1968a), p. 111 nota 23 e Deleuze (1988), p. 43 nota 27. In merito vedi anche Rozzoni (2011).

alla stregua di una piega dell'essere; mentre ne *Il visibile e l'invisibile* Merleau-Ponty fa riferimento alle figure del chiasma e della piega per tratteggiare il punto di reversibilità, la «superficie di confine [...] in cui si effettua la conversione io-altro altro-io».¹⁷⁵ D'altronde, relativamente al rapporto Deleuze/Merleau-Ponty, c'è chi ha proposto, in maniera a nostro avviso corretta, di accostare il concetto deleuziano di piega e quello merleau-pontyano di carne (*chair*), illuminando e accomunando così diversi atteggiamenti delle loro filosofie. Un intero volume, per esempio, è stato dedicato alla discussione in parallelo di queste due figure, partendo dall'idea che, sebbene sviluppate attraverso questioni e direzioni divergenti, seppur costruite attraverso riferimenti teorici piuttosto eterogenei e miranti a conclusioni in parte discordanti, il nocciolo teorico e problematico che ne motiva l'emersione è del tutto simile, consistendo nella comune esigenza di cogliere la tessitura del reale strutturata secondo una dinamica che implica la compartecipazione della profondità e della superficialità. In questo modo si potrebbe addirittura scorgere una certa complementarità di questi due concetti, poiché la differenza di fondo tra i due autori risiederebbe nel fatto che «laddove Merleau-Ponty insiste sulla *chair*, tessuto unitario che ci rende parte del mondo e che fonda la nostra appartenenza all'Essere, elemento comune di tutta la realtà, Deleuze pone l'accento sul fatto che di questo tessuto siano effettivamente reali solo le infinite pieghe».¹⁷⁶

A ogni modo, al di là dell'apprezzamento deleuziano per Merleau-Ponty, e oltre l'implementazione nell'impianto discorsivo dello *Zwiefalt* heideggeriano, occorre sottolineare come il confronto con la fenomenologia occupi un posto importante nello sviluppo non solo di questo testo, ma, si potrebbe dire, dell'intera opera di Deleuze. Relativamente a quest'ultimo punto, per esempio, Alain Beaulieu ha dedicato un importante studio al chiarimento e alla specificazione del rapporto del nostro autore con la fenomenologia, partendo dall'evidente ambiguità di questa relazione dato che, sebbene nel suo itinerario filosofico essa sia pressoché onnipresente, non è tuttavia mai presa in oggetto come caso di studio specifico.¹⁷⁷ All'ambiguità della sua presenza, si aggiunge poi l'ambiguità del giudizio deleuziano sulla fenomenologia. Da una parte, egli «integra diversi concetti fenomenologici al suo pensiero», recuperando, tra gli altri e pur sempre secondo una prospettiva anamorfica, «le nozioni husserliane d'inesattezza e di passività, l'idea heideggeriana secondo la quale noi non pensiamo ancora, la concezione merleau-pontyniana della sensazione localizzata nella materia»; ma, dall'altra, la sua volontà di sviluppare una filosofia della differenza lo porta a ingaggiare «un combattimento

¹⁷⁵ Merleau-Ponty (1945), pp. 181, 313 e Merleau-Ponty (1964), pp. 274-275. Per una discussione comparata del leibnizianesimo in Merleau-Ponty e Deleuze si veda Gambazzi (1998). Per la piega in Merleau-Ponty si veda anche Gambazzi (1994). Sul rapporto di Deleuze al concetto di *chair* si veda anche Beaulieu (2004), pp. 152-160.

¹⁷⁶ Seggiaro (2009), p. 17.

¹⁷⁷ Beaulieu (2004), p. 9. Cfr. anche Beaulieu (2005).

feroce contro diverse altre determinazioni fenomenologiche» tra cui, per esempio, «il corpo proprio (*Leib*) husserliano, l'ermeneutica heideggeriana, l'ancoraggio merleau-pontyniano nel mondo».¹⁷⁸

A queste ultime bisogna aggiungere sicuramente l'*intenzionalità*, almeno nella sua declinazione husserliana. Tra i luoghi in cui essa è discussa criticamente v'è il quarto capitolo del primo dei due volumi sul cinema, *L'immagine movimento* (1983), dove sono contrapposte le posizioni di Bergson e di Husserl nel tentativo di superare il dualismo di immagine e movimento, di coscienza e cosa. All'adagio fenomenologico per cui "ogni coscienza è coscienza di qualche cosa", Deleuze sembra preferire quello bergsoniano secondo cui "ogni coscienza è qualcosa". L'opposizione all'intenzionalità si motiva con il fatto che la fenomenologia «erige a norma [...] la "percezione naturale" e le sue condizioni»,¹⁷⁹ perpetrando un atteggiamento della tradizione filosofica «che poneva la luce [...] dalla parte dello spirito, e faceva della coscienza un fascio luminoso che estraeva le cose dalla loro nativa oscurità». La fenomenologia avrebbe partecipato pienamente di questa antica tradizione, «solo che, invece di fare della luce una luce d'interno, l'apriva sull'esterno, un po' come se l'intenzionalità della coscienza fosse il raggio di una lampada elettrica».¹⁸⁰ Al contrario, tramite Bergson è possibile tracciare un piano d'immanenza in cui la coscienza è un'immagine che agisce sulle, e reagisce alle, innumerevoli altre immagini che lo compongono: «sono le cose a essere di per sé luminose, senza nulla che le illumini: ogni coscienza è qualche cosa, si confonde con la cosa, cioè con l'immagine di luce».¹⁸¹ A una concezione bipolare del soggetto e dell'oggetto, come quella dell'intenzionalità fenomenologica in cui la coscienza e la cosa si dispongono frontalmente l'una all'altra, si sostituisce, attraverso la radicalizzazione di alcune tesi bergsoniane, «un pensiero senza mondo dove le immagini si succedono in una variazione infinita».¹⁸²

Conseguentemente, il riferimento alla piega heideggeriana, e alla sua ripresa – nonché al concetto di chiasma – da parte di Merleau-Ponty, serve da strumento teorico per affrontare una critica dell'intenzionalità da altri punti di vista. Tuttavia, nonostante il riconoscimento di Deleuze nei confronti di entrambe queste figure, esse sono nondimeno ritenute insufficienti per un superamento effettivo dell'intenzionalità. In entrambi «la piega dell'essere supera l'intenzionalità solo per fondarla

¹⁷⁸ Beaulieu (2004), p. 10.

¹⁷⁹ Deleuze (1983), p. 73.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 78. Questa critica deleuziana sembra avere qualche affinità con quella della fenomenologia e di Heidegger portata avanti da Emmanuel Levinas (1906-1995) e ripresa da Derrida. In particolar modo, quest'ultimo rileva come Levinas si oppone al teoretismo della fenomenologia che risultava «più di ogni altra filosofia, investita di luce. Poiché non era stata capace di ridurre l'estrema ingenuità, quella dello sguardo, essa predeterminava l'essere come oggetto» (Derrida, 1964, p. 107). Heidegger, invece, sarebbe reo «di aver ridotto il teoretismo nel nome e all'interno di una tradizione greco-platonica, controllata dall'istanza dello sguardo e dalla metafora della luce» (Derrida, 1964, p. 112). In merito si veda Palombi (2018) che sviluppa la relazione tra ottica e ontologia in relazione all'idea derridiana di una «iperfenomenologia».

¹⁸¹ Deleuze (1983), p. 78.

¹⁸² Beaulieu (2004), p. 27. Sulla critica deleuziana dell'intenzionalità *Ivi*, pp. 21-32.

in una dimensione diversa» dal momento che le dimensioni del Visibile e dell'Aperto comportano un intreccio “naturale” del visibile e dell'enunciabile.¹⁸³ Deleuze non rifiuta l'esistenza di tale intreccio, ma ritiene che questi due elementi siano tra loro irriducibili, vivano una disgiunzione totale, un non-rapporto, e si configurino come «le due parti di un sapere che non è mai intenzionale».¹⁸⁴ Su questo aspetto ritorneremo nel prossimo paragrafo, a proposito di Foucault, dal momento che, secondo Deleuze, è stato proprio quest'ultimo a compiere una rottura decisiva e a liberare il concetto di piega sino a renderlo uno strumento in grado di articolare la composizione delle forze del Fuori.

Husserl e la fenomenologia compaiono, tuttavia, come alcuni tra gli interlocutori principali de *La piega*, anche in merito ad altri temi.¹⁸⁵ Più precisamente Deleuze discute la ripresa di Leibniz nella quinta delle *Meditazioni cartesiane* (1931),¹⁸⁶ ponendo l'accento sull'intreccio “appartentivo” attribuito dal pensatore tedesco all'ego, ovvero all'«essere concreto come monade».¹⁸⁷ La teoria dell'appartenenza qui sviluppata da Husserl poggerebbe infatti su tre passaggi di costruzione della monadologia che Deleuze ritiene mutuati direttamente da Leibniz: l'idea che la monade sia «l'Ego nella sua concreta pienezza, l'Io riferito a una “sfera di appartenenza”, alla sfera di tutto ciò che possiede»; la scoperta, all'interno della monade, «di qualcosa che non mi appartiene, che è estraneo»; la conseguente costruzione di una «Natura oggettiva alla quale appartengono l'estraneo e il mio stesso io».¹⁸⁸ Ciò che, però, differenzierebbe parecchio le teorie dei due consiste nel punto in cui avrebbero scoperto «l'estraneo come l'altro-io, l'altra monade», dal momento che Husserl lo farebbe risalire al corpo, che è l'ultimo elemento tra la lista dei possedimenti della monade e si distinguerebbe «da tutti gli altri, poiché è estrinseco, non essendo un corpo *nella* mia monade».¹⁸⁹ Al contrario, Leibniz avrebbe incontrato e riconosciuto la presenza dell'altro, «la pluralità delle monadi», a un gradino precedente dal momento che la zona oscura che contorna quella chiara all'interno della monade è «come l'immagine negativa di altre monadi, poiché altre monadi ne fanno la loro zona chiara».¹⁹⁰

Ma c'è di più. La ripresa di Husserl in queste pagine, infatti, serve anche a preparare il terreno per l'introduzione del riferimento a una teoria sociologica che, nella Francia del Novecento, ha rappresentato una linea minoritaria (anche nel senso deleuziano del termine) rispetto a quella egemonica che si richiama ad Auguste Comte (1798-1857) e a Émile Durkheim (1858-1917). Ci

¹⁸³ Deleuze (1986a), p. 147.

¹⁸⁴ *Ivi*, pp. 148.

¹⁸⁵ Sulla presenza di Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty ne *La piega* si veda van Tuinen (2010). Su Husserl e Deleuze si veda anche Treppiedi (2016), pp. 72-97.

¹⁸⁶ Su questo incontro Leibniz-Husserl Deleuze si sofferma anche nel corso “preparatorio” de *La piega*. Cfr. Deleuze (1986-1987), 20/04. Il riferimento di Deleuze è al §44 della *Quinta meditazione*. Cfr. Husserl (1931), pp. 116-121.

¹⁸⁷ Husserl (1931), p. 117.

¹⁸⁸ Deleuze (1988), pp. 174-175.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 175.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

riferiamo all'opera di Gabriel Tarde (1843-1904), autore di un saggio, dal nome *Monadologie et sociologie* (1893), in cui la monadologia di Leibniz è utilizzata come perno teorico per una teoria sociologica in cui «alla filosofia dell'Essere [...si] oppone una dinamica sociale fondata sulle “due idee di guadano e di perdita, d'acquisizione e di spogliazione”». ¹⁹¹ Prima di illustrarne gli aspetti che interessano maggiormente Deleuze, però, torniamo per un attimo al confronto tra Husserl e Leibniz. La differenza fra questi, abbiamo detto, è data dal momento in cui scoprono la presenza dell'altro nella costruzione e nell'esplorazione del concetto di monade: il primo non incontra l'estraneo che al livello del corpo, mentre il secondo interpreta già lo scurissimo fondo della monade come l'ombra che le altre proiettano sulla propria zona chiara, desumendo quindi l'esistenza di altre monadi a un gradino precedente della deduzione fenomenologica. Ciò è dovuto, secondo Deleuze, alle diverse strutture del corpo che animano le loro filosofie.

Per Husserl, infatti, «il mio corpo non pone particolari problemi nella mia sfera di appartenenza, e l'estraneo sorge solo con l'altro corpo attraverso il quale io individuo un Alter-Ego che non mi appartiene; quanto all'animale, poi, è soltanto un'“anomalia” di questo Altro». ¹⁹² Invece, la teoria dell'armonia prestabilita in Leibniz contribuisce a costruire un complesso vincolo tra l'anima e il corpo, tra la monade dominante e quelle che gli appartengono, fondato su una vera e propria «monadologia animale». Che la monade possieda un corpo, infatti, è necessario affinché essa possa percepire qualcosa al suo interno. Pertanto diviene indispensabile riconoscere l'esistenza di due tipi di monadi: «occorre distinguere le monadi che hanno un corpo, o alle quali appartiene un corpo, dalle monadi che sono i requisiti specifici di quel corpo, o che appartengono alle parti di quel corpo». ¹⁹³ Così, contrariamente a quanto accade in Husserl, se per Leibniz la scoperta di un alter-ego non costituisce un problema, poiché interviene e viene compresa, analizzata già al livello della monade dominante, con «l'unione dell'anima e del corpo, l'estraneo che compare adesso tra le mie stesse appartenenze, per farle vacillare, è piuttosto l'animale, sono i microscopici animaletti inseparabili dalle parti fluenti del mio corpo, pronti sempre a ridiventarmi estranei come lo erano prima». ¹⁹⁴ All'interno del testo Deleuze si sofferma spesso su quest'ultimo tema della filosofia di Leibniz, ovvero sull'ubiquità del vivente nel mondo barocco da essa descritto. Ubiquità che, però, non dev'essere confusa con l'universalità: l'universo non è un «grande animale, o l'Animale in sé» poiché gli organismi posseggono un'individualità irriducibile. Il principio è, invece, quello dell'onnipresenza

¹⁹¹ Lazzarato (2002), p. 73.

¹⁹² Deleuze (1988), p. 178.

¹⁹³ *Ivi*, p. 177. Continua Deleuze «queste monadi seconde, le monadi del corpo, possiedono anch'esse un corpo, un corpo diverso da quello di cui esse sono i requisiti, un corpo le cui parti possiedono a loro volta una folla di monadi terze, che a loro volta...» (Deleuze, 1988, p. 177), descrivendo il percorso all'infinito seguito da questa “catena” di monadi progressivamente più piccole.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 178.

del vivente, dell'organico, in ogni piega di materia. In merito si possono prendere in considerazione alcuni passi della *Monadologia*, come le proposizioni 66 e 67, in cui Leibniz sostiene che «anche nella più piccola parte di materia c'è un mondo di creature, di viventi, di animali, di anime»; e che, pertanto, «ogni parte di materia può essere concepita come un giardino pieno di piante o come uno stagno pieno di pesci. Ma ciascun ramo delle piante, ciascun membro dell'animale, ciascuna goccia dei suoi umori è ancora un giardino o uno stagno». ¹⁹⁵

Per questo motivo, sostiene Deleuze, è difficile, nella cosmologia leibniziana, utilizzare un procedimento fenomenologico per stilare una lista dei propri possedimenti, di ciò che rientra nella definizione di una monade dominante. L'instabilità delle appartenenze di una monade, l'estraneità dei minuscoli animaletti che entrano nella sfera di appartenenza del mio corpo, la fluidità con cui questi compongono e scompongono rapporti, impedisce di stilare un rapporto definitivo di ciò che forma, anche solo per un momento, la mia monade. Così richiamandosi a uno tra i suoi scrittori prediletti, tale difficoltà della fenomenologia è dipinta attraverso l'esempio di Malone, protagonista del secondo straordinario romanzo che compone la trilogia beckettiana, *Malone muore* (1951). «Malone è una monade nuda, o quasi [...], stordita, degenerata, la cui zona chiara continua a rimpicciolirsi, mentre il corpo si involge e i requisiti sfuggono. Gli risulta difficile afferrare ciò che gli appartiene ancora, “per sua definizione”, e ciò che non gli appartiene che a metà e per un momento, cosa o microscopico animaletto». ¹⁹⁶

Pertanto, più che in Husserl è nell'opera di Tarde ch'è dato rintracciare un tentativo d'applicazione della teoria dell'appartenenza attiva nella monadologia leibniziana in grado di restarle fedele e, contemporaneamente, risultare uno strumento d'indagine efficace per temi e problemi non immediatamente implicati in essa. Tarde può essere annoverato fra gli intercessori della filosofia di Deleuze, uno di quei pensatori cui egli non manca di ritornare continuamente – tanto che le citazioni o i riferimenti alla sua opera compaiono in un arco temporale che va dal primo corso di lezioni del 1956 fino, appunto, a *La piega*. ¹⁹⁷ In quest'ultima circostanza Deleuze si sofferma sulla sostituzione, proposta dal sociologo, del verbo avere al verbo essere come pietra angolare per lo sviluppo di una

¹⁹⁵ Leibniz (1714), p. 294. Deleuze commenta: «l'organismo [...] avviluppa un ambiente interno che deve contenere necessariamente *altre* specie di organismi, che a loro volta avviluppano altri ambienti interni che contengono ancora altri organismi [...] nello stesso vivente, gli ambienti interni in esso contenuti rappresentano ancora altri vivai pieni di altri pesci: un “brulichio”» (Deleuze, 1988, pp. 15-16). Anche qui è evidente il ricorso a una discorsività “frattale”. Cfr. *infra*, § 3.1.

¹⁹⁶ Deleuze (1988), p. 179 con riferimento a Beckett (1951).

¹⁹⁷ In merito, e in generale sulla presenza di Tarde nell'opera di Deleuze, cfr. Alliez (2009) e Domenicali (2016). Per una ricognizione del pensiero di Tarde, attenta agli esiti e alle implicazioni politiche e filosofiche in esso presenti, ci siamo serviti dei testi di Lazzarato (1999) e Lazzarato (2004) che non mancano di sottolineare come la sua opera sia tornata all'attenzione del panorama culturale francese proprio grazie alla ripresa effettuata da Deleuze e Guattari in diversi luoghi della loro produzione teorica. Per un'introduzione a *Monadologie et sociologie* si veda anche Alliez (1999), curatore del primo volume delle opere complete in cui appare il saggio su menzionato.

nuova filosofia della sociologia. In *Monadologie et sociologie* leggiamo: «Tutta la filosofia s'è fondata sin qui sul verbo *Essere*, la cui definizione sembrava la pietra filosofale da scoprire. Si può affermare che, se essa fosse stata fondata sul verbo *Avere*, si sarebbero evitati numerosi dibattiti sterili e numerosi scalpicci sul posto [...]. Al posto del celebre *cogito ergo sum* io direi piuttosto: “*io desidero, io credo, dunque io ho*”». ¹⁹⁸ Più che l'essere e il non-essere sono l'avere o il non-avere a risultare determinanti per la descrizione sociologica dal momento che non ci sarebbe «nulla di più chiaro [...] delle idee di *guadagno* e di *perdita*, d'acquisizione e di spoliazione [...]. Il vero opposto dell'*Io*, non è il non-io, è il *mio*; il vero opposto dell'essere, vale a dire dell'avente, non è il non-essere, è l'*avuto*». ¹⁹⁹ Una spiegazione dei fenomeni che prenda per guida il verbo avere, come accade nelle scienze secondo Tarde, li spiega in base a delle *proprietà* e non prendendoli per delle immutabili entità: per questo motivo ciò ch'è mio e ciò che ho avuto e non possiedo più sono i veri opposti dell'*Io* e dell'essere. In questo modo, si dischiude lo spazio per una concezione maggiormente dinamica dei rapporti, lontana da un essenzialismo “immobile”: l'idea alla base di questa traslazione prospettica è quella di una descrizione materialistica degli affetti e dei fatti sociali, delle interazioni e degli scambi fra monadi, in un mondo in cui il possesso e l'accrescimento o la diminuzione del proprio essere appaiono come “il fatto universale” e, correlativamente, l'avidità (in un'accezione descrittiva e non negativa) come il principio base che guida l'agire: «poiché l'essere è l'avere, ogni cosa dev'essere avida». ²⁰⁰ Per quel che riguarda la lettura deleuziana di Leibniz, infine, questa sostituzione dell'avere all'essere, relativamente al rapporto anima-corpo appare significativa, da una parte, per la già citata sostituzione della predicazione all'attribuzione; dall'altra, per introdurre il tema del vincolo sostanziale attraverso un'equiparazione del rapporto di possessione e di appartenenza con quello di dominazione. ²⁰¹

L'ultimo tra i temi maggiori posti in relazione a Heidegger e allo *Zwiefalt* e che concorre a tessere la densa trama concettuale de *La piega* si richiama alla «monadologia animale» su tratteggiata e consiste nella tematizzazione della biologia di Leibniz. Anche in quest'occasione, motivi e principi della filosofia leibniziana sono ibridati e tessuti insieme a teorie e concetti provenienti da altri autori, anche cronologicamente molto distanti. Una parte consistente del capitolo d'apertura del testo, dedicato a una prima esplorazione delle pieghe che compongono, e delle forze che attraversano, il piano basso dell'edificio barocco, ovverosia quello della materia, è imperniata sulla concezione leibniziana

¹⁹⁸ Tarde (1893), pp. 86-87.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 87.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 95.

²⁰¹ Tuttavia, occorre registrare come Deleuze riconosca che tale scambio dell'essere con l'avere non costituisca una novità assoluta: «certo, la formula “avere un corpo” non è una novità, ma nuovo è il fatto di avere concentrato l'analisi sulle specie, i gradi, i rapporti e le variabili del possesso» (Deleuze, 1988, p. 179). Sul vincolo sostanziale in Leibniz, Deleuze si riferisce soprattutto a Boehm (1962).

dell'organismo. Nell'enunciazione delle differenze sussistenti tra la materia inorganica e quella organica, che risiedono principalmente nelle differenti forze (compressive o elastiche nella prima, plastiche nella seconda) e conseguentemente nella differente tipologia di pieghe da cui sono composte (esogene ed endogene), ciò che ci sembra innanzitutto rimarchevole è l'individuazione di una singolarissima piega per ogni individuo. Secondo Deleuze, «nel caso del vivente, esiste una piega formativa interiore che si trasforma con l'evoluzione, con lo sviluppo dell'organismo».²⁰² Ogni individuo vivente, dunque, è caratterizzato da una piega che ne guida e regola le diverse tappe di formazione.

I due movimenti principali che l'organismo può compiere sono la piegatura e il dispiegamento, cosicché la piega funge da vero e proprio concetto di spiegazione della vita organica. L'organismo, così, è «caratterizzato dalla capacità di piegare le sue parti all'infinito, e di spiegarle, non all'infinito, ma fino al grado di sviluppo concesso alla singola specie [...] spiegare equivale ad aumentare, a crescere, mentre piegare equivale a diminuire, a ridurre».²⁰³ Ciò detto, tuttavia, occorre evidenziare l'esigenza logica che sta alla base di tale descrizione. Per immaginare la vita di un organismo come una successione di contrazioni e di dilatazioni di un'unica *piega vitale* che lo contraddistingue, e per individuare nella sua capacità di compiere tali movimenti il carattere principale della vita organica, bisogna supporre la presenza di una preformazione, di una piegatura che contenga, a uno stadio germinale, le possibilità di sviluppo future. Ciò è necessario al fine di giustificare la formazione della materia organica e la distinzione da quella inorganica: il preformismo, ipotizzando un'infinità di stadi intermedi già ripiegati all'interno della materia, attribuisce a quest'ultima dei *minima* di coesione che, nel labirinto del continuo, sarebbero inesistenti se la materia fosse infinitamente divisibile in punti indipendenti – allo stesso modo in cui, suggerisce Deleuze con una metafora, «risulta inattendibile comporre a caso una parola con lettere separate, mentre risulta molto più attendibile farlo con sillabe e desinenze».²⁰⁴ Il preformismo leibniziano serve quindi ad articolare le forze che agiscono nella materia, attraverso una loro ripartizione, a motivare la comparsa degli organismi e a spiegarne lo sviluppo e le modificazioni tramite piegamenti e spiegamenti. Tale teoria è paragonata alle matrioske russe: «è la prima mosca a contenere tutte le mosche che verranno, e ciascuna è chiamata a spiegare, a sua volta, le proprie parti al momento opportuno».²⁰⁵

Giunto a questo punto, però, Deleuze, attento lettore della biologia a lui contemporanea, si premura di anticipare una possibile obiezione. «La teoria della preformazione e dell'incassatura», scrive,

²⁰² Deleuze (1988), p. 12.

²⁰³ *Ivi*, pp. 14-15.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 11.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 15.

è stata abbandonata da parecchi anni sulla base dell'osservazione al microscopio. Sviluppare, evolvere sono concetti che hanno cambiato il loro significato, poiché oggi designano l'epigenesi, ossia la comparsa di organismi e di organi che non sono né preformati né incassati, ma formati a partire da qualcosa di diverso, che non assomiglia loro: l'organo non rimanda, insomma, a un organo preesistente, ma a un abbozzo assai più generico e meno differenziato. Lo sviluppo non procede, così, dal piccolo al grande [...] ma dal generico allo specifico, per differenziazione di un campo dapprima indifferenziato, sia sotto l'azione dell'ambiente esterno, sia sotto l'influenza di forze interne che sono direttrici, direzionali, e non costituenti o preformanti.²⁰⁶

Con queste parole Deleuze intende alludere a un dibattito, a un'opposizione che ha occupato un posto importante nell'embriologia, e più in generale nella biologia e nelle scienze naturali, del XVII, del XVIII e del XIX secolo.²⁰⁷ Tema lungamente dibattuto nel quadro della "storia naturale", i sostenitori della teoria epigenetica e di quella preformistica si sono opposti in merito al problema della generazione animale, anche attraverso la formulazione di ipotesi rese plausibili dal progresso scientifico e tecnologico dell'età moderna, fra cui l'invenzione del microscopio e le prime osservazioni di naturalisti come Antoni van Leeuwenhoek (1632-1723).²⁰⁸ Si possono riassumere le due posizioni sostenendo che il preformismo è quella visione secondo cui l'organismo è, in un certo senso, preformato sin dall'origine e il suo sviluppo è tutto sommato una questione di dispiegamento e d'ingrandimento; mentre l'epigenesi coincide con l'idea che l'organismo non sia completamente formato e debba, pertanto, acquisire forme e caratteristiche durante le varie tappe del proprio sviluppo. Nella *querelle* tra queste due posizioni riecheggiano alcune voci influentissime della cultura europea moderna come quelle, fra gli altri, di Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), Georges Cuvier (1769-1832), Karl Ernst von Baër (1792-1876). Su tale disputa, e sull'influenza e il significato dell'epigenesi e del preformismo nella scienza moderna, d'altronde, sono ritornati numerosi autori contemporanei di Deleuze, le cui opere hanno una risonanza e un influsso notevoli sul suo pensiero. Pensiamo, fra gli altri, a Georges Canguilhem (1904-1995) e Simondon, nonché all'opera di Ruyer, autore ripetutamente citato ne *La piega*.²⁰⁹

La strategia adottata da Deleuze in queste pagine consiste nel tentativo di andare al di là dell'effettivo avvicinarsi storico delle alterne fortune e formulazioni di queste due teorie, che vengono appena

²⁰⁶ *Ivi*, pp. 16-17.

²⁰⁷ Per una delimitazione generale della storia naturale e per l'inquadramento di questo dibattito all'interno della scienza moderna si vedano Rostand (1945), Lepenies (1976) e Barsanti (2005).

²⁰⁸ Sull'interesse di Leibniz per le scoperte di Leeuwenhoek si sofferma Serres (1968), pp. 354-364.

²⁰⁹ Per quel che riguarda la riflessione di Canguilhem sul preformismo e sull'epigenesi è possibile consultare numerosi manoscritti e documenti dattilografati, che consistono spesso in appunti o materiale preparatorio per le lezioni, appartenenti al fondo Georges Canguilhem presso il *Centre d'Archives de Philosophie, d'Histoire et d'Édition des Sciences* dell'ENS di Parigi. Una lista esaustiva e accurata di questi documenti è presente nel recente Sfara (2018), pp. 302 sgg. Si veda, inoltre, la pubblicazione collettiva Canguilhem, Lapassade, Piquemal, Ulmann (1962); tracce dell'interesse per questi problemi sono presenti anche in Canguilhem (1952). Per ciò che riguarda Simondon, riferimenti all'epigenesi sono presenti, ad esempio, in Simondon (2005), p. 503 relativamente alla storia della nozione di individuo. In merito al rapporto Deleuze-Ruyer si vedano, fra gli altri, Bogue (2009), Godani (2012) e Tarizzo (2004) e il volume collettivo Iliadis (a cura di) (2017).

richiamate e su cui non si sofferma in maniera dettagliata. Pur riconoscendo l'impossibilità di sostenere appieno il preformismo, e pur accogliendo le critiche a quest'ultimo provenienti dai sostenitori dell'epigenesi, il nostro autore ritiene tuttavia possibile avvicinare la teoria epigenetica e quella preformistica poiché «nella misura in cui il preformismo non si risolve in semplici variazioni metriche [ovvero dal più piccolo al più grande], tende ad avvicinarsi a un'epigenesi, così come l'epigenesi è costretta a postulare una sorta di preformazione virtuale o potenziale». Di più, un'attenta lettura renderebbe evidente, ai suoi occhi, come *entrambe siano imperniate*, in qualche modo, *sul concetto di piega*: «le due concezioni concepiscono comunque entrambe l'organismo come una piega, come una piegatura o un piegamento originale».²¹⁰ La piega è, dunque, il concetto in grado di tenere insieme le verità del preformismo e quelle dell'epigenesi, il punto teorico su cui le due teorie sembrano, agli occhi di Deleuze, trovare un punto di convergenza. Tuttavia, se entrambe associano all'organismo una piega, è pur vero che esse pensano quest'ultima in due maniere piuttosto differenti. Per l'epigenesi, secondo il nostro autore, «la piega organica si produce, si scava o si accresce a partire da una superficie relativamente piatta e uniforme». Viceversa, nella teoria preformistica «una piega organica deriva sempre da un'altra piega, quantomeno all'interno di uno stesso tipo d'organizzazione: ogni piega viene da una piega, *plica ex plica*, piega da piega».²¹¹ È in merito a quest'ultimo punto, alle differenti pieghe che agirebbero nel preformismo e nell'epigenesi che Deleuze chiama nuovamente in causa Heidegger per spiegare l'opposizione di queste due concezioni.

Se si possono utilizzare in questo contesto termini heideggeriani, potremmo dire che la piega dell'epigenesi è un *Einfalt*, è la differenziazione di un indifferenziato, mentre la piega della preformazione è un *Zwiefalt*, non una piega in due, poiché ogni piega lo è già necessariamente, ma una “piega a due” o “tra due”, nel senso in cui è la differenza stessa, qui, a differenziarsi.²¹²

Altra comparsa dello *Zwiefalt*, altra funzione rivestita da questo concetto, altro significato possibile: se la piega epigenetica è un *Einfalt*, ovvero l'insorgenza di una differenza “nuova”, in un organismo che non possiede determinazioni differenziali precedenti, lo *Zwiefalt* è, invece, la differenza stessa che procede nella sua opera di continuo dispiegamento, la differenza che non cessa di produrre altra differenza. Ancora una volta la piega heideggeriana fornisce un modello della differenza che permette di tracciarne e seguirne i movimenti; in questo caso relativamente ai processi di formazione e di sviluppo della vita animale.

Così, nello sviluppo di questa lunga riflessione embriologica, in cui l'obiettivo implicito soggiacente alle argomentazioni è quello di costruire, a partire da un differente campo disciplinare, un'altra linea di sviluppo della differenza attraverso la declinazione del concetto di piega in ambito biologico, c'è

²¹⁰ Deleuze (1988), p. 17.

²¹¹ *Ivi*, p. 18.

²¹² *Ibidem*.

un ultimo aspetto da considerare. Anche in questo caso l'opera di un pensatore *minore* viene convocata come testimonianza teorica feconda per un'intercessione filosofica capace di coniugare esemplarmente tendenze, concetti e necessità differenti e tesserle insieme nella costruzione di una prospettiva inedita. Ci riferiamo al biologo e scienziato francese Étienne Geoffroy de Saint-Hilaire (1772-1844), altra figura cui Deleuze si richiama in numerose opere. Eletto membro dell'*Académie des sciences* nel 1807, partecipò nel 1798 alla grande spedizione scientifica che accompagnò Napoleone Bonaparte in Egitto. Fu autore di ricerche sugli invertebrati e sulla teratologia; per ciò che riguarda la teoria dell'evoluzione fu seguace del trasformismo lamarckiano, e fu, inoltre, riconosciuto come uno dei padri dell'anatomia comparata. I lavori principalmente citati da Deleuze sono i *Principes de philosophie zoologique* (1830) e le *Notions synthétiques, historiques et physiologiques de philosophie naturelle* (1838).²¹³ La grande idea che soggiace a tutta la sua opera è quella dell'«unità di piano o di composizione» vale a dire che la natura abbia «formato tutti gli esseri viventi, o perlomeno tutti gli animali, su un piano che è essenzialmente lo stesso nel principio, ma che essa ha variato in mille modi nelle parti accessorie».²¹⁴ In altre parole, secondo Geoffroy, «non c'è, filosoficamente parlando, che un solo animale più o meno profondamente modificato in ciascuna delle sue parti o delle sue *sotto-specie congiunte*».²¹⁵

Un primo e importante riferimento è presente in *Differenza e ripetizione*: significativamente, il concetto di piega è utilizzato per la prima volta nella propria opera da Deleuze proprio in relazione allo scienziato francese.²¹⁶ Fatta eccezione per l'evocazione dello *Zwiefalt* prima discussa, infatti, è in questa occasione che il nostro autore introduce l'idea di piegatura come chiave di lettura della polemica che Geoffroy Saint-Hilaire intrattenne con Cuvier in merito al soggetto dell'unità di composizione, polemica che prende il nome di *Querelle des analogues*. Laddove il secondo divide il genere animale in quattro classi e in altrettanti piani di struttura distinti, il primo ipotizza «il continuum d'una variazione unica, un piano unitario d'animalità di cui tutti i viventi nella loro varietà sono dei modi».²¹⁷ La polemica tra i due, su cui Deleuze ritornerà in *Mille piani*,²¹⁸ può essere tradotta nella domanda sull'esistenza o meno di «un Animale in sé come un'Idea di animale universale», e quindi sull'impatto che «le grandi ramificazioni» avrebbero su di essa, introducendo o meno «discontinuità

²¹³ Geoffroy Saint-Hilaire (1830) e (1838). Per una presentazione generale della sua opera si veda Cahn (1962) e le pagine dedicategli da Dagognet (1970), Perrier (1884) e Rostand (1945), pp. 109-116. Un'epitome della lettura deleuziana di Geoffroy Saint-Hilaire è tratteggiata, invece, da Chomarar (2005). Ci sembrano soprattutto importanti le riflessioni di Sauvagnargues (2004) che dedica ampio spazio del suo testo alla discussione del significato delle teorie dello scienziato per la filosofia deleuziana.

²¹⁴ Rostand (1945), p. 111.

²¹⁵ Geoffroy Saint Hilaire (1835), p. 51 corsivo dell'autore.

²¹⁶ Cfr. Chomarar (2005), p. 181 e Dosse (2007), p. 202.

²¹⁷ Sauvagnargues (2004), p. 140.

²¹⁸ I due luoghi principali in cui essa è delineata sono Deleuze (1968a), pp. 347-348 e Deleuze, Guattari (1980), pp. 83-126.

invalicabili tra tipi di animali», si tradurrebbe in una discussione che «trova poeticamente il suo metodo e il suo banco di prova nella *piegatura*: è possibile, per piegatura, passare dal Vertebrato al Cefalopodo?». La risposta di Cuvier a quest'ultimo quesito è negativa; quella di Geoffroy Saint-Hilaire è, invece, positiva, sebbene, specifici Deleuze, bisogna sottolineare come il naturalista sia cosciente della necessità d'introdurre un fattore temporale che nel suo caso è pensato «sotto forma di arresti, cioè di tappe progressive ordinate nella realizzazione di un *possibile* comune a tutti gli animali». ²¹⁹ Ciò che dunque interessa Deleuze di questa opposizione è «lo statuto della differenza» dal momento che essa sembra ricondotta «a un “giudizio d'analogia” da Cuvier, le cui classi irriducibili non sono che analogicamente animali, laddove Geoffroy pone tutte le differenze animali come univocamente variabili in un “concetto universale”». ²²⁰ Inoltre, la stessa caratterizzazione epistemologica delle due posizioni in campo è ricondotta a due influenze filosofiche divergenti: mentre «le “grandi unità funzionali” di Cuvier» sono interpretate come il riflesso di «una posizione aristotelica, che si dà delle differenze specifiche senza genere comune, e pensa la loro appartenenza alla vita per un'analogia semplicemente nominale» Geoffroy sembra attualizzare «la posizione spinozista d'una univocità della vita che si dice nello stesso modo di tutti i viventi». ²²¹ In definitiva, è la posizione di un simile piano di costruzione univoco dell'animalità che permette a Deleuze di leggere le differenze che si producono in esso come un progressivo piegamento, una variazione continua e quantitativa di una stessa materia animale. Se i poli opposti di questa polemica sono letti come distinti e inconciliabili in *Differenza e ripetizione* e in *Mille piani*, poiché mentre «Geoffroy è un grande artista del ripiegamento, un formidabile artista [...], Cuvier reagisce in termini di foto discontinue e di calchi fossili» ²²², ne *La piega* Deleuze sembra smussare le asperità di questa contrapposizione per sottolineare una possibile conciliazione delle due posizioni tramite il concetto di piega. Geoffroy Saint-Hilaire è presentato come «fautore dell'epigenesi» e promotore di un «monismo» che, tuttavia, non sarebbe esente da alcuni tratti leibniziani, soprattutto relativamente alla tipologie di forze ipotizzate in azione all'interno dell'organismo. ²²³ Accanto al suo nome, richiamato in una lunga nota, sono ricordati nel corpo del testo pure quelli di Cuvier e di Baër al fine di sottolineare come, anche nel loro caso, siano dei «tipi di piegamento irriducibili» a motivare il loro sostegno a una posizione di stampo epigenetico. ²²⁴

A conclusione di questo paragrafo ci preme rimarcare ancora una volta la fecondità del concetto di piega. Una delle numerose fonti teoriche di cui esso si nutre, ovvero lo *Zwiefalt* heideggeriano, di cui

²¹⁹ Deleuze (1968a), p. 347.

²²⁰ Sauvagnargues (2004). p. 142.

²²¹ *Ivi*, p. 141.

²²² Deleuze, Guattari (1980), p. 92.

²²³ Deleuze (1988), p. 18 nota 25.

²²⁴ *Ivi*, p. 17.

abbiamo osservato il funzionamento nonché alcune possibili ipotesi genetiche, ci è apparsa come uno straordinario strumento per osservare l'incedere filosofico di Deleuze e il suo atteggiamento nei confronti degli autori da lui considerati di volta in volta. Il pensiero deleuziano è come un arazzo variopinto, simile alle straordinarie opere di tessitura realizzate a Parigi nel corso di quattro secoli presso la *Manufacture des Gobelins*. Seguirne un filo significa attraversare le innumerevoli pieghe da cui è composto, incrociando una pletera di temi, problemi e concetti della tradizione filosofica, scientifica e, più in generale, culturale dell'occidente. Trasposti, beninteso, in chiave anamorfica.

3.3 – Foucault: *La pensée du dehors* e la piega del fuori

Il filo rosso che lega non solo l'opera e il pensiero, ma anche la vita e le vicende di Deleuze e Foucault nel panorama culturale francese del secondo Novecento, si snoda lungo un percorso tutt'altro che lineare. Proprio a partire dalle vicende che disegnano il rapporto d'amicizia tra i due si possono seguire alcune delle tappe storiche più importanti del Secondo dopoguerra.²²⁵ Stante una diversità di stile e d'interessi, di postura filosofica e di costellazioni teoriche di riferimento, i due non hanno mancato di frequentarsi e dialogare continuamente, sebbene, a rigore, non si possa affermare che abbiano lavorato davvero assieme, come ammette d'altronde lo stesso Deleuze.²²⁶ Da una parte, non si può non citare la tanto discussa "profezia" foucaultiana secondo cui «un giorno, forse, il secolo sarà deleuziano»;²²⁷ dall'altra, sia sufficiente considerare la costanza con cui Deleuze si è rivolto all'opera dell'amico, dedicandogli un libro, svariati saggi e contributi, nonché un corso di lezioni presso l'Università di Paris VIII.²²⁸ Ciò dipende, con ogni probabilità, dalla considerazione della figura di Foucault alla stregua di un evento irripetibile, di un campo di forze e d'intensità non limitabile alla sua persona. Tanto che, affermerà Deleuze ricordandolo in una conversazione: «Non è certo che una vita o un'opera d'arte siano individuati come soggetto, anzi, al contrario. Foucault stesso, non lo si percepiva esattamente come una persona [...]. quando entrava in una stanza, avveniva piuttosto qualcosa come un cambiamento d'atmosfera [...] un insieme di intensità».²²⁹ Tale ritratto ci appare marcatamente foucaultiano, dal momento che è lo stesso Foucault a considerare un autore come una funzione, «una delle specificazioni possibili della funzione-soggetto».²³⁰ Posta questa premessa, quel che interessa la nostra ricerca è un singolo tratto di questo filo, un singolare tassello del mosaico che compone l'insieme delle intersezioni e degli scambi tra questi due pensatori, una specifica piega del tessuto filosofico comune a entrambi.²³¹

Quest'ultimo riferimento è tutt'altro che peregrino dal momento ch'è proprio il concetto di piega, in Deleuze, a trovare una prima formulazione compiuta – dopo l'apparizione in *Differenza e ripetizione*

²²⁵ In merito si possono consultare la biografia foucaultiana di Eribon (1994) e quella deleuziana (e guattariana) di Dosse (2007), soprattutto cap. 17 pp. 364-393.

²²⁶ Afferma in un'intervista Deleuze: «non ho mai lavorato con Foucault. Credo tuttavia che esistano molti punti di vicinanza tra il nostro [con riferimento a Guattari] lavoro e il suo, ma quasi mantenuti a distanza da una grande differenza sia di metodo che di finalità» (Deleuze, 1986b, p. 115).

²²⁷ Foucault (1970), p. 54.

²²⁸ Oltre a Deleuze (1986a), si vedano almeno la terza sezione di *Pourparlers* a lui dedicata (Deleuze, 1990, pp. 111-158), i testi raccolti in Deleuze (2003), pp. 94-103, 198-213, 224-231, 279-287 e le trascrizioni dei corsi, disponibili, invece, sul sito dell'Università di Paris VIII; cfr. Deleuze (1985-1986).

²²⁹ Deleuze (1986c), p. 154.

²³⁰ Foucault (1969), p. 20.

²³¹ Sul rapporto Deleuze-Foucault si sono soffermati numerosissimi studiosi, e sarebbe quindi arduo redigere un elenco dei contributi più importanti a esso relativi. Ci sia concesso, qui, di rinviare a qualche contributo che si è rivelato particolarmente suggestivo o proficuo per il presente lavoro. Su una comune "matrice" surrealista dei due si veda Sebbag (2015); sul "secondo soggetto" cui aprono le filosofie di Deleuze e Foucault, nonché la psicoanalisi di Lacan, si veda Rambeau (2016); sul rapporto di Deleuze e Foucault alla sociologia di Tarde si veda Tonkonoff (2017).

e in *Mille piani* relativa a Heidegger e, in parte, a Geoffroy Saint-Hilaire – nel libro del 1986 su Foucault. Indugiarvi ci sembra ancor più interessante alla luce di un altro dato: il nome di Foucault è *totalmente assente* nel libro su Leibniz. Bisogna allora domandarsi: è lo stesso tipo di piega che Deleuze ritrova nell’opera dell’amico e in quella del filosofo tedesco? O il medesimo concetto è impiegato in due maniere totalmente divergenti? Se la risposta a quest’ultima domanda risultasse affermativa, cosa sarebbe intervenuto nei due anni che separano la pubblicazione dei due testi? Quali sono le funzioni cui tale concetto è chiamato a sostenere in uno e nell’altro caso?

La nostra ipotesi di lettura è, lo anticipiamo, di comprendere la piega barocca come un’estensione e un potenziamento di quella foucaultiana. Se, infatti, alcune delle questioni toccate e delle funzioni svolte da quest’ultima restano riconoscibili anche nel libro su Leibniz, tuttavia qui essa è chiamata a sostenere un intero mondo: la differenzialità, l’ubiquità, l’infinità della piega barocca disegnano un intero universo ed essa si trasforma in un concetto onnicomprensivo. La piega, in altre parole, emerge e si profila grazie al confronto con l’opera di Foucault, ma è nel libro su Leibniz che straborda e s’accresce sino ad assumere tutti quei caratteri per cui, come abbiamo visto, diviene un concetto esemplare dell’intero percorso filosofico di Deleuze. Come se il nostro autore si fosse reso conto che, in fin dei conti, le potenzialità espressive di tale concetto avrebbero potuto essere sviluppate ulteriormente e quasi a dismisura traslando parzialmente il suo oggetto d’applicazione e ritagliando differentemente il campo d’immanenza soggiacente alla sua costruzione.

Occorre rivolgersi all’ultimo capitolo del libro sul filosofo di Poitiers, dal titolo *I piegamenti o il dentro del pensiero (soggettivazione)*, per incontrare la “piega foucaultiana”. In questa sezione il nostro autore è alle prese con la critica foucaultiana dell’interiorità conseguente alla sua elaborazione di un «pensiero del fuori». Foucault, secondo Deleuze,

non cessa di sottoporre l’interiorità a una critica radicale. Ma se fosse *un dentro più profondo di ogni mondo interiore*, così come il fuori è più lontano di ogni mondo esteriore? Il fuori non è un limite fisso ma una materia mobile animata da movimenti peristaltici, da pieghe e corrugamenti che costituiscono un dentro: non qualcosa di diverso dal fuori, ma proprio il dentro *del fuori*.²³²

Per collocare quest’affermazione bisogna evidentemente soffermarsi un attimo sulle sezioni del libro immediatamente precedenti. Uno dei punti nevralgici che costituiscono la lettura deleuziana di Foucault, infatti, riguarda il ruolo che il fuori riveste nel pensiero di quest’ultimo. Che il dentro compaia come una piega del fuori, pertanto, richiede di partire da una ricostruzione della genesi di tale fuori.

Nel 1966 Foucault pubblicava sulla rivista *Critique* un saggio denso e suggestivo, intitolato *La pensée du dehors*, che, prendendo spunto da, e confrontandosi con, l’opera letteraria e critica di Maurice

²³² Deleuze (1986a), p. 128.

Blanchot (1907-2003), sviluppava importanti considerazioni sul linguaggio e sul suo spazio, nonché sul rapporto che esso intrattiene con l'interiorità e con il soggetto. Qui il filosofo francese cercava di mostrare come la scrittura di Blanchot sia votata alla pratica di un «pensiero del fuori»: in essa è possibile indicare il luogo in cui «il linguaggio sfugge al modo di essere del discorso [...] e la parola letteraria si sviluppa a partire da se stessa» mettendo tra parentesi il soggetto, dacché «l'essere del linguaggio non appare di per se stesso che nella sparizione del soggetto».²³³ Così, rintracciando un filone di autori – cui appartenerebbero, tra gli altri, Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814), Friedrich Hölderlin (1770-1843), Nietzsche, Stéphane Mallarmé (1842-1898), Klossowski e Georges Bataille (1897-1962) e a cui si aggiunge lo stesso Blanchot – i quali hanno incrinato la certezza insita nell'«io penso», nell'esercizio del cogito, del «pensiero del pensiero» che ha rassicurato il soggetto rispetto alla propria esistenza, tramite la pratica di una letteratura come «parola della parola», Foucault intravede nella sparizione del soggetto, nella «costitutiva transitorietà di ogni configurazione [...] relativa all'individuo»,²³⁴ uno dei luoghi teorici nodali per l'indagine e la costituzione di nuove forme di soggettività e nuovi processi di soggettivazione. Tale letteratura, diversamente da quanto una tradizione consolidata di pensiero ci ha lungamente presentato, ovvero il linguaggio come «luogo della verità e legame del tempo», ci fa avvertire piuttosto il linguaggio come «la forma sempre disfatta del di fuori», la «cancellatura visibile di colui che parla»,²³⁵ la «porta regale» dell'esperienza di un fuori assoluto, distinto da ogni traccia d'interiorità. Per cui si può affermare che Blanchot, e Foucault sulla sua scorta, scoprono «nella letteratura lo spazio rarefatto da cui è assente ogni soggetto».²³⁶ Questo scritto foucaultiano ha sortito una forte impressione e una decisa influenza su Deleuze, che non manca di citarlo in diverse occasioni.²³⁷ Gli elementi d'interesse per la filosofia deleuziana ivi contenuti sono d'altronde numerosi: innanzitutto Blanchot, che può essere considerato, per diversi aspetti, come una sorta di maestro «occulto» che ha influenzato un'intera stagione culturale, una «voce quasi inaudibile che ha marcato, in maniera singolare, il pensiero di tutta una generazione di filosofi, fra cui [appuntamento] Deleuze, Foucault e Derrida».²³⁸ Blanchot, nel *Foucault*, compare come uno degli interlocutori principali del pensatore di Poitiers; ma, più in generale, il suo nome e i titoli dei suoi libri sono presenti in quasi tutte le opere di Deleuze, che vi si richiama, ad esempio, in merito

²³³ Foucault (1966a), pp. 112-113, 114. Sul pensiero del fuori in Foucault si veda anche Castorina (2013).

²³⁴ De Rosa (2016), p. 113.

²³⁵ Foucault (1966a), pp. 131, 133. Il rapporto paradossale tra soggetto e linguaggio è uno dei temi costanti del pensiero di Agamben, il quale ha lungamente riflettuto, in una prospettiva per certi versi simili, sull'inclusione/esclusione del soggetto nell'atto di presa di parola. Si vedano ad es. Agamben (1978) e (1980) nonché (2014), pp. 334 sgg.

²³⁶ Pelbart (2007), p. 41 cui rinviamo per ciò che riguarda il pensiero del fuori tra Blanchot, Foucault e Deleuze.

²³⁷ E non solo. Un esempio su tutti è dato dalle considerazioni sul tema della persona, della biopolitica e del concetto di vita sviluppate da Roberto Esposito, uno fra i più influenti pensatori contemporanei che hanno tentato di raccogliere l'eredità foucaultiana e utilizzarla per comprendere le trasformazioni del mondo contemporaneo. Si veda ad es. Esposito (2007), pp. 163-173.

²³⁸ Pelbart (2007), p. 39.

alla sua idea di una doppia morte,²³⁹ alla sua interpretazione dell'eterno ritorno e del simulacro, alla sua caratterizzazione dell'evento, alla sua teoria del non-rapporto.²⁴⁰ In una lezione del corso dedicato a Foucault, Deleuze si sofferma ad accomunare i due autori relativamente a tre punti: la presenza in entrambi di un pensiero del fuori; «la promozione del “si” e dell’egli”» impersonali, ovvero «la critica [...] a ogni personalismo e a ogni personologia [...] a vantaggio della non persona»;²⁴¹ la disgiunzione, la cesura, il taglio sussistente tra il vedere e il parlare. Quest’ultimo tema, però, è anche il punto di emersione di una differenza tra i due. Da una parte, infatti, c’è Blanchot per il quale «parlare non è vedere», come recita il titolo di uno dei testi che compone *L’entretien infini* (1969), poiché v’è qualcosa che «può essere solo parlato» e mai visto, qualcosa che solamente un uso «superiore» e non «empirico» della parola permette di «parlare», ovvero il silenzio, poiché «ciò che può essere solo parlato è il limite proprio della parola. L’esercizio superiore di una facoltà si definisce quando essa prende come oggetto il suo proprio limite, ciò che può essere solo parlato [...]. Ci possiamo aspettare» prosegue Deleuze «che Blanchot ci dica esattamente la stessa cosa per la vista [...]. Purtroppo, però, [...] non lo dice» perché «ha sempre concepito una sola forma, la forma della determinazione [...], cioè la parola».²⁴² Contrariamente, Foucault riconosce una forma sia alla dimensione dell’enunciabile che a quella del visibile, per lui «l’enunciabile è una forma, ma lo è anche il visibile, perciò [...] sarà costretto ad aggiungere [alla formula blanchottiana] “e viceversa”».²⁴³ In definitiva, riassume Deleuze, se per Blanchot «tutto passa attraverso il rapporto tra la determinazione e l’indeterminato puro», e dunque tra qualcosa che possiede e dona una forma e qualcosa che non la possiede; per Foucault, invece, «tutto passa attraverso il rapporto tra la determinazione e il determinabile, ed entrambi hanno una forma propria».²⁴⁴

In secondo luogo, l’idea di un «pensiero del fuori» è particolarmente attrattiva ed efficace per Deleuze in quanto vi ritrova la possibilità d’edificare un terreno sul quale collocare i movimenti e le peripezie delle linee e delle forze che attraversano e sostentano il pensiero. Nella prospettiva deleuziana, la schizofrenia (*L’anti-Edipo* e *Mille piani*), la letteratura (*Proust e i segni*, *Kafka* e *Critica e clinica*), il cinema (*L’immagine-movimento* e *L’immagine-tempo*) figurano come oggetti esemplari di un

²³⁹ In merito bisogna tener presente anche la riflessione sulla doppia morte (la prima biologica, la seconda simbolica) che intreccia l’insegnamento di Lacan alla vita e all’opera di Sade. In merito cfr. Palombi (2008), pp. 136-138.

²⁴⁰ Cfr. Blanchot (1955), pp. 107, 160-161 e Blanchot (1969), pp. 394-418; in merito si veda anche Antonioli (2010). Per quel che riguarda Deleuze cfr. ad es. Deleuze (1968a), pp. 184-185, 203-204, Deleuze (1986a), pp. 85-88 e Deleuze (1988), p. 74, p. 172. Per una lista completa delle occorrenze si veda il già citato Drouet (2007).

²⁴¹ Deleuze (1985-1986), vol. I, p. 186.

²⁴² *Ivi*, pp. 191-192, 195. Per il testo cui si riferisce cfr. Blanchot (1969), pp. 35-45.

²⁴³ Deleuze (1985-1986), vol. I, p. 195. D’altronde è proprio Blanchot a sostenere che «anche le parole sono cose» (Blanchot, 1949, p. 316). Deleuze fa spesso riferimento al seguente passo foucaultiano: «vanamente si cercherà di dire ciò che si vede: ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice; altrettanto vanamente si cercherà di far vedere, a mezzo di immagini, metafore, paragoni, ciò che si sta dicendo» (Foucault, 1966b, p. 23). Per una recente lettura de *Le parole e le cose* rinviamo a De Rosa (2016).

²⁴⁴ Deleuze (1985-1986), vol. I, p. 195.

incontro con le forze che agitano il Fuori e che costringono il pensiero a mettersi in moto.²⁴⁵ Il fuori è un luogo di costituzione e d'agitazione degli affetti; esso «implica un incontro sensibile che s'impone al pensiero come una forza».²⁴⁶ Perciò Deleuze riconosce in Foucault esigenze simili alle proprie nel confronto con tale fuori. Quando quest'ultimo asserisce, per esempio, che «nessuno è [...] responsabile di un'emergenza, nessuno può farsene gloria; essa si produce sempre nell'interstizio»²⁴⁷, il nostro autore gli fa in qualche modo eco sostenendo che «il pensare si attua nel fra, nell'interstizio o nella disgiunzione tra il vedere e il parlare».²⁴⁸ Il fra, il mezzo, l'interstizio assume il valore di crinale a partire da cui attuare lo «sfondamento» auspicato in *Differenza e ripetizione* come reale cominciamento del pensiero, dal momento che l'atto di fondare, al contrario, presuppone un'identità in ciò ch'è da pensare. Così, sintetizza Zourabichvili, «il pensiero contemporaneamente afferma un rapporto assoluto all'esteriorità, ricusa il postulato della ricognizione, e afferma il fuori *in questo mondo qui*: eterogeneità, differenza. Quando la filosofia rinuncia a fondare, il fuori abiura alla sua trascendente e diviene *immanente*».²⁴⁹ In questo senso, il Fuori è il terreno di partenza per ogni pensiero, per ogni creazione, dacché «ciò che forza a pensare è l'oggetto di un'irruzione, di un incontro, violento ed empirico – vitale, non di una ricognizione: il pensiero si produce nell'incontro eterogeneo con il Fuori, e non nell'elemento del pensiero (ricognizione)».²⁵⁰

Così, nel corso del libro Deleuze lavora a lungo sull'idea di un'insistenza, di un continuo ritorno del fuori in Foucault («l'appello al fuori è un tema costante in Foucault»),²⁵¹ tentando di mostrare la struttura paradossale di questo “spazio” altro, spazio che abitiamo e che, insieme, ci abita. Ciò che viene rimarcato è, innanzitutto, l'esigenza di non individuare tale fuori in opposizione al dentro con cui siamo soliti identificare la soggettività, bensì di concepirlo come un elemento assolutamente impersonale: è un fuori del pensiero, un rovescio di esso, non un fuori dall'individuo concepito come interiorità. Per questo motivo, ci sembra forse più corretto parlare di una *originarietà della piega rispetto al dentro e al fuori*. Quest'ultimo, infatti, si oppone tutt'al più all'esteriorità, ch'è «ancora una forma». Con questa distinzione Deleuze caratterizza i due livelli, o meglio, le due dimensioni, in cui gli sembra muoversi l'opera di Foucault. Se quest'ultimo può essere definito come archeologo del sapere, infatti, ciò dipende dal suo metodo d'indagine che si muove costantemente su due piani: da una parte il mondo delle *forme*, delle formazioni storiche concrete, delle stratificazioni, dell'archivio audio-visivo composto dagli enunciati e dalla visibilità; dall'altra, e al di sotto, quello

²⁴⁵ In merito si vedano, ad es., Martin (1998), Pelbart (2007), Angelucci (2012), pp. 40-43.

²⁴⁶ Sauvagnargues (2009), p. 133.

²⁴⁷ Foucault (1971), p. 39.

²⁴⁸ Deleuze (1986a), p. 155.

²⁴⁹ Zourabichvili (1994), p. 23.

²⁵⁰ Sauvagnargues (2009), p. 302. Cfr. anche Badiou (1997), pp. 98-110.

²⁵¹ Deleuze (1986a), p. 117.

delle *forze*, dei rapporti tra forze, del diagramma,²⁵² del divenire: v'è dualità fra le «forme composte» e le «forze componenti», e il fuori è il *luogo* in cui operano e si agitano queste ultime. Per questo motivo, «i rapporti di forze, mobili, evanescenti, diffusi, non sono al di fuori degli strati» come se si potesse indicare un luogo preciso in cui essi si annodano, si intrecciano, si disfanno e si ricompongono; bensì «ne sono [...] *il fuori*».²⁵³ Da ciò la caratterizzazione della microfisica foucaultiana: «si tratta del carattere paradossale dell'a priori, una micro-agitazione. Il fatto è che le forze in rapporto sono inseparabili dalle variazioni delle loro distanze o dei loro rapporti. Le forze sono in continuo divenire, *c'è un divenire delle forze che doppia la storia* o piuttosto, secondo la concezione nietzschiana, che la avvolge».²⁵⁴ In questo modo, se l'esteriorità rappresenta ancora una forma, «il fuori concerne invece la forza», è «un'altra dimensione» in cui operano le forze in continuo divenire che strutturano e concorrono al processo di formazione delle stratificazioni storiche: «*Un fuori più lontano* di qualsiasi mondo esterno e da qualsiasi forma di esteriorità, quindi infinitamente più prossimo».²⁵⁵ Questa dimensione, come vedremo, è il luogo di articolazione del visibile (pratiche non discorsive) e dell'enunciabile (campo discorsivo) che, confluendo in un dispositivo complesso, permettono il passaggio dall'archeologia alla genealogia.

Notiamo qui di passaggio che, nella costruzione deleuziana del concetto di fuori, operazione teorica che ha in Blanchot e Foucault i propri interlocutori privilegiati, ma riecheggia e rielabora concetti e motivi già emersi e affrontati nel corso della sua opera, non è forse errato scorgervi un riflesso della filosofia sartriana. Per ammissione dello stesso Deleuze, Sartre può essere considerato uno dei suoi primi maestri: dalle letture giovanili dei suoi libri – sia di filosofia che di letteratura – egli ha ricevuto una serie di stimoli, di concetti e di questioni che lo hanno accompagnato lungo tutto il proprio percorso. Nelle *Conversazioni* (1977) con Claire Parnet, riferendosi agli anni della propria formazione filosofica, il nostro autore oppone il suo nome a quello della “scolastica” rappresentata dalle tre H (Hegel, Husserl, Heidegger): «per fortuna c'era Sartre [...] era il nostro Fuori, funzionava veramente come riscontro d'aria [...] è sempre stato così, non un modello, un metodo o un esempio, ma un po' d'aria pura [...]. È stupido chiedersi se Sartre segna l'inizio o la fine di qualcosa. Come tutte le cose e le persone creative, si trova nel mezzo, preme attraverso il mezzo».²⁵⁶ In questa citazione ritroviamo alcuni temi già incontrati, come l'idea che le cose “germinino nel mezzo”, l'associazione del suo nome a un “fuori”, uno schizzo della sua figura simile a quello proposto per

²⁵² Una discussione a parte meriterebbe il concetto di “diagramma”, altro tassello dell'immenso mosaico filosofico deleuziano sviluppato proprio in relazione a Foucault. In esso sono udibili eco del pensiero del matematico e filosofo Gilles Châtelet (1944-1999), del quale si vedano Châtelet (1993) e (2010). Su questo tema vedi Dupuis (2012). Per una recente messa in comunicazione di Deleuze e Châtelet si veda Roy (2017).

²⁵³ Deleuze (1986a), p. 114 corsivo nostro.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 115.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 116.

²⁵⁶ Deleuze, Parnet (1977), p. 17. Sul rapporto Deleuze-Sartre rinviamo a Bianco (2010), Dosse (2007) e Khalfa (2000).

Foucault, rappresentato non come un autore o un'autorità, bensì alla stregua di un campo d'intensità. Tale riferimento al fuori può essere ricondotto puntualmente a un breve saggio sartriano che ha per oggetto la fenomenologia husserliana: nella conclusione di questo scritto, intitolato *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl* (1939), leggiamo infatti: «eccoci liberati [...] dalla “vita interiore”»: invano cercheremo [...], come una bambina che si abbracci le spalle, le carezze, le lusinghe della nostra intimità perché finalmente tutto è fuori, tutto! persino noi stessi: fuori, nel mondo, tra gli altri. Non in un ipotetico rifugio scopriremo noi stessi: ma per la strada, per la città, in mezzo alla folla, cosa tra le cose, uomo tra gli uomini».²⁵⁷ Ciò che Sartre sostiene in queste pagine è l'importanza dell'intenzionalità per la critica dell'intimismo. L'intenzionalità husserliana, ai suoi occhi, rende possibile pensare alla coscienza in opposizione a un «di-dentro», e considerarla, invece, come «il di fuori di se stessa, ed è questa fuga assoluta, questo rifiuto della sostanza, che la fanno coscienza».²⁵⁸ Tale posizione richiama quanto espresso nel testo del 1936 intitolato *La trascendenza dell'Ego*, dove Sartre sostiene che «l'Ego non è né formalmente, né materialmente nella coscienza: è fuori, nel mondo; è un essere del mondo come l'Ego dell'altro».²⁵⁹ Di questa caratterizzazione del Fuori da parte di Sartre, Deleuze fa menzione in diverse occasioni. Ne ritroviamo traccia, per esempio, sia in uno scritto giovanile intitolato *Da cristo alla borghesia* (1946), in cui si affronta la nozione di “vita interiore”, sia in una delle sue ultime opere, ovvero *Che cos'è la filosofia?*.²⁶⁰ Tuttavia, nonostante la «localizzazione dell'ego “fuori, nel mondo”»²⁶¹ Deleuze non accetta pienamente la posizione sartriana di un campo trascendentale impersonale poiché, a suo giudizio, esso «è ancora determinato come quello di una coscienza, che deve unificarsi in sé e senza Io, mediante un gioco di intenzionalità e pure ritenzioni». Pur riconoscendo l'importanza filosofica dell'insistenza sartriana sul rapporto tra fuori e coscienza, Deleuze rifiuta quest'ultimo concetto, perno dell'intenzionalità poiché ritiene che «un campo trascendentale impersonale e preindividuale» non possa «essere determinato come quello di una coscienza». Pertanto, «il tentativo di Sartre» appare ai suoi occhi insufficiente, dacché «non è possibile mantenere la coscienza come nucleo rifiutando nello stesso tempo la forma della persona e il punto di vista dell'individuazione».²⁶²

Ritorniamo adesso alla citazione prima richiamata secondo cui il dentro sorge attraverso una *piega* del fuori. Questa è la prima occasione in cui il concetto viene tematizzato all'interno del testo, e riecheggia, d'altronde, la stessa caratterizzazione foucaultiana del linguaggio che affiora dalle pagine

²⁵⁷ Sartre (1939), p. 143.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 141.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 26.

²⁶⁰ Deleuze (1946), pp. 88-89, mentre nel testo del 1991 leggiamo «presupponendo un campo trascendentale, Sartre restituisce all'immanenza i suoi diritti» (Deleuze, Guattari, 1991, p. 37) con riferimento in nota a Sartre (1936).

²⁶¹ Beaulieu (2004), p. 42 nota 1.

²⁶² Deleuze (1969a), p. 93 nota 72 e p. 96.

di Blanchot quando, nel saggio su citato, lo tratteggia come un «linguaggio che non è parlato da nessuno: ogni soggetto non vi disegna che una *piega* grammaticale». ²⁶³ Nella ricostruzione deleuziana del concetto di fuori v'è un'implicazione che bisogna tenere a mente, ovvero che «il pensiero proviene dal fuori e concerne il fuori», il che equivale a sostenere che il rapporto stesso con il fuori è appunto il «Pensiero». Conseguentemente, il fuori «non potrà non sorgere dal dentro come ciò che il pensiero non pensa e non può pensare. L'impensato non è allora all'esterno, ma nel cuore del pensiero, impossibilità di pensare che raddoppia o scava il fuori». ²⁶⁴ Ciò che Deleuze tenta di mostrare in queste pagine è, dunque, la co-implicazione tra la dimensione del dentro e quella del fuori. Il primo può essere letto come una “tasca” ottenuta tramite un ripiegamento del secondo, se si considera che il fuori, quale campo di forze immanente a se stesso, sembra “precedere” nelle argomentazioni di Deleuze la genesi del soggetto. Eppure, l'originarietà della piega nei confronti di ambedue le dimensioni. Appare qui utile rievocare l'immagine prima menzionata del foglio di carta, utilizzata da Badiou per spiegare il sorgere della soggettività a partire dal piano d'immanenza attraverso una piegatura. Ciò implica anche, pertanto, che il fuori non può che abitare la più intima profondità del dentro, giungendo in qualche modo a disegnare un punto di coincidenza:

la ‘spazialità che secondo Deleuze scaturisce dal rapporto tra ‘dentro’ e ‘fuori’ deve essere essenzialmente interpretata come un ‘luogo’ di interrelazione e di scambio, nel quale le forze si scontrano con le forme, dando vita a delle nuove configurazioni di potere/sapere. Il ‘fuori’ è un'esteriorità assoluta dalla quale il soggetto appare come ‘principio’ ed allo stesso tempo come ‘risultato’ dei rapporti di forza che lo uniscono/oppongono alle altre forme e forze nello spazio diagrammatico. Solo tenendo presente questa dimensione che fa del ‘fuori’ una spazialità inafferrabile, irrapresentabile ed in continuo divenire si possono comprendere i processi di soggettivazione. ²⁶⁵

L'intero percorso filosofico di Foucault è leggibile attraverso tale idea di fondo: «Il dentro come operazione del fuori: in tutta la sua opera Foucault sembra essere perseguitato da questo tema di un dentro che sarebbe solo la piega del fuori, come se la nave fosse un piegamento del mare». ²⁶⁶ Tale tematica insisterebbe in maniera evidente, ad esempio, nel *Raymond Roussel*, testo in cui Foucault riassume ed esamina tutti i sensi del termine *doublure* (ovvero “rivestimento, fodera”). La *doublure* sarebbe in grado di spiegare l'articolazione tra forme e forze mostrandoci le prime come ripiegamento e rivestimento delle seconde: «la storia [...come] la fodera [*doublure*] di un divenire». Al tema del ripiegamento, d'altronde, se ne può affiancare anche un altro, già incontrato in precedenza, ovvero quello del doppio, che non è da intendere, però, come una «proiezione dell'interiore», come uno «sdoppiamento dell'Uno», come una «riproduzione dello Stesso» o «l'emanazione di un Io»; bensì

²⁶³ Foucault (1966a), p. 131 corsivo nostro.

²⁶⁴ Deleuze (1986a), p. 128.

²⁶⁵ Castorina (2013), pp. 185-186.

²⁶⁶ Deleuze (1986a), p. 129.

come una «interiorizzazione del fuori», un «raddoppiamento dell'Altro», una «ripetizione del Differente», una «immanentizzazione di un sempre altro o di un Non-io».²⁶⁷ Il dentro, in definitiva, è «sempre il piegamento di un fuori già dato» dacché «il dentro sarà sempre la *doublure del fuori*».²⁶⁸ Sino a ora, dunque, la piega si delinea innanzitutto come un concetto fruttuoso per illustrare i delicati e complessi movimenti che, nel pensiero di Foucault, conducono alla genesi della soggettività; è soprattutto la figura di un dentro che si oppone all'interiorità, la dinamica attraverso cui lo spazio assoluto del fuori si ripiega dando vita a un dentro che, a sua volta, gli dà forma. L'operazione di piegatura è soprattutto un *ripiegamento*, un *raddoppiamento*, un *rivestimento*: occorre sottolinearlo al fine di notare la differenza con la piega barocca, che ci sembra notevolmente più ricca e variegata. La piega leibniziana, infatti, non riguarda esclusivamente il ripiegamento di qualcosa su di sé, ma si produce e s'estrinseca anche attraverso interruzioni, intrecci, involucri, collegamenti e, parallelamente, dispiegamenti, stirature, spiegazioni.

Dopo questa caratterizzazione generale della piega, sono passate in rassegna alcune delle formazioni storiche indagate nel *corpus* foucaultiano, confrontandosi con le quali il filosofo sarebbe giunto a una comprensione e a una riflessione più compiute della piegatura. Sebbene, infatti, il piegamento, il raddoppiamento ossessioni «l'intera opera di Foucault», comparso implicitamente già nella *Storia della follia nell'età classica* (1961)²⁶⁹ e nel libro su Roussel, esso nondimeno, secondo Deleuze, «vi trova posto solo tardivamente», attraverso una riflessione più organica ed esplicita, perché necessitava dell'incontro con una terza dimensione oltre a quelle, prima osservate, delle forme e delle forze.²⁷⁰ Tale incontro sarebbe identificabile con la «scoperta» foucaultiana dei Greci, al cui studio il filosofo di Poitiers ha consacrato gli anni conclusivi della sua esistenza e gli ultimi testi pubblicati in vita. Così Deleuze si sofferma a lungo su *L'uso dei piaceri* (1984), dove lo studio delle forme attraverso cui si norma e si attua una «storia generale delle “tecniche di sé”», dove l'analisi delle modalità con cui, «nell'Antichità, l'attività e i piaceri sessuali» sono stati «problematizzati attraverso delle pratiche di sé che mettono in gioco i criteri di una “estetica dell'esistenza”»,²⁷¹ apre a un nuovo campo di manifestazione della forza. Il «governo di sé», la «costituzione di sé» cui mirano le strategie

²⁶⁷ *Ivi*, p. 130.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 131. Sul *Roussel* di Foucault si veda Sebbag (2015).

²⁶⁹ Deleuze allude al seguente passo: «Questa navigazione del pazzo è nello stesso tempo la separazione rigorosa e l'assoluto Passaggio. In un certo senso, essa non fa che sviluppare, lungo tutta una geografia semi-reale e semi-immaginaria, la situazione *liminare* del folle all'orizzonte dell'inquietudine dell'uomo medievale; situazione insieme simbolizzata e realizzata dal privilegio che ha il folle di essere *rinchiuso* alle *porte* della città: la sua esclusione deve racchiuderlo; se egli non può e non deve avere altra prigione che la *soglia* stessa, lo si trattiene sul luogo di passaggio. È posto all'interno dell'esterno e viceversa. Posizione altamente simbolica, che resterà senza dubbio sua fino ai nostri giorni, qualora si ammetta che ciò che fu un tempo la fortezza visibile dell'ordine è diventato ora il castello della nostra coscienza» (Foucault, 1961, p. 19).

²⁷⁰ Deleuze (1986a), p. 132.

²⁷¹ Foucault (1984a), pp. 16-17.

discorsive e pratiche della vita greca indagate da Foucault dischiude un luogo di «autoaffezione della forza» che si trova a essere, dunque, posta in rapporto a se stessa. Oltre alla dimensione delle forze e delle forme, e alla loro reciproca strutturazione, i Greci ne hanno pensata e costruita una ulteriore; gli esercizi pratici di autoregolazione e di autogoverno «*si staccano* contemporaneamente dal potere come rapporto di forze e dal sapere come forma stratificata, come “codice” di virtù». ²⁷² Il punto filosofico centrale, così, consiste nel fatto che «il rapporto a sé assume una sua indipendenza»: è questa la «versione greca dello strappo e della *doublure*». ²⁷³ È questa la novità che Foucault rileva nei Greci, il ripiegamento del fuori, di una parte delle forze che lo abitano:

I Greci non hanno rivelato l'Essere o dispiegato l'Aperto con un gesto storico-mondiale [...]. Hanno piegato il fuori, con esercizi pratici. I Greci rappresentano il primo ripiegamento. La forza appartiene al fuori poiché è essenzialmente rapporto con altre forze: è inseparabile in se stessa dal potere di affezione su altre forze (spontaneità) e di subire affezione da altre forze (ricettività). Ne deriva un rapporto della forza con sé, un potere di autoaffezione, un'affezione di sé attraverso sé [...]. I Greci hanno fatto questo: hanno piegato la forza, che tuttavia non cessa di essere forza. L'hanno rapportata a sé. Lungi dall'ignorare l'interiorità, l'individualità, la soggettività, hanno inventato il soggetto, ma come una derivata, come il prodotto di una “soggettivazione”. ²⁷⁴

La terza dimensione scoperta nel mondo greco è dunque quella in cui avvengono i processi di soggettivazione, che si costituisce come uno spazio derivato dal potere e dal sapere ma indipendente da essi. I processi di soggettivazione, pur dipendendo dal codice morale cui si riferiscono, implicano, scrive Foucault, «un certo rapporto con se stessi, e questo rapporto non è semplicemente “coscienza di sé”, bensì costituzione di sé come “soggetto morale [...] non c'è costituzione del soggetto morale senza dei “modi di soggettivazione” e senza una “ascetica” o delle “pratiche di sé” che li sostengano». ²⁷⁵

È necessario, tuttavia, cautelarsi con una precisazione. Deleuze, infatti, nota giustamente come il terreno della sessualità, «luogo di attuazione del rapporto a sé», possa anche, al contrario, rischiare di riassorbire totalmente questo rapporto e trasformare la soggettivazione in assoggettamento. ²⁷⁶

²⁷² Deleuze (1986a), p. 132.

²⁷³ *Ivi*, p. 133.

²⁷⁴ *Ivi*, pp. 133-134.

²⁷⁵ Foucault (1984a), p. 33.

²⁷⁶ Chiaramente la sessualità è qui utilizzata come esempio di un più generale rapporto a sé e, pertanto, il pericolo di trasformazione della soggettivazione in assoggettamento riguarda diverse altre sfere. A tal riguardo risultano paradigmatiche le modalità di funzionamento del dispositivo neoliberale e dei processi di soggettivazione che s'innescano al suo interno. Esso, infatti, non appare tanto come «una individualizzazione uniformatrice, identificatoria, gerarchizzante», bensì come «un'ambientalità aperta agli eventi aleatori e ai fenomeni trasversali» (Foucault, 1978-1979, p. 216). Tale dispositivo, in altre parole, lascia liberi gli individui, li produce come tali, li incita a esporsi al rischio, a investire su di sé scommettendo la propria stessa esistenza, limitandosi a organizzare tale libertà, tale slancio imprenditoriale, a garantirlo e assicurarlo: «la nuova ragione di governo ha dunque bisogno di libertà, la nuova arte di governo consuma libertà. Se consuma libertà, è obbligata anche a produrne, e se la produce è obbligata anche a organizzarla» (Foucault, 1978-1979, p. 65). In tal modo, la ragione neoliberale non reprime differenze, scarti e aleatorietà a favore di una produzione seriale massificante che miri ad appiattare l'azione individuale su un comportamento collettivo normalizzante; incoraggia, al contrario, le «pratiche minoritarie», ottenendo piuttosto una «ottimizzazione dei sistemi di

«L'individuo interiore» è, infatti, «codificato, ricodificato [...] come se la piega», elemento che permetteva una deviazione, una trasformazione qualitativa e topologica della forza, venisse infine «spiegata».²⁷⁷ Vuol ciò dire, si domanda Deleuze, che lo spazio aperto dal ripiegamento greco cessi di esistere per spiegarsi senza mediazione «sui due assi del potere e del sapere?». Se così fosse, difatti, non si comprenderebbe il motivo di tornare ai Greci «per ritrovare il rapporto a sé come libera individualità». La risposta a tale quesito è per Deleuze negativa dal momento che «Ci sarà sempre un rapporto a sé che *resiste* ai codici e ai poteri».²⁷⁸ È la possibilità di essere dei fulcri, dei centri di *resistenza* – concetto che compare, d'altronde, già ne *La Volontà di sapere* (1976) –²⁷⁹ a donare consistenza e senso al processo di soggettivazione inteso quale piegatura: «La lotta per una soggettività moderna passa attraverso la resistenza alle due forme attuali di assoggettamento, l'una che consiste nell'individuarsi in base alle esigenze del potere, l'altra [...] nel fissare ogni individuo a una identità saputa e conosciuta, determinata una volta per tutte».²⁸⁰ Pur in relazione alle codificazioni e alle moralizzazioni storicamente determinate, i processi di soggettivazione resistono, si configurano come luogo di proliferazione di sacche di resistenza, conseguentemente alla natura della forza, in continuo divenire, da cui sono animati. Il ritorno ai Greci non è, dunque, un vero e proprio ritorno: le modalità e le pratiche di soggettivazione nel mondo greco si sono sviluppate in profonda comunicazione con i codici e le codificazioni dell'epoca; e in ogni epoca si tratta, pertanto, di vivere la soggettivazione (e la resistenza) in relazione alle istanze del potere e del sapere dominanti: «la soggettivazione, il rapporto a sé, si produce continuamente [...] metamorfizzandosi» cambiando continuamente modalità, strumenti e pratiche: «il rapporto a sé rinasce di continuo, altrove e diversamente».²⁸¹ In ciò si ravvisa una saldatura teorica forte tra le pratiche di soggettivazione e il pensiero del fuori, ch'è definito, infatti, come un «pensiero della resistenza».²⁸²

differenza» (Foucault, 1978-1979, p. 214), i quali divengono essenziali per il funzionamento stesso dell'azione di governo. Pertanto, pure la libera creazione etica rischia di essere riassorbita all'interno del dispositivo quale nuova e incoraggiata definizione identitaria. Infine, vale la pena specificare che non solo Deleuze, ma anche Foucault è ben conscio del problema: interrogato circa la possibilità di uno sfruttamento della soggettivazione etica da parte del governo liberale, infatti, riconosce che «si può essere sicuri che ce ne sarà uno e che tutto quello che è stato creato o acquisito, tutto il terreno che è stato guadagnato sarà, a un certo momento, utilizzato in questa maniera» (Foucault, 1984c, p. 299).

²⁷⁷ Deleuze (1986a), p. 136.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 137 corsivo nostro.

²⁷⁹ Deleuze fa riferimento al seguente passo di Foucault: «Non bisogna dunque riferire all'istanza del sesso una storia della sessualità; ma mostrare come "il sesso" è storicamente dipendente dalla sessualità [...]. Bisogna liberarsi dall'istanza del sesso se si vuole far valere contro gli appigli del potere, con un rovesciamento tattico dei vari meccanismi della sessualità, i corpi, i piaceri, i saperi, nella loro molteplicità e nella loro possibilità di resistenza. Contro il dispositivo di sessualità, il punto d'appoggio del contrattacco non deve essere il sesso-desiderio, ma i corpi ed i piaceri» (Foucault, 1976, p. 140).

²⁸⁰ Deleuze (1986a), p. 140.

²⁸¹ *Ivi*, p. 138.

²⁸² *Ivi*, p. 120. Sul tema della resistenza si vedano inoltre Foucault (1977a), (1977b) e (1982), nonché la già citata lettera che Deleuze scrisse a Foucault nel 1977, in un momento di crisi della loro amicizia, pubblicata solo successivamente nel 1994 con il titolo *Desiderio e piacere* – e contenuta in Deleuze (2005), pp. 94-103.

Deleuze individua quattro «pieghe di soggettivazione» (quattro, «come i fiumi dell'inferno») che specificano la forma generale del rapporto a sé inteso quale «affezione di sé attraverso sé» o «forza piegata». La prima è relativa alla «parte materiale di noi stessi che sarà [...] presa nella piega» come «il corpo e i piaceri» presso i Greci o «la carne e i suoi desideri» per i cristiani, mentre, la seconda riguarda «alla lettera, la piega del rapporto di forza» declinato secondo la regola particolare seguita dal processo di soggettivazione o rapporto a sé. La terza piega è quella «del sapere» o «della verità» che mette in relazione «il nostro essere e la verità» e funge da «condizione formale di ogni sapere, di ogni conoscenza» e, infine, v'è «la piega stessa del fuori», che con riferimento a Blanchot è definita come «un'interiorità d'attesa» e da cui il soggetto, secondo modalità differenti, si attende «l'immortalità oppure l'eternità, o la salvezza, la libertà, la morte o il distacco».²⁸³ Queste quattro pieghe, sostiene Deleuze, sono riconducibili alle quattro cause aristoteliche (efficiente, formale, finale, materiale) e concorrono a produrre la «soggettività» o, meglio, la «interiorità quale rapporto a sé».²⁸⁴ Le combinazioni e le modificazioni che continuamente intervengono nei rapporti fra queste quattro pieghe disegnano l'orientamento più generale secondo cui la soggettivazione come ripiegamento è storicamente declinato. Inoltre, a ciò si aggiunge la dimensione della memoria «assoluta» o «del fuori» che, secondo Deleuze, è implicata in questa teoria: il piegamento stesso «è infatti una Memoria [...]. Memoria è il vero nome del rapporto a sé o dell'affezione di sé attraverso sé».²⁸⁵ Questa Memoria con la m maiuscola, si distingue da quella corta «che si oppone all'oblio» e «che si iscrive negli strati e negli archivi». Essa è, invece, coestensiva alla dimenticanza, fa tutt'uno con essa perché «viene continuamente dimenticata per essere ricostituita: il suo piegarsi si confonde con il dispiegarsi poiché questo resta presente in quello come ciò che è piegato».²⁸⁶ Con queste parole Deleuze vuole caratterizzare «una forma di passato in sé in cui tutto si conserva in intensità e riverbera nelle macchinazioni desideranti»²⁸⁷ e non un passato, o una memoria, riferibili esclusivamente a un singolo soggetto. I processi di soggettivazione contemporanei, in altre parole, si svolgono a partire da un piano di memoria assoluta, sul quale sono registrate le soggettivazioni del passato. Tale piano, piegandosi, permette di soggettivizzare il tempo, iscriverlo all'interno del soggetto, di giungere al «tempo come soggetto, o meglio come soggettivazione», di collocarlo «nel fuori e di pensare il fuori come tempo, sotto la condizione della piega». In altre parole:

finché il fuori è piegato, gli è coestensivo un dentro, così come la memoria è coestensiva all'oblio. La vita, la lunga durata è questa coestensività. Il tempo diventa soggetto in quanto è il piegamento del fuori e a questo titolo fa passare ogni presente nell'oblio, ma conserva ogni passato nella

²⁸³ Deleuze (1986a), pp. 138-139.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 139.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 142.

²⁸⁶ *Ivi*, p. 143.

²⁸⁷ Foladori (2016), p. 44.

memoria, conserva l'oblio come impossibilità del ritorno e la memoria come necessità del ricominciamento.²⁸⁸

È a questo punto ch'è necessario, secondo Deleuze, richiamare i nomi di Heidegger e di Merleau-Ponty – e, più in generale, riferirsi alla fenomenologia stessa – dal momento che, come abbiamo visto, la piega è per loro un concetto importante. Il confronto che s'impone deve assumere, «come punto di partenza la rottura di Foucault con la fenomenologia intesa in senso “ordinario”, cioè con l'intenzionalità».²⁸⁹ Quest'ultima, come abbiamo visto, è un obiettivo polemico ricorrente del pensiero deleuziano, e in questo caso sono la filosofia di Foucault e il concetto di piega a costituire un terreno di scontro. Più precisamente, l'opposizione del pensatore di Poitiers nei confronti dell'intenzionalità è ravvisata nell'incapacità della «messa tra parentesi» fenomenologica ad approdare agli *enunciati* e alle *visibilità*, che costituiscono i due elementi con cui egli si confronta. Gli enunciati «non intenzionano nulla poiché non si rapportano a qualcosa e non esprimono un soggetto, ma rinviano solo a un linguaggio [...] che mette a loro disposizione oggetti e soggetti»; mentre le visibilità «non si dispiegano in un mondo selvaggio già aperto a una coscienza primitiva (antepredicativa), ma rinviano solo a una luce, a un essere-luce che dà loro forme, proporzioni, prospettive propriamente immanenti, libere da ogni sguardo intenzionale».²⁹⁰ Nel non-rapporto tra questi due elementi, che è «ancora un rapporto, anzi un rapporto più profondo»,²⁹¹ nella disgiunzione inclusiva tra vedere e parlare l'intenzionalità è posta sotto scacco: «nella beanza tra le due monadi, o nel “non-rapporto” tra vedere e parlare viene distrutta qualsiasi intenzionalità. È questa la più importante conversione attuata da Foucault: la conversione della fenomenologia in epistemologia». Dal momento che «non si vede ciò di cui si parla» e «non si parla di ciò che si vede» il sapere si configura come «irriducibilmente doppio» e l'intenzionalità è come «se negasse se stessa si autodistruggesse».²⁹² Si passa, così, da un'impostazione fenomenologica a una epistemologica che considera le relazioni tra visibile ed enunciabile, tra i rapporti, o meglio, i non-rapporti che essi intrattengono e strutturano il campo del sapere. La constatazione che anche in Heidegger e in Merleau-Ponty l'intenzionalità fosse superata grazie a una piega non basta a sostenere che l'operazione foucaultiana sia omologa a quella di questi due autori. Come abbiamo visto, infatti, entrambi non approdano a pensare una disgiunzione totale tra il Visibile (o l'Aperto) e la Luce, ovvero tra gli elementi in cui si costituiscono il vedere e il parlare, «come se i significati abitassero il visibile e il visibile mormorasse il senso».²⁹³ Nel pensiero di Foucault, invece, sebbene a parere di Deleuze

²⁸⁸ Deleuze (1986a), p. 143.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 144. Su Foucault e la fenomenologia nella lettura di Deleuze cfr. Caeymaex (2006).

²⁹⁰ Deleuze (1986a), p. 144.

²⁹¹ *Ivi*, p. 89; cfr. anche Foucault (1973), p. 51.

²⁹² Deleuze (1986a), p. 145; cfr. anche *Ivi*, p. 88 e *infra*, p. 66.

²⁹³ *Ivi*, p. 146 e *infra*, pp. 102-103.

sia osservabile «una forte ispirazione teorica da Heidegger e Merleau-Ponty», la piega, il ripiegamento assume «un aspetto completamente nuovo, pur mantenendo la sua portata ontologica».²⁹⁴ Il sapere, infatti, è per Foucault composto da due forme differenti, ognuna delle quali possiede i propri oggetti e i propri soggetti, disinnescando in questo modo la possibilità di rintracciare l'intenzionalità di *un* soggetto verso *un* oggetto. Anche per questo motivo Deleuze può leggere la filosofia foucaultiana come una «teoria-pratica della molteplicità».²⁹⁵ Quest'aspetto è stato sottolineato da Pierre Macherey che scrive:

Il soggetto non esiste dunque come una nuova forma, che riunisce il sapere e il potere, e li padroneggia: esso è un ripiegamento assoluto rispetto a ogni forma. Estraneità del soggetto, il quale non è se stesso che nella misura in cui riesce anche a tenersi il più distante possibile: [...] essere all'interno del fuori. Per questo motivo il soggetto – e il nome stesso di “soggetto” lo indica – non è oggetto di un sapere [...]: per padroneggiare il soggetto bisogna piazzarsi in una sorta di fuori-sapere, in un altro luogo che non è quello di una nuova raccolta, ma, al contrario, quello d'una dispersione. [...] il pensiero del soggetto non consiste [...] in nient'altro che nell'affermazione di questo non-luogo [...]. Ciò che conferisce al soggetto il proprio valore, per il quale esso è rapporto assoluto a sé, è la sua potenza di destabilizzazione.²⁹⁶

Giunto a questo punto, il nostro autore scandisce in tre figure il percorso attraverso cui Foucault approda al concetto di piega superando l'intenzionalità. La prima figura è, dunque, quella del *sapere*, dello *Sciest*, dell'intreccio tra le due forme dell'essere. Se, infatti, da una parte è vero che visibile ed enunciabile sono in non-rapporto, dall'altra, tuttavia, un loro intreccio deve pur essere individuabile. Esso è, secondo tale declinazione, «una morsa, una battaglia tra due avversari irriducibili [...] se si vuole è un'intenzionalità, ma reversibile e moltiplicata nelle due forme, un'intenzionalità che è diventata infinitesimale e microscopica». La seconda, invece, si colloca a un livello più profondo: è il *potere*, il *Possest*, ovvero «l'Essere-potere nella sua differenza con l'Essere-sapere». La battaglia prima evocata tra le forme del visibile e dell'enunciabile, infatti, ha la sua condizione di possibilità «in un elemento differente, in un Fuori non formale e non-formato, da dove derivano le forze e le loro mutevoli combinazioni». Il potere, in altre parole, è come una «linea fluttuante» che mette in comunicazione le due forme, l'elemento informale che struttura le relazioni “fra” di esse, il Fuori in cui la forza si rapporta alla forza “spiegando” l'esteriorità delle forme. Infine viene la piega dell'essere vera e propria, il *Sé* o *Se-Est*. La piega dell'essere, la piega ontologica si realizza pienamente solo nel momento in cui la forza, ripiegandosi su se stessa, entra in rapporto con sé: «forza tra le forze, l'uomo non piega le forze senza che il fuori stesso si pieghi, scavando così un Sé nell'uomo [...] la piega del fuori costituisce un Sé, e il fuori stesso costituisce un dentro coestensivo. Bisognava passare

²⁹⁴ *Ivi*, pp. 145-146.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 28.

²⁹⁶ Macherey (1987), pp. 283-284.

attraverso l'intreccio stratico-strategico per giungere alla piega ontologica».²⁹⁷ Tutte e tre queste dimensioni, ognuna irriducibile alle altre, sono storiche nella misura in cui «non fissano condizioni universali» ma problematiche – in un senso marcatamente deleuziano; «solo la pratica costituisce una continuità tra il passato e il presente, o, viceversa, costituisce il modo in cui il presente spiega il passato».²⁹⁸ Tutto si svolge, nei rapporti tra di esse, relativamente ai giochi di variazioni e di variabili che le riguardano, tutto è scandito dalle condizioni che esse dischiudono.

Per quel che concerne specificamente la terza di queste figure, infine, Deleuze insiste sulle novità implicate da una concezione come quella foucaultiana in cui il soggetto e il pensiero sorgono a partire da un ripiegamento. In essa Deleuze vede al lavoro una vera e propria *topologia del pensiero*, che si snoda e si esplica nelle intersezioni e negli scambi tra il Fuori e il dentro creato dal ripiegamento. Nella misura in cui il fuori si piega, infatti, si viene a formare uno «spazio del dentro [...] completamente co-presente allo spazio del fuori sulla linea della piega». In questo senso, «pensare significa piegare, raddoppiare il fuori in un dentro coestensivo. La topologia generale del pensiero, che cominciava già “nella vicinanza” delle singolarità, si compie ora nel piegamento del fuori nel dentro».²⁹⁹ È la stessa temporalità dell'individuo a sorgere, adesso, grazie a questa disposizione:

tutto lo spazio del dentro è topologicamente in contatto con lo spazio del fuori, indipendentemente dalle distanze e ai limiti di un “vivente”; e questa topologia carnale o vitale, lungi dal trovare la sua spiegazione nello spazio, libera un tempo che condensa il passato nel dentro, immette il futuro nel fuori, e li confronta sul limite del presente vivente.³⁰⁰

A questo punto, un breve cenno di Deleuze, compiuto tramite una nota a piè di pagina, ci consiglia di rivolgerci a Simondon, pensatore già incontrato in precedenza, per eviscerare più compiutamente i riferimenti presenti nello sviluppo di questa parte del testo. Simondon ha proposto una teoria dell'individuazione interamente nuova, opposta allo schema ilemorfico a suo giudizio imperante nella metafisica occidentale. Tale schema avrebbe condotto quest'ultima, infatti, a un sostanzialismo che le impedisce «di pensare il divenire». Il nocciolo teorico contro cui si rivolge la critica simondoniana è il presupposto secondo cui «l'individuazione risulta dall'impronta d'un principio d'individuazione esteriore all'individuo materiale, che s'impone a esso come uno stampo». L'ilemorfismo, in altre parole, «presupponendo l'esteriorità di materia e forma, e la subordinazione gerarchica della materia alla forma trascendente, si propone di spiegare l'individuo costituito risalendo a un principio d'individuazione a esso anteriore». In questo modo, però, tale impostazione «si rende incapace di

²⁹⁷ Deleuze (1986a), pp. 148-151.

²⁹⁸ *Ivi*, pp. 150-151.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 157.

³⁰⁰ *Ivi*, pp. 157-158.

spiegare il divenire dell'individuazione come processo reale».³⁰¹ Simondon, dunque, assieme a una linea minore di pensatori tra cui figurano, per esempio, Duns Scoto, Spinoza e Nietzsche, permette a Deleuze di opporre a una concezione dell'individuazione come «particolarizzazione dell'essenza»,³⁰² una teoria del divenire in grado di spiegare l'individuazione come processo reale, come *modulazione*, come *trasduzione*. Il primo di questi due concetti indica, per il filosofo francese, «l'applicazione reale, temporale, variabile e continua d'uno stampo concreto, in opposizione alla rappresentazione astratta di uno stampo invariabile» come quella presente nelle teorie ilemorfiche. La modulazione, in altre parole, delinea una situazione in cui «non v'è imposizione della forma» da parte di una forma attiva su una materia inerte, passiva; bensì la «presa di forma reciproca tra stampo e materiale».³⁰³ Tramite il secondo, invece, Simondon intende «la differenziazione strutturante, attraverso la quale un'individuazione avanza, in maniera che ogni regione strutturata serva da principio di costituzione per la regione seguente».³⁰⁴ La trasduzione è una «propagazione che struttura, che forma, che individua, in base a una legge immanente al sistema» grazie alla quale «un'organizzazione locale diventa il principio di una nuova riorganizzazione complessiva del sistema».³⁰⁵

Nella sezione conclusiva della prima parte della sua opera maggiore, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Simondon riflette sul significato che la temporalità assume per l'individuo, e sulle modalità di costituzione di quest'ultimo nei confronti delle differenti dimensioni del tempo. L'individuo, infatti, «continua la sua individuazione attraverso la memoria e l'immaginazione, funzione del passato e [...] del futuro secondo le definizioni correnti». È importante sottolineare come, nell'ottica di Simondon, passato e futuro siano delle «realità che tendono al somatico», mentre il presente, l'attuale appare come l'unica dimensione psichicamente pura.³⁰⁶ La condizione attribuisce al corpo un «doppio ruolo» in rapporto alla coscienza: relativamente alla dimensione del futuro esso è mezzo; ma rispetto alla dimensione del passato esso è fonte di direzione. In altre parole, «è il passato, quindi il corpo, che dirige e sceglie il presente nella coscienza della memoria, mentre il presente sceglie il futuro nella coscienza immaginante. Nella memoria, è il corpo a disporre; nell'immaginazione è la coscienza».³⁰⁷ L'individuo è dunque preso in una serie di relazioni temporali che dipendono dalla sua costituzione e sono ripartite secondo le funzioni e le caratteristiche corporee e psichiche delimitano una condizione in cui è il presente (l'anima) a costituire il limite, la

³⁰¹ Sauvagnargues (2009), pp. 242-243. Si veda più in generale *ivi*, pp. 239-265. Sull'individuazione secondo Simondon in rapporto a Deleuze cfr. anche Antonello (2011), pp. 138-148.

³⁰² Antonello (2011), p. 140.

³⁰³ Sauvagnargues (2009), pp. 247-248.

³⁰⁴ *Ivi*, p. 255.

³⁰⁵ Antonello (2011), p. 147.

³⁰⁶ Simondon (2005), p. 280. In quest'affermazione ci sembra di scorgere un'opposizione netta alla configurazione heideggeriana della temporalità.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 281.

frontiera, la soglia continua dell'individuazione. Ciò dipende dal fatto che «l'anima è univalente mentre il corpo è bivalente; il corpo è passato e futuro puro [...]: l'anima è il presente dell'essere; il corpo è il suo futuro e il suo passato; l'anima è nel corpo come il presente è tra il futuro e il passato che s'irradiano a partire da esso». Conseguentemente, nella prospettiva simondoniana, la vita dell'«essere individuato» consiste nella facoltà di esercizio continua della memoria e dell'immaginazione anticipatrice. A fare cerniera tra di esse vi è il presente, istanza e dimensione essenzialmente psichica, che si origina nel limite, nella piega, nel “fra” che unisce e separa il futuro, inteso quale «immenso campo possibile» e il passato, «insieme di punti individualizzati, localizzati, definiti». Il presente, pertanto, è la trasduzione che si effettua continuamente «tra il campo d'avvenire e i punti in rete del passato»,³⁰⁸ la sua costituzione anfibia lo qualifica contemporaneamente come individuo in relazione al futuro, e mezzo in relazione al passato. Tuttavia, «l'anima [...] non può essere individuo e mezzo senza quest'esistenza dell'essere totale, l'essere psicosomatico, ch'è anche somatico e sociale, collegato all'esteriorità».³⁰⁹

Ci è parso importante soffermarci sull'interpretazione simondoniana della temporalità in relazione all'individuo poiché il riferimento che vi fa Deleuze è ben lontano dall'essere una semplice allusione in chiave ontologica o epistemologica. Il problema dell'individuazione si riveste sempre, in Deleuze, di un significato etico e politico profondo. Un'individuazione attenta alla differenza è, in altre parole, una necessità teorica di primo piano per poter innestare un discorso sulle finalità etiche del pensiero. Se la resistenza, la lotta per la soggettività «si manifesta [...] come diritto alla differenza, e come diritto alla variazione, alla metamorfosi»,³¹⁰ allora è anche nella possibilità di una differenza cronologica, di uno scarto temporale interno alla soggettivazione che bisogna situare il senso della piega del fuori:

Se il dentro si costituisce attraverso il piegamento del fuori, tra essi c'è allora una relazione topologica: il rapporto a sé è omologo al rapporto con il fuori, ed essi sono in contatto attraverso la mediazione degli strati che sono ambiti relativamente esterni (e quindi relativamente interni). Ai bordi degli strati tutto il dentro è attivamente presente al fuori [...]. Pensare il passato contro il presente, resistere al presente, non per un ritorno ma “a vantaggio, spero, di un tempo a venire” (Nietzsche), e cioè rendere il passato attivo e presente al fuori, affinché accada finalmente qualcosa di nuovo e il pensare giunga sempre al pensiero. Il pensiero pensa la propria storia (passato) ma al fine di liberarsi da ciò che pensa (presente) e poter finalmente “pensare altrimenti” (futuro).³¹¹

Il compito delineato da Deleuze in queste ultime righe collima con quello che emerge dal commento di Foucault alla risposta kantiana relativa all'illuminismo: la necessità di approntare una «ontologia

³⁰⁸ *Ivi*, p. 281.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 282.

³¹⁰ Deleuze (1986a), p. 140.

³¹¹ *Ivi*, p. 158.

critica di noi stessi» intesa come «un atteggiamento, un ἔθoς, una vita filosofica in cui la critica di quello che siamo è, al tempo stesso, analisi storica dei limiti che ci vengono posti e prova del loro superamento possibile» e dalla quale risulti, pertanto, la non-necessità del presente.³¹² La piega è così latrice di molteplici strategie. Essa è un elemento di scambio e di articolazione tra il dentro e il fuori, punto nevralgico a partire dal quale s'irradia la linea del fuori, «linea di fuga» sulla quale si dispongono «singolarità di resistenza» capaci di modificare «i rapporti di forze» che strutturano le forme. Tuttavia, sulla stessa linea si dispongono anche «singolarità selvagge» non ancora prese in alcun rapporto. Se *Mille piani* sosteneva che «siamo fatti di linee»,³¹³ nel *Foucault* sembra che sia la piega a indicare l'elemento, il luogo da individuare per trovare il dipanarsi delle linee che ci compongono. Quella delle singolarità selvagge è sicuramente la più pericolosa, la più terrificante: è la linea di fuga che rischia costantemente di rovesciarsi in linea di distruzione, di abolizione.³¹⁴ Questa linea è «mortale, troppo violenta e [...] rapida, ci trascina in un'atmosfera irrespirabile» ma Foucault avrebbe compreso e riflettuto a lungo sul giusto compito che la riguarda: «si deve riuscire a piegare la linea per costituire una zona vivibile in cui sia possibile abitare, fronteggiare, appoggiarsi, respirare – in una parola, pensare. Ripiegare la linea per riuscire a vivere su di essa, con essa».³¹⁵ Deleuze la ritrova esemplarmente nella letteratura: è la linea che percorre il *Moby Dick* (1851) di Herman Melville (1819-1891), la quale «avvolge nei suoi meandri complessi l'intera imbarcazione; [e] che giunto il momento si dà a orribili contorsioni e che nel suo filare rischia sempre di trascinare un uomo».³¹⁶ È anche la linea «dalle mille aberrazioni» che appare nell'opera di Henri Michaux (1899-1984).³¹⁷ Eppure, per quanto pericolosa e terrificante possa apparire questa linea, «è comunque una linea di vita che non si misura più con dei rapporti di forze e che trascina l'uomo al di là del terrore».³¹⁸ Essa, infatti, è ciò che conduce il soggetto a rapportarsi a se stesso, a vivere *la vita nelle pieghe*, a condurlo nella «stanza centrale, che ormai non temiamo più che sia vuota perché vi si installa il sé. Qui, in questa zona di soggettivazione, si padroneggia la propria velocità; si diventa relativamente

³¹² Foucault (1984b), p. 231.

³¹³ Deleuze, Guattari (1980), p. 251.

³¹⁴ Deleuze, Parnet (1977), pp. 133-135. Ed è con riferimento a questa linea che Deleuze legge il problema della schizofrenia, della droga, di tutte quelle esperienze che ci mettono a contatto con un fuori ma in maniera distruttiva. Ed è anche a ciò che bisogna ricollegare i moniti e inviti alla prudenza e alla sobrietà che non di rado compaiono nelle opere più sperimentali di Deleuze.

³¹⁵ Deleuze (1986c), p. 149.

³¹⁶ Deleuze (1986a), p. 161. Cfr. Deleuze (1993), pp. 97-113 e Deleuze, Parnet (1977), p. 131. Su questa linea, continuamente richiamata all'interno dell'opera di Deleuze, si veda, tra i tanti luoghi in cui compare, Deleuze, Guattari (1980), pp. 249-264.

³¹⁷ Michaux è, inoltre, autore di un libro intitolato *La vie dans les plis* (1949), ovvero «la vita nelle pieghe»; nonché di un frammento che recita: «il bambino nasce con ventidue pieghe. Bisogna spiegarle. La vita dell'uomo allora è completa. Sotto questa forma muore. Non gli rimane alcuna piega da disfare. Raramente un uomo muore senza avere ancora qualche piega da disfare. Ma è accaduto. Parallelamente a questa operazione l'uomo costruisce un nucleo. Le razze inferiori, come la razza bianca, considerano più il nucleo che il dispiegamento. Il Mago vede piuttosto il dispiegamento. Solo il dispiegare importa. Il resto non è che epifenomeno» (Michaux, 1948). Sulla piega in Michaux cfr. Peyré (2011).

³¹⁸ Deleuze (1986a), p. 161.

padroni delle proprie molecole e delle proprie singolarità: l'imbarcazione come interno dell'esterno».³¹⁹

Per una disamina esaustiva del senso che la piega assume in questo libro occorre considerare, infine, l'annesso collocato in chiusura da Deleuze, dal titolo *Sulla morte dell'uomo e il superuomo*. Queste pagine aggiungono delle considerazioni riguardanti tre differenti pieghe comparse in altrettante formazioni storiche. Esse appaiono, dunque, come una sorta di periodizzazione della piega attraverso tre delle epoche analizzate dall'opera di Foucault. Il presupposto metodologico sotteso a questa breve ricostruzione è quello più volte ripetuto lungo tutto il corso del testo: per Foucault «ogni forma è un composto di rapporti di forze. Date delle forze, ci si domanderà quindi innanzitutto con quali forze del fuori esse entrino in rapporto, e in seguito quali forme ne derivino».³²⁰ La prima delle formazioni storiche considerate è quella «classica», corrispondente al pensiero del XVII secolo indagato a più riprese da Foucault. La cifra di questo periodo è riscontrabile nel «suo modo di pensare l'infinito», nel rapporto che esso istituisce tra le forze dell'uomo e quelle *di elevazione all'infinito* appartenenti al fuori. La combinazione che risulta dal loro rapporto sarebbe identificabile in una «forma-Dio» che scaturisce dalla composizione di «tutte le forze direttamente elevabili all'infinito».³²¹ Dalle analisi di Foucault emergerebbe «nel pensiero classico un “suolo archeologico”» definito funzionalmente dall'«operazione di sviluppo all'infinito, di formazione di continui, di dispiegamento di quadri: dispiegare, dispiegare sempre – “spiegare”».³²² Pertanto, conclude Deleuze, è il *dispiego* ad apparire in quest'epoca come un «concetto fondamentale», come la specifica modalità di rapporto tra le forze nell'epoca classica. È utile sottolineare, ai fini della presente ricerca, la differenza tra la caratterizzazione del XVII secolo qui approntata e quella del libro su Leibniz: se in questa occasione

³¹⁹ *Ivi*, p. 162. A questo punto ci preme considerare *en passant* un punto di vicinanza, se non teorica per lo meno linguistica, tra la rilettura deleuziana di Foucault, imperniata sui concetti di piega e di fuori, e un termine impiegato da Lacan, soprattutto nel corso del suo settimo seminario, ovvero *L'etica della psicoanalisi* (cfr. Lacan, 1959-1960, pp. 177 sgg.). Ci riferiamo al concetto di estimità, traduzione del neologismo lacaniano *extimité*, «che fonde il prefisso “ex” di *extérieur* (esteriore) insieme all'aggettivo *intime* (intimo) per creare l'ossimoro di un'esterna intimità [...]; l'estimità lacaniana costituisce un momento generativo della soggettività che precede logicamente l'opposizione tra interno ed esterno» (Palombi, 2014, p. 153). L'estimità, in altre parole, «è un modo per dire sinteticamente che l'intimità del soggetto è in relazione con quello che Lacan indica come “il grande Altro”» (*Ivi*, p. 158). Sebbene Deleuze parli di “dentro” e di “fuori”, in opposizione alla “interiorità” e alla “esteriorità”, riteniamo possano essere scorte delle consonanze tra le loro teorizzazioni. Val la pena ricordare, inoltre, che nelle numerose modellizzazioni e nei disparati schemi utilizzati da Lacan per trasmettere la sua concezione dell'inconscio, del soggetto, dell'oggetto *a* e delle relazioni con l'Altro, hanno svolto un ruolo importante teorie e strumenti topologici e matematici, utilizzati anche relativamente al problema dei rapporti tra l'esterno e l'interno. Cfr. ad es. lo schema contenuto in Lacan (1964), p. 182 che sembra rappresentare il soggetto come un'invaginazione dell'inconscio, o campo dell'Altro; in merito a quest'aspetto rimandiamo a Palombi (2009). Infine, interessante ci sembra un'altra citazione, proveniente dal XX seminario di Lacan, intitolato *Ancora* (1972-1973) e che prenderemo in considerazione più avanti per i riferimenti *ivi* contenuti al Barocco, in cui leggiamo: «Per ogni essere parlante, la causa del desiderio è, quanto alla struttura, rigorosamente equivalente, se così posso dire, alla sua *piegatura*» (Lacan, 1972-1973, p. 121 corsivo nostro).

³²⁰ Deleuze (1986a), p. 163.

³²¹ *Ivi*, p. 165.

³²² *Ivi*, p. 166.

è il dispiego a presentarsi come il tratto del pensiero classico, nel mondo barocco esplorato due anni più tardi sarà, invece, la piega il fulcro concettuale attorno cui ruoterà il rapporto tra l'uomo e l'universo, tra l'uomo e l'infinito.

Il secondo stadio corrisponde, invece, alla «formazione storica del XIX secolo», determinato dalle diverse forze del fuori con cui entrano in contatto quelle dell'uomo: non più forze di elevazione all'infinito, bensì *forze della finitezza* come la Vita, il Lavoro e il Linguaggio, «triplice radice della finitezza che fa nascere la biologia, l'economia politica e la linguistica», discipline paradigmatiche di questa trasformazione. Foucault avrebbe correttamente individuato il duplice movimento necessario affinché l'uomo prendesse coscienza della propria finitezza, affinché la forma-Dio caratteristica del periodo classico venisse sostituita dalla forma-Uomo: l'individuazione e il riconoscimento della finitezza nel fuori e, solo successivamente, la trasformazione di essa in qualcosa di proprio. Pertanto, «solo quando le forze dell'uomo entrano in rapporto con le forze della finitezza venute dal fuori, dall'insieme delle forze si compone la forma-Uomo».³²³ La *Piega* è la figura corrispondente a questo mutato stato di cose: l'interruzione della derivabilità, la distruzione della rappresentazione infinita classica, rivela una nuova profondità sulla quale le cose, gli esseri viventi e le parole si *ripiegano*. Tale situazione descrive una disseminazione di «piani di organizzazione [...] irriducibili tra loro» che distribuiscono e relazionano i viventi, le lingue e le forme di produzione. «Ovunque», scrive Deleuze, «è la *Piega* che domina [...]. Le forze dell'uomo si ripiegano o si piegano su questa nuova dimensione di finitezza in profondità, che diventa allora la finitezza dell'uomo stesso. La piega [...] è ciò che costituisce uno “spessore” così come un “vuoto”».³²⁴

Infine, Deleuze raccoglie tutti gli elementi utili alla presentazione di una terza formazione *futura*, che non assume ancora dei contorni precisi ma a cui alluderebbero numerose trasformazioni nelle pratiche discorsive contemporanee. Il punto di partenza cui far risalire i primordi di questa formazione è costituito dall'opera di Nietzsche: più che pensatore della morte di Dio, il filosofo tedesco sarebbe il primo vero pensatore della morte dell'uomo, ovvero del superamento della forma-Uomo tipica del XIX secolo. Nell'insorgenza di quest'ultima, infatti, sono connaturate le cause che conducono alla sua scomparsa: l'immissione delle forze della finitezza nell'uomo, attraverso la piegatura, significa anche l'ammissione della sua morte. «La disseminazione dei piani di organizzazione della vita, la dispersione delle lingue, la disparità dei modi di produzione»³²⁵ che caratterizzano il XIX secolo, in altre parole, tratteggiano una situazione in cui, come suggerito dal celebre finale de *Le parole e le cose* (1966), «l'uomo sarebbe cancellato, come sull'orlo del mare un volto di sabbia».³²⁶ Il senso e la

³²³ *Ivi*, p. 167.

³²⁴ *Ivi*, pp. 168-169.

³²⁵ *Ivi*, p. 172.

³²⁶ Foucault (1966b), p. 414. In merito al tema della morte dell'uomo in Foucault si veda De Rosa (2016), pp. 110-117.

prospettiva in cui inquadrare e leggere la morte dell'uomo vanno ricercati, dunque, nell'ascendente che Nietzsche esercita su Foucault, più precisamente nella teoria del superuomo, che appare come «colui che libera la vita *nell'uomo* stesso a vantaggio di un'altra forma». ³²⁷ Ciò equivale a dire che una formazione futura, di cui sarà emblematica la forma del *superuomo*, non consisterà più nella risultante del rapporto tra le forze dell'uomo e quelle di elevazione all'infinito o quelle della finitezza. Questa volta il rapporto sarà costituito grazie alle forze di un finito-illimitato, «intendendo con ciò ogni situazione di forza in cui un numero finito di componenti offre una varietà di combinazioni praticamente illimitata». ³²⁸ È questo il caso del passaggio dalla biologia tradizionale a quella molecolare, della trasformazione del lavoro apportata dalla comparsa delle macchine informatiche, della separazione tra letteratura e linguistica la quale ha permesso di accedere a un raccoglimento del linguaggio, a un «“essere del linguaggio” al di là di ciò che esso designa e significa, al di là dei suoni stessi». ³²⁹

Il meccanismo operativo che corrisponde a questa terza formazione, la forma assunta dalla piega in questo terzo momento, è indicata da Deleuze con un nome suggestivo che costituisce un vero e proprio *apax* nella sua opera: la *superpiega* (*surpli*). ³³⁰ Questa figura è abbozzata e abbandonata, attraverso un'operazione mimetica rispetto alle opere degli autori qui discussi, ovvero Nietzsche e Foucault. Poco prima, infatti, nella ricognizione degli elementi nelle loro opere che permetterebbero l'individuazione e il riconoscimento della forma futura di rapporto tra forze del fuori e quelle dell'uomo, Deleuze aveva ammesso che, in merito, «ci si deve accontentare [...] solo di indicazioni molto discrete se non si vuol scadere nel fumetto. Foucault come Nietzsche, può indicare solo abbozzi, in senso embriologico, non ancora funzionali». Parimenti, la *superpiega* di cui parla Deleuze si limita a suggerire alcune trasformazioni, ad alludere a un nuovo rapporto tra forze, senza però venire tratteggiata definitivamente. Di essa testimonierebbero, secondo Deleuze, «i piegamenti propri alle catene del codice genetico, le potenzialità del silicio nelle macchine della terza generazione, così come i contorni della frase nella letteratura moderna allorché il linguaggio “può solo ricurvarsi in un perpetuo ritorno su di sé”». ³³¹ Tali metamorfosi nei campi della vita, del lavoro e del linguaggio, infatti, dimostrerebbero la possibilità che l'uomo le liberi *in se stesso*, facendosi carico degli animali stessi, dell'inorganico, dell'essere del linguaggio: «il superuomo è molto meno della scomparsa degli uomini esistenti e molto più di un cambiamento di concetto: è l'evento di una nuova forma, né Dio

³²⁷ Deleuze (1986a), p. 173.

³²⁸ *Ivi*, p. 174.

³²⁹ *Ivi*, p. 173.

³³⁰ Ci sembra che la *superpiega* compaia esclusivamente qui e nelle lezioni del 18 e del 25 marzo 1986 del corso dedicato a Foucault. Cfr Deleuze (1985-1986), vol. II, pp. 263, 284, 288, 291, 322-323.

³³¹ Deleuze (1986a), pp.173-174.

né uomo, una forma che possiamo sperare non sia peggiore delle due precedenti». ³³² Il compito attribuito al superuomo, ovvero quello di “farsi carico” della vita animale, dell’inorganico del linguaggio nella sua totalità è precisato da Deleuze in una lezione del corso su Foucault tramite un riferimento alla celebre *Lettera del veggente* (1871) di Arthur Rimbaud (1854-1891) con destinatario Paul Demeny (1844-1918). Già dal titolo con cui tale missiva è divenuta celebre, il nostro autore ricava un’indicazione importante: in tale circostanza, infatti, il poeta si presenta come un “veggente”, abbozzando lo schizzo un uomo del futuro, così come la superpiega e il superuomo sembrano riguardare una formazione storica a venire. ³³³ Nella lettera Rimbaud parla di un uomo che «ha in carico l’umanità, perfino gli *animali*», che porta con sé «l’informe», e con il quale «verrà il tempo di un linguaggio universale». ³³⁴ In questo triplice riferimento, dunque, Deleuze ritrova le tre trasformazioni della vita, del lavoro e del linguaggio che lasciano presentire l’apparizione di una formazione storica futura, quella della superpiega: «il superuomo come gancio del pensiero a tre braccia: l’informe o l’essere del lavoro, la letteratura o l’essere del linguaggio, gli animali o l’essere della vita». ³³⁵ La superpiega, in conclusione, appare come la funzione operativa del futuro, oppure che iniziava a sorgere nel momento in cui Deleuze pensava in questi termini. Attraverso di essa sarà possibile mettere in atto un linguaggio che torna continuamente su se stesso per tendere al proprio limite, vivere una vita in un rapporto diverso persino con gli animali.

Abbiamo affrontato in questo paragrafo il luogo teorico in cui, per la prima volta, la piega assume uno spessore concettuale notevole nel *corpus* deleuziano. Nel confronto con Foucault essa è soprattutto una figura del processo che porta alla comparsa del soggetto, è un elemento in grado d’illuminare le pratiche attraverso cui è possibile la soggettivazione. Piega ontologica del fuori grazie alla quale sorge un dentro, la piega concorre a disegnare una topologia del pensiero e della temporalità immanenti all’essere. Come accennato, parte dei motivi e dei problemi che sono affiorati qui (e in altri testi come *Differenza e ripetizione* e *Mille piani*) si ritroveranno nel libro su Leibniz. Fra di essi v’è il superamento dell’intenzionalità husserliana, l’elaborazione di una teoria biologica della differenza, la costruzione dei processi d’individuazione e delle pratiche di soggettivazione. Deleuze, in definitiva, scopre tramite Foucault due concetti fondamentali: il pensiero del fuori e la soggettività come piega, rielaborandoli, beninteso, attraverso le proprie lenti anamorfiche. In questa circostanza essi rendono possibile la veicolazione d’una strategia di resistenza e l’articolazione di un piano d’immanenza assoluta con la questione del pensiero e del soggetto. Ma in Foucault Deleuze scopre la forma di una soggettività che il confronto con il pensiero di Leibniz modificherà ulteriormente.

³³² *Ivi*, p. 175.

³³³ Deleuze (1985-1986), vol. II, pp. 327-329.

³³⁴ Rimbaud (1871), pp. 23-25.

³³⁵ Deleuze (1985-1986), vol. II, p. 329.

4. Un tratto, non un'essenza: il Barocco secondo Deleuze

Il Barocco non connota un'essenza, ma una funzione operativa, un tratto. Il Barocco produce di continuo pieghe [...] curva e ricurva le pieghe, le porta all'infinito, piega su piega, piega nella piega. Il suo tratto distintivo è dato dalla piega che si prolunga all'infinito.
Deleuze¹

In linea con i capisaldi del proprio pensiero e metodo, fedele alla passione per il divenire e la differenza che contraddistingue tutta la sua opera, contrario a ogni attribuzione statica di essenza, a ogni piatto riconoscimento dettato dal principio d'identità, Deleuze ci presenta il suo universo barocco ne *La piega*. È un autentico *chaosmos*, composto da elementi dalla più disparata provenienza, abitato dalle «urla» di concetti e principi apparentemente folli e bizzarri. Il barocco di Deleuze è una sua autentica creazione, ottenuta attraverso un metodo anamorfico, che distorce e fonde insieme la filosofia di Leibniz, la cultura e l'arte del Seicento, le avanguardie artistiche e le teorie scientifiche contemporanee e, beninteso, la sua stessa filosofia. L'epoca barocca, allora, appare piuttosto alla stregua di un piano d'immanenza su cui s'innesta una sfrenata costruzione concettuale che ne stravolge la stessa struttura. Per quanto riguarda la ricostruzione dell'arte, della cultura, della filosofia e della scienza barocche, infatti, valga quanto precedentemente affermato per la lettura deleuziana di Leibniz: rimarrebbe deluso, e non comprenderebbe molto del testo, chi cercasse in queste pagine una discussione storiograficamente accurata, oppure delle tesi di carattere ricostruttivo. Al contrario, solo guardando al Barocco attraverso le distorsioni e le novità interpretative che il nostro autore v'introduce, seguendo i contorti labirinti dell'universo ivi disegnato è possibile afferrare il nerbo teorico de *La piega*. Un libro che, a nostro avviso, è in grado di dirci molto, sul Barocco, ma soprattutto sull'epoca contemporanea. Pertanto, in questo capitolo ci premuriamo innanzitutto di osservare con quali caratteri e significati Deleuze connota questo termine, utilizzato soprattutto in senso aggettivale: “ciò che è barocco”, piuttosto che “ciò che è *il* Barocco”.²

Nella prima parte, dunque, tenteremo di enucleare le principali istanze che conducono a leggere nella piegatura all'infinito il problema principale fronteggiato da quest'epoca. Tale idea costituisce il nucleo teoretico del testo e a essa si ricollegano questioni di primaria importanza, quali la concezione dell'infinito nel Seicento in rapporto alla scienza e all'astronomia e lo statuto dell'oggetto e del soggetto. La metafora del mondo come insieme di pieghe infinite, suggerita da Leibniz in alcuni suoi passi e riccamente sfruttata da Deleuze, è la cifra che consente una lettura unitaria delle venature

¹ Deleuze (1988), p. 5.

² Nel prosieguo distinguiamo tra il termine “Barocco”, utilizzato come sostantivo, e “barocco”, ovvero l'aggettivo da esso derivato.

teoriche di cui si compone quest'opera. Venature che disegnano un labirinto intricato, che, se inseguite sino in fondo, rivelano le urgenze filosofiche del pensiero deleuziano.

Nella seconda sezione, invece, precisiamo alcuni dei caratteri che concorrono a dipingere il variegato e complicato universo barocco di Deleuze. Dal nucleo problematico della piegatura infinita discende tutta una serie di caratteri e temi da considerare attentamente. Spiccano, tra questi, la peculiare ripartizione del mondo in due piani con caratteristiche e compiti affatto diversi; la divisione tra l'interno e l'esterno, propria dell'architettura, ma coincidente con la monadologia leibniziana; la rinuncia a una logica delle essenze che rintraccia nel dispiego delle infinite piegature un manierismo operativo. Ciò che è barocco, lo ribadiamo, non è identificabile con un'essenza, quanto con un'attività riconoscibile a partire da un modo comune di rispondere al problema della piega infinita.

Tuttavia, l'emersione nel testo di un mondo barocco originalmente riconfigurato dal filosofo francese non trascura del tutto il dibattito critico su tale tema, sia nella storia dell'arte, sia in quella del pensiero. Così, nel terzo paragrafo ci occupiamo di collocare le tesi di Deleuze all'interno del più vasto ritorno d'interesse per l'epoca barocca verificatosi nel corso del XIX e XX secolo. La proposta deleuziana, infatti, è preparata e resa possibile da una lunga riconsiderazione e riconfigurazione del barocco, iniziata esattamente cento anni prima con la pubblicazione nel 1888 di *Rinascimento e Barocco. Ricerca sull'essenza e sull'origine dello stile barocco in Italia* da parte dello storico d'arte svizzero Heinrich Wölfflin (1864-1945). Riteniamo, difatti, che il libro di Deleuze debba essere collocato, per certi aspetti, nel solco tracciato da un lungo filone di ricerche che hanno faticosamente riscattato l'immagine di un'epoca a lungo trascurata o addirittura disprezzata. Lungi dall'asserire che le tesi deleuziane si risolvano interamente nella volontà di corroborare i risultati di tali studi, oppure dal sopravvalutare la loro incidenza nella genesi della sua creazione teorica, riteniamo tuttavia necessario considerare quegli snodi intellettuali che hanno permesso l'emersione e la promozione del barocco a categoria filosofica ed epistemologica. Tanto più che nel corso del Diciannovesimo secolo il Barocco è risultato un proficuo oggetto di confronto per numerosi altri pensatori. Cerchiamo, dunque, di mettere in risonanza le tesi di Deleuze con quelle di autori come Benjamin e Lacan, che pure hanno scorto nel Barocco un importante riferimento culturale per esprimere le proprie posizioni e per leggere fenomeni e movimenti concettuali della contemporaneità. Ciò servirà a misurare l'eventuale debito nutrito dal nostro autore nei loro confronti, ma anche a sottolineare l'importanza, per alcune correnti filosofiche del secolo scorso, del ricorso alle produzioni culturali fiorite nel corso del Seicento.

4.1 – La piega infinita

La citazione che compare come esergo a questo capitolo, estrapolata dalle primissime righe de *La piega*, imposta da subito i termini attraverso cui è condotto il confronto con l'epoca barocca. Con "barocco" non s'intende un'essenza statica, consequenzialmente all'anti-essenzialismo deleuziano che abbiamo tratteggiato nei capitoli precedenti. Nemmeno il termine dev'essere letto come un'etichetta storiografica o come il riferimento a un'epoca storica strettamente delimitata, tant'è vero che il Barocco preso qui in considerazione appartiene ad aree geografiche e a momenti storici anche piuttosto eterogenei fra loro.

Deleuze non sembra prestare particolare attenzione a una periodizzazione o a una restrizione del Barocco in termini stilistici, che, invece, è tutt'oggi oggetto di dibattito fra gli specialisti;³ quel ch'è dato ritrovare nel Barocco è, tutt'al più, un'unità di funzionale e una serie di caratteri che discendono da essa. Deleuze non intende affermare che "barocco" sia una categoria senza alcun ancoraggio di tipo storico-culturale, oppure che indichi una costante sovra-storica. La sua tesi, invece, consiste nel leggere l'unitarietà dei fenomeni artistici attraverso un problema, ovvero il *prolungamento della piega all'infinito*. Tale problema è potuto comparire in un momento storico determinato in cui, si potrebbe dire riprendendo i termini della rilettura deleuziana di Foucault prima osservata, i rapporti di sapere e potere sono stati configurati in maniera tale da lasciarlo emergere. Questo approccio, come vedremo meglio nel prosieguo, sembra ambivalente nei confronti delle due grandi tendenze che hanno contraddistinto l'interpretazione del barocco nell'ultimo secolo e mezzo. Esso sembra situato a metà tra un barocco "eterno", ritornato più volte nel corso del tempo, e di cui l'arte seicentesca non sarebbe che l'espressione più compiuta, e uno geograficamente e storicamente determinato. Mediando tra le due posizioni Deleuze pensa a un Barocco "problematico", che emerge in un'epoca determinata ma, non per questo, cessa di riproporsi come ispirazione, idea, problema. Una questione che rimane attuale, in altre parole, e con la quale ci si continua a confrontare. Conseguentemente, sottolineare questo punto renderà possibile cogliere con maggiore evidenza le aperture tematiche dischiuse dal barocco deleuziano, nonché le finalità cui risponde la sua formulazione.

È proprio quel che suggerisce Deleuze, per il quale l'esistenza di un concetto di barocco come quello da lui prospettato permette di estenderlo «oltre precisi limiti storici»,⁴ avvicinando il racconto del

³ La periodizzazione del Barocco è questione spinosa su cui si è dibattuto a lungo. Fra le posizioni sposate più a lungo in nell'ambito della storiografia artistica, v'è quella di Rudolf Wittkower (1901-1971) che considera barocca tutta l'arte italiana prodotta tra il 1600 e il 1750 (Cfr. Wittkower, 1958). Una fra le voci recenti più autorevoli in merito appartiene allo storico d'arte Tomaso Montanari, che ha approntato un'ottima introduzione al problema della definizione della datazione dell'epoca barocca. A suo giudizio, il Barocco, strettamente dipendente dalla figura e dall'opera di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), esordisce ufficialmente con il suo San Sebastiano (1617), scultura marmorea attualmente conservata presso il museo Thyssen-Bornemisza di Madrid. Cfr. Montanari (2012), pp. XIX-XVI e 3-32.

⁴ Deleuze (1988), p. 56.

sogno di Teodoro presentato da Leibniz nei *Saggi di teodicea*⁵ alla narrativa di Borges, la musica barocca ad alcune composizioni di Boulez, la pittura di El Greco a quella di Simon Hantai (1922-2008). Questa traslazione deleuziana, per la quale il termine «barocco» non è solo un'etichetta storiografica, ma assume una validità trans-storica, consentirà d'affermare, parallelamente, che il concetto di barocco fornisce altresì un modello epistemologico, in un senso che tenteremo di far emergere. Pensare il barocco non come essenza ma come «funzione operativa», implica, in un certo senso, rischiare di perdere la sua determinatezza storico-culturale. Tuttavia, ritrovando questa peculiare funzione operativa della piegatura all'infinito in autori o artisti che appartengono a epoche e contesti culturali differenti dall'età barocca canonica, seguiamo Deleuze sulle tracce di una teoria della differenza che si dà attraverso la ripetizione.

La domanda cui il filosofo cerca di rispondere con il suo testo, che servirà da guida per questo capitolo, non dovrà suonare come “che cosa è *il Barocco?*” quanto, piuttosto, come domanda il titolo del terzo capitolo de *La piega*: “che cos'è barocco?”, ovvero quali caratteri definiscono un pensiero o un'opera d'arte come barocchi? Sembra importante l'impostazione scelta dall'autore proprio perché sono osservabili, nel dibattito interno ed esterno alla storia dell'arte, posizioni eterogenee che considerano barocchi fenomeni artistici tra loro apparentemente molto diversi. Sino al punto che alcuni autori hanno asserito l'inconsistenza di questa categoria oppure ne hanno ridotto le sue possibilità d'applicazione a una cerchia di artisti e opere estremamente ristretta.⁶ Oltre alla domanda su cosa sia barocco, è forse utile porsi delle altre, ovvero: quali opere artistiche, filosofiche, scientifiche compongono il materiale con cui Deleuze si confronta? Quali elementi lo conducono ad associare all'epoca barocca il nome di Leibniz, e non, piuttosto, quello di un altro autore da lui prediletto, ovvero Spinoza?⁷ Sono queste le domande che ci guideranno in questa parte del nostro lavoro. I motivi per cui occorre soffermarsi su questa formulazione del concetto di Barocco sono dunque numerosi; per esempio, scorrendo la lista delle monografie che Deleuze ha dedicato agli altri suoi grandi «intercessori» della propria filosofia, *La piega* ha la peculiarità di specificare, già nel sottotitolo («Leibniz e il barocco»), l'importanza che assume la caratterizzazione dell'epoca in cui l'autore di riferimento visse. Così, comprendere il barocco deleuziano aiuterà a capire, di riflesso, la sua lettura di Leibniz (e viceversa).

Iniziamo, dunque, col seguire le indicazioni di Deleuze sui caratteri del mondo barocco infinitamente piegato. La piega, bisogna ricordare, è un concetto differenziale: ognuna «ha un andamento diverso»,

⁵ Cfr. Leibniz (1710), pp. 728-731.

⁶ Il già citato Montanari scrive con una punta d'ironia nella primissima pagina d'introduzione al suo volume: «benissimo parlare di Barocco, purché non si creda che esista davvero» (Montanari 2010, p. XIII). L'autore vuole così sottolineare la difficoltà di maneggiare categorie i cui confini teorici sono continuamente in movimento: il Barocco è un caso esemplare.

⁷ Come ha fatto, per esempio, Ansaldo (2001) che prenderemo in esame più avanti.

è «singolare»,⁸ e dev'essere colta nel movimento di biforcazione, divisione, dispiegamento che descrive, il quale segue leggi di composizione sue proprie. Un esempio che può illustrare bene questo punto riguarda il rapporto «tra il vestito e il corpo» nell'arte barocca, «mediato, disteso, allargato dagli elementi». Deleuze si chiede se non sia forse il fuoco a nascondersi «nelle incredibili pieghe della tunica» con cui il Bernini veste santa Teresa d'Avila (1515-1582) in estasi, oppure se quelle con cui avvolge la beata Ludovica Albertoni (1473/4-1533) non lascino pensare a «una terra profondamente dissodata».⁹ Non solo le forze che sinuosamente muovono il fuoco differiscono da quelle decise che solcano la terra, ma questi stessi elementi possono essere piegati e dispiegati in differenti modi. Alle singolarità che descrivono il comportamento dei materiali in questione si sovrappongono ulteriori distinzioni, come quella tra i «ripiegamenti della materia» e le «pieghe nell'anima», che costituiscono i due livelli della casa barocca.¹⁰ Una simile concezione rende leggibile l'universo barocco come un luogo particolarmente adatto all'esercizio di un «pensiero del molteplice», formula che, per alcuni interpreti, esprime il progetto filosofico deleuziano nella sua interezza.¹¹ Il carattere principale del Barocco, dunque, è quello di portare la piega all'infinito, e da esso ne derivano altri che, secondo il nostro autore, indirizzano all'individuazione di un elemento come appartenente a questa classe concettuale. Nel terzo capitolo del testo Deleuze ne seleziona sei che esamineremo nel prosieguo del capitolo.

Per ora concentriamoci sul primo elemento formale, la *piegatura infinita*, già comparso in altri contesti storici e geografici, ma che assume una centralità senza precedenti solo con l'epoca barocca. Ai suoi occhi, la preoccupazione più grande del pensiero e dell'arte barocchi è quella di prolungare la piega all'infinito, di spingerla il più lontano possibile. Un esempio molto efficace sarebbe individuabile nella produzione di un pittore d'un periodo molto precedente, Paolo Uccello (1397-1475): già nella «strana serie di cappucci a pieghe» da lui ritratti, sarebbe sensibile la «potenza di *sviluppare sovraneamente* ogni cosa». Tuttavia, le sue pieghe «non sono barocche, poiché restano imprigionate in strutture geometriche solide» e, pertanto, per «mantenere l'identità operativa del Barocco» occorre mostrare come essa rimanga «limitata in tutti gli altri casi», mentre acquisisca, tra la fine del Cinquecento e il Seicento, «una liberazione illimitata, di cui è possibile precisare le condizioni». Tale condizione sarebbe rinvenibile, per esempio, nei dipinti di El Greco –come *l'Orazione nell'orto* (1590) e *il Battesimo di Cristo* (1614) – dove «le pieghe sembrano abbandonare

⁸ Deleuze (1990), pp. 207-208.

⁹ Deleuze (1988), p. 200 con riferimento a due opere scultoree berniniane, ovvero *l'Estasi della beata Ludovica Albertoni* (1674) e *la Transverberazione di santa Teresa d'Avila* (1652). Quest'ultima costituisce una delle sculture simbolo del Barocco: scelta da Bataille come copertina de *L'Erotismo* (1957), in cui il diario della santa viene più volte menzionato e preso in considerazione (cfr. ad es. Bataille, 1957, pp. 231-235), verrà successivamente menzionata da Lacan nel corso del suo XX seminario (1972-1973). Ritorniamo in seguito proprio su quest'ultima lettura.

¹⁰ Deleuze (1988), pp. 5-7.

¹¹ Ad es. Vaccaro (1990).

i loro supporti [...] per entrare in un insieme infinito». ¹² Ciò dipenderebbe innanzitutto dal rapporto che tale epoca intrattiene appunto con l'infinito.

Uno dei *leitmotiv* teorici del testo è rappresentato, difatti, dalla nuova concezione dell'infinito inaugurata, a detta di Deleuze, dal Barocco: «l'infinito attuale nell'io finito, è appunto questa la posizione di equilibrio, o squilibrio, barocco». ¹³ Il nostro autore, dunque, pensa il Barocco come l'epoca in cui il soggetto entra in relazione costante con un infinito attuale, che lo attraversa e in cui si costituisce, di cui la piega è l'elemento minimo. *Differenza e ripetizione*, come abbiamo visto, contrappone Leibniz a Hegel per la sua concezione dell'infinitamente piccolo; ora, invece, la sua filosofia diventa il palcoscenico su cui piegare, dispiegare e ripiegare continuamente il tessuto infinito dell'universo: quello delle piccole percezioni, degli eventi, delle serie e dei principi che regolano il gioco del mondo. A questo punto diventa importante considerare la connotazione della piega barocca e leibniziana sviluppata da Deleuze. Le occorrenze precedenti del concetto, osservate nel terzo capitolo del nostro lavoro, ne lasciano intravedere le potenzialità espressive che gli permettono di aderire all'andatura del divenire disegnato dal suo pensiero. Tuttavia, è solamente grazie all'*incontro* con la piega di Leibniz che tale concetto si espande e raggiunge un'autonomia e una pregnanza inedite. Grazie all'incontro con il suo pensiero essa diviene capace di assurgere all'infinito, di rendere sensibili gli infiniti divenire della molteplicità.

A dire il vero, com'è stato sottolineato da alcuni interpreti, la figura della piega viene tematizzata esplicitamente in Leibniz solo in pochi passaggi; tutt'al più è l'insieme semantico dei termini da essa composti che compare con una certa costanza. Infatti «i passaggi in cui Leibniz sviluppa questo tema sono relativamente poco numerosi [...] [ma] si potrebbe sostenere che la rete semantica della piega è al contrario particolarmente importante: dappertutto si trovano degli involuppi e degli sviluppi, delle involuzioni e delle evoluzioni». ¹⁴ Anche in questo caso ci troviamo di fronte a una rilettura affatto anamorfica da parte di Deleuze, preparata altresì dall'opera di Serres che aveva indugiato su tale figura all'interno del suo libro dedicato a Leibniz. ¹⁵ I motivi per cui è possibile individuare in quest'ultimo il «filosofo della piega» sono riconducibili innanzitutto all'ideazione di quel «labirinto del continuo» descritto nelle sue opere. Deleuze, infatti, individua nel rifiuto leibniziano dell'atomismo e nella teorizzazione di un infinito, illustrato tramite l'analogia della materia con le pieghe, la chiave di lettura per la costruzione di un approccio anti-essenzialista. Tale analogia

¹² Deleuze (1988), pp. 57-58.

¹³ *Ivi*, p. 146.

¹⁴ Bouquiaux (2006b), p. 39 che seguiamo, nelle seguenti righe, per approntare un'epitome dei ruoli svolti dalla piega in Leibniz – tutti, a nostro parere, colti, arricchiti e sviluppati da Deleuze. La tesi conclusiva cui l'autore allude in questo contributo vuole il pensiero di Leibniz come una filosofia del punto di vista più che della piega.

¹⁵ Basti pensare all'accento posto sul modello della rete e del reticolo (*réseau*) che occupa un ruolo importante nelle sue argomentazioni; cfr. Serres (1968), p. 14.

compare in un dialogo che porta il titolo di *Pacidius Philalethi* (1676), in cui Leibniz sostiene che «la divisione del continuo non va considerata come quella della sabbia in grani, ma come quella di una carta o di una tunica nelle sue pieghe: se anche infatti le pieghe diventino infinite in numero e sempre minori, non pertanto si giunge mai a dissolvere il corpo in punti o minimi».¹⁶ Il dialogo in questione risale a un periodo di svolta nella fisica e nella metafisica leibniziana, dal momento che nel '75-76, Leibniz sarebbe «passato da una fisica e da una metafisica del punto a una fisica e una metafisica della forza».¹⁷ Tale passaggio coincide con l'abbandono di una concezione in cui la materia, lo spazio e il tempo, seppur intesi come continui e non come discreti, sono considerati come composti di punti indivisibili, alla stregua dei granelli di sabbia. Egli approda a un'interpretazione nella quale sono, invece, degli elementi infinitamente piccoli e divisibili a costituire l'ossatura dell'universo, similmente a una tunica infinitamente piegata. Così, la piega consente «di pensare il continuo [...] di pensare un processo infinito (delle pieghe sempre più piccole, all'infinito) e una differenziazione che non sia divisione, separazione o rottura».¹⁸ Tale tematica è riassunta e parafrasata da Badiou nella sua recensione a *La piega*, laddove oppone una filosofia della piega, cui aderirebbero Leibniz e Deleuze, a una del punto che accomunerebbe, invece, le posizioni di Descartes e dello stesso Badiou.¹⁹

Un secondo argomento nel quale Leibniz fa riferimento alla figura della piega è quello che potremmo indicare con l'espressione «continuità del vivente». Ci siamo già imbattuti nel confronto con il preformismo attuato da Deleuze, il quale utilizza lo *Zwiefalt* heideggeriano, e le teorie di Geoffroy Saint-Hilaire, per sviluppare l'idea secondo cui la vita dell'organismo non è che il dispiegamento di una piega che lo connota sin dal suo stato embrionale, e per avanzare la tesi di un piano univoco di costruzione dell'animale a partire dal quale si sviluppano le differenti specie a seconda dei piegamenti effettuati su di esso. Sia sufficiente qui ricordare alcune conseguenze di questa impostazione su cui il nostro autore ritorna più volte nel testo. Leibniz rifiuta, infatti, l'idea di una nascita o di una morte assolute dell'organismo, dacché non v'è «propriamente, né una prima nascita, né una generazione del tutto nuova» e nemmeno «vi sarà [...], intesa in un rigoroso senso metafisico, una morte vera e propria». Egli ritiene, pertanto, che non vi sia «che una trasformazione del medesimo animale, a seconda che gli organi sono piegati differenti o più o meno sviluppati».²⁰ Sostenere l'inesistenza della generazione e della morte per le anime e per gli animali equivale a dipingere un mondo connotato dalla continuità: «essi non possono che svilupparsi, involuparsi, rivestirsi, spogliarsi, trasformarsi».²¹

¹⁶ Leibniz (1676b), pp. 461-463. Tuttavia, la trattazione di quest'aspetto è in realtà ben più complessa. In merito Mugnai sostiene la necessità, in Leibniz, di operare una distinzione tra il continuo matematico e il contiguo fisico, e tra una divisione ideale e una reale. Cfr. Mugnai (2001), pp. 105-121.

¹⁷ Bouquiaux (2006b), p. 41.

¹⁸ *Ivi*, p. 43.

¹⁹ Cfr. Badiou (1989).

²⁰ Leibniz (1695), p. 193.

²¹ Leibniz (1714a), pp. 277-278.

Il teatro della variazione ammirato da Deleuze si legge nella concezione biologica leibniziana, per cui «gli organismi si trasformano continuamente, e la morte e la nascita non sono che delle trasformazioni un po' più rimarchevoli delle altre».²² Nella *Monadologia* (1714) si legge che: «tutti i corpi sono in un flusso perpetuo, come i fiumi, e le parti entrano ed escono di continuo».²³ Tale asserzione è congeniale alla filosofia del nostro autore dacché consente, come abbiamo visto, di leggere Leibniz con Whitehead sotto il comune denominatore dell'evento: il flusso perpetuo descritto dal primo, e l'incessante trascorrere di eventi e di estensioni ravvisato nella natura dal secondo.²⁴

In terzo luogo, la piega compare nell'opera di Leibniz relativamente alla teoria della conoscenza e della virtualità delle idee. I *Nuovi saggi sull'intelletto umano* (1704), rappresentano un confronto con le posizioni di Locke (affidate alla bocca di Filalete, mentre il filosofo tedesco è identificabile nella figura di Teofilo), o, secondo alcuni, il massimo della conciliazione possibile del pensiero di Leibniz con esse.²⁵ Questo testo contiene un passaggio in cui la celebre tesi dell'empirista, secondo cui la nostra mente in origine sarebbe paragonabile a una *tabula rasa* o a una camera oscura su cui si imprimerebbero le impressioni provenienti dall'esterno, è ricalibrata differentemente proprio attraverso la figura della piega:

Filalete – L'intelletto potrebbe essere paragonato ad una camera interamente oscura che avesse soltanto qualche piccola apertura per lasciare entrare le immagini esterne e visibili [...].
Teofilo – Per rendere più perfetta la somiglianza, bisognerebbe però supporre che nella camera oscura ci fosse una tela per ricevere le immagini e non fosse liscia, ma diversificata da *pieghe*, rappresentanti le conoscenze innate.²⁶

È qui in gioco la contrapposizione fra l'induttivismo empirista e l'innatismo. Secondo quest'ultimo, esistono nello spirito delle idee innate, da concepirsi come «semplici predisposizioni o inclinazioni», di carattere potenziale, le quali «diventano *attuali* allorché vengono pensate». In questo modo, l'esperienza appare come «l'*occasione* che le fa scaturire dal fondo dell'anima come dalla loro fonte originaria».²⁷ Per questo motivo «non bisogna rappresentarsi l'intelletto come una superficie piana, inerte, che si presterebbe a ogni iscrizione, ma piuttosto come un corpo elastico, il quale non si può lasciar deformare, curvare, piegare che secondo certi modi determinati».²⁸ A questo scambio dialogico, d'altronde, si può accostare un altro passo, proveniente dalla prefazione alla medesima opera, che affronta il problema della virtualità delle idee innate attraverso una metafora anch'essa

²² Bouquiaux (2006b), p. 44.

²³ Leibniz (1714b), p. 295.

²⁴ Cfr. *infra* § 3.1.

²⁵ Come sostiene Deleuze in merito ai passaggi che citeremo poco più avanti: «si obietterà, queste poche linee non esprimono il pensiero di Leibniz» (Deleuze, 1988, p. 7).

²⁶ Leibniz (1704), pp. 272-273, corsivo nostro.

²⁷ Mugnai (1982), p. 16; cfr. anche Mugnai (2001), pp. 47-49.

²⁸ Bouquiaux (2006b), p. 46.

relativa, in qualche modo, all'ambito semantico della piegatura che citiamo estesamente poiché ci pare piuttosto significativo.

Mi sono servito [...] del paragone di un blocco di marmo che abbia venature, piuttosto che di un blocco uniforme, oppure delle tavolette vuote, che è poi ciò che i filosofi chiamano *tabula rasa*. Infatti, se l'anima rassomigliasse a queste [...], le verità sarebbero in noi come la figura di Ercole si trova in un marmo, quando [...] è del tutto indifferente a ricevere questa figura o qualunque altra. Ma se nel marmo vi fossero venature che delineassero la figura di Ercole a preferenza di altre, questo [...] vi sarebbe in qualche modo predisposto e la figura dell'Ercole vi sarebbe in qualche modo innata, benché sarebbe necessario pur sempre un certo lavoro per scoprire queste venature, per ripulirle togliendo ciò che impedisce loro di apparire. Ora è in questo senso che le idee e le verità sono in noi innate: come inclinazioni, disposizioni, abitudini o virtualità naturali non già come azioni, benché queste virtualità siano sempre accompagnate da alcune azioni che vi corrispondono anche se spesso insensibili.²⁹

Anche in quest'occasione Leibniz fa utilizzo di una figura, di un'immagine per rendere la propria concezione dell'innatismo: le idee sono presenti in noi virtualmente, ma necessitano di un'occasione, di un motivo per essere pensate e divenire attuali. D'altronde, esse sono «abitudini o disposizioni» e pertanto, può affermare Leibniz, «noi sappiamo molte cose, alle quali non pensiamo». Così, alla domanda di Filalete, che chiede se si possa sostenere che le «scienze più difficili e profonde siano innate», Teofilo risponde «la loro conoscenza attuale no di certo, ma la loro conoscenza virtuale certamente, come la figura tracciata dalle venature di un marmo si trova nel marmo, più che la si scopra lavorando».³⁰

Ambedue i passaggi sono sfruttati e rielaborati riccamente da Deleuze, sebbene quest'ultimo, più che all'innatismo, miri a rimarcare non solo l'onnipresenza delle pieghe nel mondo barocco, ma anche la corrispondenza e il parallelismo vigente tra le pieghe del piano basso e quelle del piano alto dell'immenso edificio barocco. Grazie a queste metafore, della tunica piegata e delle venature nel marmo, «riusciamo a rappresentarci un aspetto sempre sottolineato da Leibniz, ossia la corrispondenza, e perfino la comunicazione, tra i due piani, tra i due labirinti, tra i ripiegamenti della materia e le pieghe nell'anima». L'ideazione dell'edificio barocco disposto su due piani, sul quale ci soffermeremo meglio nel prossimo paragrafo, consente di accorgersi che la «materia è marmorizzata, l'anima è marmorizzata, anche se in due modi differenti».³¹ Inoltre, tale aspetto concorre a ricalibrare della teoria dell'attuale e del virtuale che abbiamo osservato nel capitolo precedente. Da una parte, infatti, le idee innate sono intese da Deleuze come «pure virtualità, pure potenze, il cui atto consiste in un certo *habitus* o in disposizioni (pieghe) nell'anima» e, conseguentemente, «il mondo intero [...] non è che una virtualità esistente attualmente solo e soltanto nelle pieghe dell'anima che esprime quel

²⁹ Leibniz (1704), p. 171.

³⁰ *Ivi*, p. 213.

³¹ Deleuze (1988), p. 7.

mondo». ³² Dall'altra, «le monadi o stanze semplici, che sono sempre attuali, non soltanto rinviano alle virtualità che attualizzano in se stesse, *come provano le idee innate*, ma anche alle possibilità che si realizzano nelle sostanze composte [...] o negli aggregati materiali [...] o nei fenomeni estesi». ³³ Ancora, la piega sembra adatta alla designazione e alla descrizione, nel pensiero leibniziano, dei rapporti tra l'interno e l'esterno, la monade e il mondo, la sostanza e le molteplicità. Pur senza indugiare eccessivamente sull'intrico di questioni che si dipanano a partire dalla definizione della sostanza in Leibniz, occorre qui evocarne alcuni aspetti. Più precisamente, Leibniz ne appronta almeno tre differenti definizioni, ognuna con finalità e con strategie diverse. Una prima, contenuta nel *Discorso di metafisica* (1686), è quella secondo cui la sostanza deve avere «una nozione così completa, da essere sufficiente a comprendere e a farne dedurre tutti i predicati dal soggetto al quale la nozione è attribuita». ³⁴ Ciò vuol dire che la nozione d'una sostanza deve necessariamente involuppare «tutto ciò che può succedere» a essa. Leibniz, formulando l'ipotesi di sostanze individuali «che portano la propria storia al loro interno», avrebbe preso le distanze da alcune «tendenze necessitariste» riscontrabili nei suoi primi testi, dacché l'affermazione secondo la quale le sostanze individuali contengono al loro interno tutti i propri predicati implica ch'esse siano da considerare come le artefici del proprio destino. ³⁵ Una seconda definizione, invece, d'ispirazione aristotelica, vuole che la «sostanza delle cose consiste nella capacità di agire e di subire». ³⁶ In questo caso, sembra importante l'influenza della concezione leibniziana della *vis viva*, già esaminata relativamente alla *querelle* con i cartesiani sulla conservazione del moto. ³⁷ Infine, nel *Discorso di Metafisica* è presente una terza definizione che considera il rapporto delle sostanze con il mondo: «ogni sostanza è come un mondo a parte, indipendente da ogni altra cosa, fuorché da Dio». ³⁸ Qui, invece, il tratto caratterizzante consiste nell'implicazione del punto di vista e, dunque, di una prospettiva singolare, appartenente a ciascuna monade, nella quale il rapporto di ognuna d'esse con il mondo è mediato dal sito prospettico occupato. Solamente Dio è in grado di considerare «tutte le facce del mondo in tutte le maniere possibili (poiché non v'è rapporto che sfugga alla sua onniscienza)». ³⁹ Ora, queste tre definizioni, al di là degli scarti e delle differenze che implicano, e al di là delle possibilità interpretative del sistema leibniziano che dischiudono, sembrano rendere ragionevole

³² *Ivi*, p. 37.

³³ *Ivi*, pp. 132-133 corsivo nostro; cfr. *infra* § 3.1.

³⁴ Leibniz (1686b), p. 71.

³⁵ Bouquiaux (2006b), p. 50. Tale tendenza sarebbe presente, secondo l'autore, per esempio nella *Confessio philosophi* (1673), dialogo giovanile che precede l'elaborazione della dottrina della sostanza individuale. Ritroveremo questo tema più avanti quando considereremo il confronto deleuziano con il problema della libertà nel pensiero di Leibniz, che costituisce uno dei fulcri teorici del testo.

³⁶ Leibniz (1698), p. 237.

³⁷ Cfr. *infra* § 1.2

³⁸ Leibniz (1686b), p. 79.

³⁹ *Ibidem*.

l'affermazione secondo cui la piega «permette di pensare ciò che v'è di comune fra le tre definizioni» poiché consente di «pensare l'unità di una molteplicità avviluppata». ⁴⁰ In tutti e tre i casi, infatti, la piega articola il rapporto della sostanza individuale, quale principio d'unità, con la molteplicità involupata al suo interno:

definire una sostanza come il principio d'unità di ciò ch'essa involuppa (definire una sostanza come una piega?) è un'audacia che Leibniz declina, all'epoca del *Discorso*, in tre maniere differenti: definisce la sostanza per la sua storia (per l'insieme dei suoi predicati), per la sua potenza (per la forza, che involuppa gli effetti futuri) e per le sue relazioni col mondo (per l'insieme delle sue percezioni). In tutti i casi, si tratta di definire la sostanza come l'unità in cui di ripiega una molteplicità. ⁴¹

Tutto ciò è stato colto da Deleuze, il quale trova nella teoria leibniziana della sostanza una conferma per leggere la teoria dell'inclusione e della predicazione come frontalmente opposte allo schema dell'attribuzione d'essenza. ⁴² Il filosofo tedesco, infatti, avrebbe elaborato una «grammatica barocca, in cui il predicato è innanzitutto relazione ed evento» e non attributo. Il predicato sarebbe, infatti, «un atto, un movimento, un cambiamento», e non uno stato d'essere: in altre parole potremmo dire che esso consiste nell'esecuzione del viaggio e non nella sua natura di essere viaggiante. ⁴³ Questo sarebbe un tratto spiccatamente manierista del suo pensiero, che lo distingue dall'approccio essenzialista e dalla considerazione della predicazione come attribuzione d'essenza: infatti, «il binomio *fondo-maniere* soppianta così la forma o l'essenza: Leibniz ne fa la nota dominante della sua filosofia». Tale coppia concettuale è necessaria a pensare e inquadrare l'esplicarsi delle relazioni tra la monade e il mondo: quest'ultimo sarebbe «evento [...] e in quanto predicato incorporeo (= virtuale) esso va incluso in ogni soggetto come un fondo, da cui ciascuno estrae le maniere che corrispondono al suo punto di vista (= aspetti)». In altre parole, il mondo che ogni monade include al proprio interno come uno scuro fondo è la predicazione stessa, mentre le maniere sono i predicati particolari. Per questo motivo, in Leibniz, «il concetto non è più l'essenza o la possibilità logica del suo oggetto, ma la realtà metafisica del soggetto corrispondente [...] ogni relazione è interna, proprio perché i predicati non sono attributi». ⁴⁴

La sua teoria fungerebbe da riprova dal momento che dimostrerebbe come «la definizione della sostanza tramite l'attribuzione, lungi dal confermare l'individualità e l'inclusione, le revocano in questione». Contrariamente a Descartes, che individua nella semplicità il primo criterio per una definizione della sostanza, Leibniz la denuncia «come un criterio pseudologico» e invoca «come

⁴⁰ Bouquiaux (2006b), p. 52.

⁴¹ *Ivi*, p. 53.

⁴² Cfr. *infra* § 3.1.

⁴³ Deleuze (1988), p. 88.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 89-90.

criterio metafisico l'unità di essere, più che la semplicità di concetto». Quel che il filosofo tedesco «esige [...] per la sostanza» è un principio d'unità che implichi, al tempo stesso, una molteplicità involupata al proprio interno, «una unità che sia interna al movimento o un'unità di cambiamento che sia attiva e che estrometta la mera estensione dal rango delle sostanze». ⁴⁵ Queste pagine, dove Deleuze si confronta con il rifiuto leibniziano della semplicità quale criterio e dell'estensione come sostanza, hanno probabilmente presente un articolo di Gueroult, dal titolo *La constitution de la substance chez Leibniz* (1947). Qui, infatti, è messa in rilievo la complessità della sua composizione oppositiva la quale è costruita attraverso due momenti apparentemente contraddittori: da una parte, al fine di «dimostrare la falsità della tesi cartesiana della sostanza estesa, si sforza di rifiutare la [...] semplicità di questa nozione, come se, stabilendo la non semplicità del suo essere, egli stabilisse contemporaneamente il suo carattere non sostanziale» mentre, dall'altra, «Leibniz proclama la semplicità della monade» e la definisce attraverso di essa. ⁴⁶ Al di là della lettura gueroultiana, tuttavia, ciò che interessa Deleuze nella teoria della sostanza è l'opportunità di scorgervi un principio d'unità ripiegato a partire da cui avviene il dispiegarsi del molteplice: «se il vero criterio logico della sostanza è l'inclusione, è perché la predicazione non è attribuzione, è perché la sostanza non è il soggetto di un attributo, ma l'unità interna a un evento, l'unità attiva di un cambiamento». ⁴⁷

Da quanto osservato sin ora consegue che alla piega è connaturata la capacità di articolare l'infinito, di dispiegarsi infinitamente: è la facoltà di leggere in essa una figura dell'infinito, di scorgere in tale elemento un operatore della piegatura illimitata. Nel *Pacidius Philalethi* l'immagine della tunica esplica la divisione del continuo e il dispiegamento e i ripiegamenti del mondo animale illustrano la continuità del vivente; nei *Nuovi saggi* le venature del marmo suggeriscono la virtualità, potenzialmente infinita secondo la teoria deleuziana, delle idee innate; l'unità della sostanza si dispiega in un'infinità di eventi; le relazioni tra le monadi e il mondo si riverberano in un'infinità di punti di vista attraverso cui coglierle: *tutto l'universo appare come infinitamente piegato*. Sin qui, dunque, abbiamo tentato di riassumere alcune delle questioni cui il pensiero di Leibniz fa fronte attraverso un'evocazione della (o un'allusione alla) piega e nelle quali scorgiamo i punti dove esso entra in risonanza con la filosofia di Deleuze. Tuttavia, ribadiamo, nell'opera leibniziana tale figura non sembra assurgere mai a concetto pienamente tematizzato e formulato. D'altronde, anche lo stesso Deleuze, ci appare affatto consapevole di giocare su risonanze ed eco. Ciò detto, beninteso, non bisogna dimenticare il fitto intreccio che Deleuze si occupa di tessere unendo Leibniz alla coeva cultura barocca, nonché a quanto, nelle epoche precedenti e successive, sembra relativo al medesimo

⁴⁵ *Ivi*, pp. 91-92.

⁴⁶ Gueroult (1947), p. 56.

⁴⁷ Deleuze (1988), p. 93.

problema della piegatura infinita; esamineremo con maggiore attenzione questo aspetto nel prossimo paragrafo.

Si rende a questo punto necessaria una breve riflessione rispetto alla scelta di collocare proprio la filosofia di Leibniz al centro del pensiero barocco, scelta che ci porta a interrogarci sulle motivazioni della preferenza accordata al filosofo tedesco piuttosto che a Spinoza. Oltre ai due testi, e alle numerose lezioni dedicate a quest'ultimo, Spinoza è riconosciuto dallo stesso Deleuze, infatti, come un vero e proprio maestro. Afferma, per esempio, nell'*Abécédaire*: «io non sono colto, né un intellettuale: ciò vuol dire che non ho alcun sapere di riserva. Tutto ciò che imparo, lo imparo per uno scopo e dieci anni più tardi sono obbligato a studiarlo nuovamente. Eccezion fatta per Spinoza, che è nel mio cuore».⁴⁸ Come abbiamo già visto, l'opera di Spinoza e quella di Leibniz erano state lette in maniera piuttosto unitaria nella tesi complementare di dottorato, dove il concetto di espressione fungeva da *trait d'union* delle due.⁴⁹ Ne *La piega*, invece, il nome di Spinoza non compare che in rare occasioni, e quasi sempre in merito ad aspetti marginali. Tuttavia, la sua opera non di rado è stata accostata all'epoca barocca, per soppesarne influenze e debiti teorici, o per valutare l'effettiva consonanza tra alcune delle sue tesi e il pensiero di tale periodo storico. Ansaldi, per esempio, ha effettuato una precisa ricognizione, insieme teorica e storiografica, che prende le mosse da alcuni dati concreti: da una parte, la famiglia di Spinoza è d'origine iberica e l'ambiente in cui ha avuto modo di formarsi filosoficamente e religiosamente è profondamente intriso d'influenze e di riferimenti culturali provenienti dalla penisola, culla di una certa corrente del Barocco. A ciò, inoltre, si aggiunge la scomunica del 1656, che costituisce un dato biografico condiviso con altri due filosofi marrani, ovvero Uriel da Costa (1585-1640) e Juan de Prado (1612-1659). Dall'altra, l'autore non manca di sottolineare la presenza all'interno della biblioteca personale del filosofo di testi barocchi spagnoli, come, fra le altre, opere di Francisco de Quevedo (1580-1645), di Luis de Góngora (1561-1627), di Baltasar Gracián (1601-1658). A partire da tali circostanze, l'autore mette in rapporto i nessi che legano l'opera di Spinoza al pensiero barocco, precisando come sia stato soprattutto quello spagnolo a rappresentare un campo di forze con cui il filosofo ha potuto confrontarsi.⁵⁰ D'altronde, il dato biografico, se aiuta a comprendere un'influenza, ne spiega solamente un aspetto. Il concetto-perno del sistema spinoziano, ovvero quello di potenza, e i suoi derivati immediati, come quelli di «infinito, Provvidenza, desiderio, passione, virtù, moltitudine», permettono d'individuare alcuni importanti legami teorici fra la sua opera e quella dei barocchi spagnoli. Così, afferma Ansaldi,

se è vero che il pensiero di Spinoza si costruisce e si articola attraverso un confronto serrato con la cultura ebraica marrana, con il cartesianesimo, con le scienze, in particolare la fisica, o, ancora,

⁴⁸ Deleuze (1988-1989), lettera "C" (Culture – Cultura).

⁴⁹ Cfr. *infra* § 1.3.

⁵⁰ Ansaldi (2001), pp. 9-14.

con la filosofia di Hobbes, riteniamo che il pensiero barocco spagnolo possa ugualmente giocare un ruolo importante nella costituzione di questa “anomalia filosofica” che è lo spinozismo. Al riguardo, si può affermare che questa cultura ha rappresentato una sorta di sfondo concettuale dello spinozismo, una “cassetta degli attrezzi” che non ha mai smesso d’interessare Spinoza.⁵¹

Pertanto, anche sotto il profilo concettuale l’opera di Spinoza, letta dall’autore alla stregua di un «sistema della potenza», sembra entrare particolarmente in risonanza con quell’«immenso campo di forze, [...] molteplicità affermata di potenze, [...] spazio dove vibrano intensità infinite» rappresentato dal Barocco spagnolo.⁵²

Gli elementi utili a una lettura congiunta di Spinoza e del Barocco non sarebbero dunque mancati a Deleuze. Ciò che può aiutare a comprendere la scelta di privilegiare la filosofia di Leibniz all’interno del tessuto teorico barocco è da ricercare, a nostro avviso, in due motivazioni, che ne rivelano il carattere strategico. In primo luogo, come abbiamo già visto, l’opera di Leibniz è inizialmente connotata da Deleuze attraverso una certa ambivalenza. La possibilità di legare il suo nome a quello di un’epoca, del problema della piegatura infinita, per mettere, successivamente, entrambi a confronto con le declinazioni del pensiero contemporaneo, consentono al nostro autore di smussare le asperità di quel giudizio. Come vedremo nella parte conclusiva del nostro lavoro, la tensione fra Barocco leibniziano e neobarocco disegna, infatti, una tra le linee di forza teoriche principali su cui poggiano le sue argomentazioni. In altre parole, sosteniamo che la lettura di Deleuze intenda porre in una nuova luce la filosofia di Leibniz, e si serva del legame con il Barocco e del confronto tra quest’ultimo e il neobarocco contemporaneo proprio per attuare questa traslazione prospettica, questo cambio di giudizio. La seconda motivazione ci appare, invece, strettamente legata al modo di incidere del pensiero deleuziano. Studi come quello di Ansaldi permettono di rintracciare e istituire collegamenti e relazioni tra l’opera di Spinoza e un “certo” Barocco, individuato con precisione in alcune correnti e in alcuni autori, e che possiede, dunque, una connotazione storica forte e precisa. Tuttavia, il metodo anamorfico deleuziano, il quale procede per una totale complicazione e un’assoluta commistione delle prospettive, ci sembra rifuggire di fronte a una delimitazione così fortemente determinata. Nella piega, concetto assolutamente particolare, differenziale, eppure passibile di un uso piuttosto generale dacché «vi sono pieghe dappertutto», egli individua non solo la possibilità di annodare Leibniz e il Barocco, ma anche quella di operare tale congiunzione attraverso cuciture elastiche, fluide, mobili, rizomatiche che non s’irrigidiscono in una configurazione definitiva. Al contrario, s’offrono come linee teoriche sempre passibili di una nuova piegatura, disponibili ad annodare i fili che disegnano futuri teatri per nuovi incontri.

⁵¹ *Ivi*, p. 16.

⁵² *Ivi*, p. 365.

Giunti a questo punto occorre prendere in considerazione un altro problema introdotto dal pensiero dell'infinito nel Barocco: ci riferiamo a ciò che potremmo definire come la "perdita del centro" cui quest'epoca si trova dinnanzi. La ricostruzione deleuziana, infatti, accorda una notevole importanza ai progressi in campo astronomico e matematico che, durante l'epoca barocca, hanno permesso l'emersione dell'idea di un infinito privo di centro, pur considerandoli in maniera sotterranea. È utile, pertanto, soffermarsi sui riferimenti privilegiati a questi progressi, rappresentati dalle figure di Giordano Bruno (1548-1600), di Girard Desargues (1591-1661) e di Keplero, e ricondurli alle teorie filosofiche da cui vengono espressi e in cui sono rielaborati e digeriti, teorie che strutturano e sostengono l'universo tratteggiato da Deleuze.

Per quanto riguarda l'astronomia, occorre innanzitutto riferirsi a Bruno, il cui nome ricorre due volte nel testo, sia in merito alla sua teoria della monade, sia per lo sviluppo di una cosmologia che non prevede alcun centro.⁵³ Sebbene Deleuze non si soffermi troppo sulla sua opera, esso è citato come una sorta di precorritore, per alcuni aspetti, di tesi e concezioni leibniziane. Introducendo la nozione di monade, Deleuze accenna rapidamente ad alcuni utilizzi precedenti, nella storia del pensiero occidentale, a quello fattone dall'autore della *Monadologia*. Nella sua concezione della filosofia come creazione di concetti consequenziale alla posizione e al riconoscimento di un problema, infatti, Deleuze non sottostima l'importanza della storia racchiusa in essi: «ogni concetto ha sempre una storia, ma una storia a zigzag, che può attraversare altri problemi o disporsi su piani diversi [...] ogni concetto opera un nuovo montaggio, assume nuovi contorni, deve essere riattivato o ritagliato».⁵⁴ Così, se per i neoplatonici, e in particolare per Proclo (412-485), la monade designa «uno stato dell'Uno: l'unità in quanto avviluppa una molteplicità che, a sua volta, sviluppa l'Uno alla stregua di una "serie"», è con Bruno che il sistema delle monadi giungerebbe a un livello di complicazione universale.⁵⁵ Nel *De triplici minimo* (1591), per esempio, «spiegare-implicare-complicare formano la triade delle pieghe, secondo le diverse variazioni del rapporto Uno-molteplice». Tuttavia, segnala Deleuze, sebbene la monade appaia in Bruno come «Anima del mondo che complica tutto», e le «emanazioni neoplatoniche» facciano spazio «a una larga zona d'immanenza», è pur vero che «i diritti di un Dio trascendente o di una Unità ancora superiore sono formalmente rispettati».⁵⁶ L'impostazione neoplatonica e bruniana, però, è superata da Leibniz attraverso una rielaborazione straordinaria del concetto di monade: per questo motivo esso resta ancorato saldamente al suo nome

⁵³ Cfr. Deleuze (1988), pp. 39, 189 nota 31, 206 nota 6.

⁵⁴ Deleuze, Guattari (1991), pp. 7-8.

⁵⁵ Sulla relazione tra la monade nei neoplatonici e in Leibniz Deleuze si sofferma molto più a lungo in una lezione del corso su Leibniz cfr. Deleuze (1986-1987), 16/12. Non è inutile, forse, richiamare l'influenza che il neoplatonismo ha esercitato su Leibniz. In merito cfr. Mugnai (2001), pp. 65-68. Per una lettura della *complicatio* in Bruno, Boezio (480-524) e Nicola Cusano (1401-1464) si veda Counet (2006).

⁵⁶ Deleuze (1988), p. 39; cfr. Bruno (1591).

– e gioca un ruolo di primo piano fra i cardini teorici del Barocco deleuziano. Sia nel caso della monade-unità neoplatonica, sia nella complicazione universale di Bruno, le serie «restavano finite o indefinite» e, di conseguenza, «gli individui correvano il rischio di apparire relativi, chiamati a fondersi in uno spirito universale o in un’anima del mondo». Dal momento che, in Leibniz, «il mondo, viceversa, è una serie infinita», la monade offre «la comprensione logica di una nozione o di un concetto, che può essere soltanto individuale e risulta dunque avviluppato in un’infinità di anime individuate, ciascuna delle quali mantiene il suo punto di vista irriducibile». ⁵⁷ In altre parole, il mondo è costituito dalla serie infinita di «curvature», di «inflexioni», di «pieghe» composibili fra loro. Poiché la monade contiene interamente questa serie, pur esprimendone solo una piccola regione chiara, una piccola porzione nitida, mentre tutto il resto rimane nel suo fondo oscuro, essa permette di pensare a un’infinità di individui costitutivamente relati fra loro, senza bisogno di sacrificare la loro concretezza in nome di uno spirito universale. Scrive Deleuze: «*il mondo è la curva infinita che tocca un’infinità di curve e un’infinità di punti, è la curva a variabile unica, è la serie convergente di tutte le serie*. Ma perché allora, non esiste un solo punto di vista universale, perché Leibniz ricusa con tanta enfasi “la dottrina di uno spirito universale”?» ⁵⁸

La risposta a tale quesito si serve di un esempio proveniente dal mondo della musica. Deleuze, infatti, fa riferimento alla serie dei dodici suoni – ovvero quelli componenti la scala cromatica temperata – per ricordare come essa sia suscettibile di numerose variazioni, «non soltanto di carattere ritmico o melodico». Il filosofo francese ha in mente qui, con ogni probabilità, la tecnica compositiva dodecafonica ideata dal compositore austriaco Arnold Schönberg (1874-1951), la quale prevede la costruzione del brano musicale attraverso una disposizione in serie ordinata delle note, che risulta slegata dai rapporti con una nota fondamentale come accadeva nel sistema classico tonale. ⁵⁹ Similmente, e anzi, «a maggior ragione, una serie infinita [...] appare inseparabile da quell’infinità di variazioni che la costituiscono: la si considera necessariamente secondo tutti gli ordini possibili, privilegiando però di volta in volta questa o quella sequenza parziale». Deleuze intende rimarcare, così, la possibilità di tenere insieme, grazie al concetto di monade, il piano dell’infinito e quello dell’individuo: ognuna, infatti, «come unità individuale, include [...] tutta la serie ed esprime così il mondo intero, ma non [...] *senza esprimere più chiaramente una piccola regione del mondo, un “distretto”, un quartiere della città, una sequenza finita*». ⁶⁰

Soprattutto il secondo riferimento a Bruno appare importante poiché filtrato attraverso la lettura di Alexandre Koyré (1892-1964) che in *Dal mondo chiuso all’universo infinito* (1957) ha sottolineato

⁵⁷ Deleuze (1988), pp. 39-40.

⁵⁸ *Ivi*, p. 41.

⁵⁹ In merito si vedano gli scritti contenuti in Schönberg (2008).

⁶⁰ Deleuze (1988), p. 41.

l'importanza della sua opera per lo sviluppo del pensiero occidentale. La sua concezione, secondo lo storico francese, ha infatti «influenzato così profondamente [...] la scienza e la filosofia moderne, che non possiamo non assegnare a Bruno un posto importantissimo nella storia dello spirito umano».⁶¹ Più precisamente, egli rimarca la profondità dell'idea bruniana di un universo infinito e senza centro alcuno. Secondo il filosofo nolano, infatti, il mondo «che ha la sua causa e la sua origine in una causa infinita e in un principio infinito, deve [...] essere infinitamente infinito».⁶² Tale concezione, a dire il vero, sembra aver trovato terreno fertile per ulteriori sviluppi molto più tardi. Koyré, infatti, non manca di notare come Keplero rifiuti l'infinità dell'universo ipotizzata da Bruno, per ragioni metafisiche legate alle sue credenze religiose; e come anche il mondo ipotizzato da Copernico risulti finito e limitato.⁶³ Pertanto, scrive, Bruno «andò nel suo insegnamento molto oltre il proprio tempo [...]. Fu solo dopo le grandi scoperte telescopiche di Galileo che le sue idee furono accettate e divennero un importante fattore della concezione del mondo del Seicento».⁶⁴

Per quel che concerne le innovazioni matematiche dell'epoca barocca che testimoniano di una perdita, o meglio, di una *sostituzione* del centro, d'altronde, le argomentazioni deleuziane alludono perlopiù al già citato libro di Serres su Leibniz. Quest'ultimo, infatti, aveva discusso la relazione sussistente tra l'opera del filosofo tedesco e quella del matematico Desargues, autore di una teoria unificata delle coniche e considerato come uno fra i padri della geometria proiettiva. Il punto di novità e il motivo di utilità della geometria desarguesiana consisterebbe nella modellizzazione ch'essa permette: in Leibniz la teoria delle sezioni coniche ritornerebbe costantemente come modello in relazione a numerosi temi, come, fra gli altri, l'armonia prestabilita, la teoria dell'espressione, quella della percezione, la nozione di punto di vista, le tesi concernenti la similitudine, l'analogia e la differenza e alcuni fra i principi maggiori del suo sistema.⁶⁵ Serres insiste soprattutto sul significato analogico ch'essa consente di instaurare, sulla «*riduzione progressiva della molteplicità come tale*», sulla «convergenza del multiplo verso l'uno» all'interno della teoria della percezione leibniziana posta in relazione alla nozione di punto di vista.⁶⁶

Infine, occorre rivolgerci a Keplero, l'altro grande punto di riferimento teorico che scorre sotterraneo nel testo, della concezione dell'universo barocco indagato da Deleuze. La scoperta kepleriana dell'ellitticità delle orbite dei pianeti, infatti, parimenti alla teoria dell'infinità dell'universo, ha coinciso con una messa in discussione, in epoca barocca, della centralità del mondo e dell'uomo.

⁶¹ Koyré (1957), p. 48. In questa stessa occasione, d'altronde, Koyré sottolinea l'influenza bruniana su Leibniz per l'utilizzo del principio di ragion sufficiente e in generale per la concezione di un universo infinito.

⁶² *Ivi*, p. 38.

⁶³ *Ivi*, pp. 29-34, e 51 sgg.

⁶⁴ *Ivi*, p. 48.

⁶⁵ Cfr. Serres (1968), p. 157 nota 1.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 156-157. I passi in cui Serres tratta delle coniche e cui rinvia Deleuze, sono in *Ivi*, pp. 156-163, 653-655, 665-667, 690-693.

Questo tema, che ritroveremo più avanti quando tratteremo del Barocco in Lacan, è stato sottolineato con forza da Serres. Le argomentazioni di quest'ultimo, d'altronde, concorrono a dare nerbo e sostanza alla configurazione del mondo barocco deleuziano: il testo di Serres è uno dei più citati da Deleuze. Scrive in merito il filosofo francese:

bisogna preferire Keplero a Copernico perché è più fondamentale, per l'astronomo come per il filosofo, sapere se il mondo è centrato, e dimostrarlo, che cercare di determinare questo centro e di dire quale sia; è più importante perché è una questione *preliminare* [...]. Così, il secolo classico ha cercato meno di compiere una rivoluzione copernicana [...] che di assicurarsi *se essa fosse possibile, se essa avesse un senso*. Prima di piazzare il polo in un luogo dato, bisogna porre la questione della sua esistenza, della sua possibilità. La sua determinazione, la sua nominazione, la sua qualificazione è un problema *secondo*, nell'ordine, e quasi senza importanza rispetto all'esitazione fondamentale sulla sua possibilità. Ora, la decisione è fondamentale dal momento che l'infinito fa irruzione dappertutto.⁶⁷

Con la scoperta kepleriana viene dunque posta in gioco la questione relativa alla possibilità che il mondo e l'universo abbiano effettivamente un centro, questione preliminare a qualsivoglia sua individuazione: più che sapere se il centro dell'universo sia la Terra, come nel sistema tolemaico, oppure il Sole, come in quello copernicano, diviene primario riflettere sulla possibilità stessa che un centro esista. Essa, così, si ricollega al tema dell'infinità dell'universo, che per la prima volta e con il maggior vigore è stata sostenuta da Bruno. Il problema del centro dell'universo compare, in definitiva, come una delle problematiche che strutturano più profondamente le concezioni barocche del cosmo. Ma c'è di più. Nell'ellitticità delle orbite, infatti, è possibile trovare un ulteriore punto di convergenza con la geometria desarguesiana e, infine, operare un trasferimento del centro dell'universo nel punto di vista a partire da cui lo si osserva. Ancora Serres chiarisce questo aspetto:

Bisogna, ancora, preferire Keplero a Copernico perché introduce le orbite ellittiche [...]. Essa [la sua teoria] rompe, innanzitutto, l'idea teleologica del cerchio, e l'ordine geometrico di un mondo perfetto, nel senso greco; perfetto, vale a dire fisso, finito, sferico. Essa obbliga l'astronomia a cercare nelle matematiche altre leggi armoniche rispetto a quelle della circolarità. Allora, *la geometria del cono rimpiazza in superiorità la geometria della sfera* [...]. Rottura dell'armonia sferica, eccentricità del sistema planetario [...] l'evento decisivo risiede, ci sembra, nel *trasferimento del punto privilegiato del centro della configurazione al punto di vista secondo cui la si vede*. Quando la geometria del cono rimpiazza la geometria della sfera [...] la meditazione sul punto fisso passa dal centro della sfera al vertice del cono.⁶⁸

Abbiamo ritenuto importante insistere su questi temi perché ci permettono di comprendere meglio le motivazioni che conducono Deleuze a ritrovare nella piega che si prolunga all'infinito il carattere precipuo del Barocco. L'infinità dell'universo teorizzata da Bruno, la geometria proiettiva di Desargues nella sua rielaborazione leibniziana e la scoperta dell'ellitticità delle orbite planetarie da

⁶⁷ *Ivi*, p. 653.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 654-655.

parte di Keplero concorrono alla nascita di una concezione totalmente nuova. La filosofia barocca di Leibniz, e in generale l'idea dell'universo durante il Seicento, risultano incomprensibili se si prescinde dai problemi posti in campo scientifico e filosofico menzionati in sin qui. Come si riverbera tutto ciò nella cultura dell'epoca?

Nella rilettura di Deleuze grande rilevanza è assegnata a un concetto che permette di leggere numerosissime configurazioni filosofiche e artistiche: il punto di vista. Riteniamo innanzitutto utile rimarcare come una teoria del prospettivismo emerga nella sua filosofia piuttosto precocemente: già in *Nietzsche e la filosofia* (1962) e ne *La logica del senso* (1969), per esempio, è sviluppato con una certa costanza il tema del punto di vista e della prospettiva. Nel primo dei due testi è il metodo genealogico nietzschiano a essere associato al prospettivismo: quest'ultimo compare come «l'unico principio possibile di una critica totale che non si limiti all'ambito della conoscenza» dato che «non ci sono fenomeni morali, ma c'è solo un'interpretazione morale di questi fenomeni; non ci sono conoscenze illusorie, ma la conoscenza stessa è illusione, errore e, peggio ancora, falsificazione». ⁶⁹ Nel secondo, invece, accanto a Nietzsche è chiamato in causa lo stesso Leibniz, sebbene, in questa circostanza, Deleuze giudichi la filosofia di quest'ultimo attraverso un'ambivalenza di valutazione, già osservata in precedenza. Essa oscilla tra l'approvazione per la creazione di un metodo differenziale, in grado di promuovere la proliferazione della differenza tramite la considerazione dell'infinitamente piccolo, e il biasimo per la richiusura del sipario sul teatro di questa stessa differenza operata dalla nozione di compostibilità. Quest'ultima emanerebbe, in definitiva, dal principio d'identità criticato a più riprese dal nostro autore. ⁷⁰ *La piega*, tuttavia, riconsidera e riconfigura il prospettivismo leibniziano in maniera affatto originale secondo esigenze differenti.

La questione più importante in merito alla quale Deleuze chiama in causa la nozione di «punto di vista» sembra essere quella relativa allo statuto dell'oggetto e del soggetto nell'epoca barocca. Nel secondo capitolo del testo il filosofo francese è alle prese con la composizione e la definizione delle pieghe delle anime. Il mondo barocco, come abbiamo accennato diverse volte e secondo quanto osserveremo con maggiore precisione poco più avanti, è definito da una compartimentazione, da una divisione in due piani: piano basso della materia e piano alto delle anime. Il problema dell'individuazione e della soggettivazione è affrontato da Deleuze attraverso una disamina che li riguarda entrambi, ma è solamente attraverso la prestazione del punto metafisico, ovvero della monade, la quale si riverbera innanzitutto sul secondo di essi, che il soggetto barocco assume consistenza e posizione all'interno dell'universo. Attraverso Leibniz e il Barocco, nella rilettura di Deleuze, si assiste a una trasformazione di una delle diadi concettuali principali nella storia

⁶⁹ Deleuze (1962), p. 135.

⁷⁰ Cfr. *infra* § 2.3.

terminologica e teorica occidentale, ovvero la coppia soggetto-oggetto. Per comprendere complessivamente tale operazione teorica, però, occorre compiere una ricognizione *à rebours* per osservare innanzitutto lo sfondo teorico, il piano di costruzione su cui è compiuta la riformulazione e la rilettura di questa coppia concettuale.

Bisogna sin da subito sottolineare, infatti, la connotazione del mondo barocco deleziano come teatro della «variazione infinita», descritto dai movimenti di una «curvatura infinitamente variabile».⁷¹ Queste due espressioni tratteggiano il rovesciamento teorico sviluppatosi in seno al Barocco, in relazione tanto alla concezione metafisica quanto a quella matematica di Leibniz. È stato spesso rimarcato, infatti, come la piega rappresenti «un modo di differenziare la materia senza introdurre discontinuità». In questo modo, la metafora utilizzata da Leibniz nel *Pacidius Philalethi*, nonché la sua concezione per cui «l'essenza degli oggetti fisici non è, come per Descartes, la quantità il moto e la forma, bensì *azione e forza*» viene collegata da Deleuze «all'idea che il mondo, come una curva continua, non è costituita fondamentalmente da punti (o cose), bensì da una serie continua di differenziali, variazioni o azioni».⁷² Per questo motivo «la piega deleziana è da una parte [...] una metafora estetica, ma dall'altra anche una metafora epistemologica che ha per obiettivo quello di spiegare la complessità del mondo come Leibniz l'ha concepito».⁷³ È dimostrabile che il mondo barocco sia il teatro della variazione infinita, secondo Deleuze, considerando l'inflessione come l'elemento minimo, il momento genetico di tale variazione. Il termine inflessione è usato innanzitutto in riferimento ad alcune considerazioni di Klee e, più precisamente, alle trascrizioni di alcune lezioni in cui l'artista tedesco si serve di schizzi e disegni per spiegare la genesi del movimento a partire dagli elementi del punto e della linea.⁷⁴ La menzione di questo concetto serve a individuare un “punto” di partenza non solo per l'indagine, ma anche per la genesi del mondo barocco. L'inflessione è il punto-piega, il punto e il momento in cui le linee di forza che solcano l'universo si curvano, si torcono, subiscono una modifica che dà il la alla variazione attualmente infinita. Essa appare, pertanto, come «un puro Evento [...], il Virtuale, o l'idealità per eccellenza», qualcosa di situato a cavallo tra il piano dell'anima e quello della materia, colto prima della sua effettiva attuazione nel piano delle coordinate. In altre parole, l'inflessione «non è nel mondo: è il Mondo stesso, o piuttosto il suo cominciamento».⁷⁵

⁷¹ Deleuze (1988), p. 26. La variazione è un altro concetto cardine all'interno dell'opera di Deleuze. Martin (1993) è stato uno fra i primi interpreti a interpretare il suo pensiero come un sistema di variazioni.

⁷² Lærke (2010), pp. 27-28.

⁷³ Zaiser (2007), p. 162.

⁷⁴ Queste le parole che accompagnano gli schizzi cui si riferisce Deleuze: «Il punto non è adimensionale: è un elemento infinitamente piccolo del piano, che quale agente compie il movimento zero, cioè sta fermo. La mobilità è condizione preliminare al mutamento. Le cose sono originariamente mosse. Quale elemento primordiale, il punto è cosmico. Le cose sulla terra sono impedito nel loro movimento ed hanno bisogno d'un impulso. Il movimento originario, l'agente, è un punto che si pone in movimento (genesì della forma). Ne deriva una linea» (Klee, 1921-1922, p. 105).

⁷⁵ Deleuze (1988), p. 25.

Questa dimensione interstiziale è «uno spazio di relazione [...] in cui agisce una forza che è creativa e generativa, anche se inapparente» e «crea una tensione perché è esso stesso tensione “fra” [...]». L'unione che divide e la divisione che unisce è interstiziale». ⁷⁶

Considerando alcune delle trasformazioni cui va incontro l'inflessione, Deleuze scova, come abbiamo già accennato, un alleato prezioso per la spiegazione della variazione infinita nella geometria frattale di Mandelbrot. La tendenza degli oggetti frattali a riprodursi all'infinito su scala sempre più piccola è, infatti, esemplare dello snodarsi del labirinto barocco-leibniziano tracciato ed esplorato dal filosofo. A patto, però, di far intervenire una «fluttuazione» che prenda il posto dell'«omotetia interna», indicata da Mandelbrot come una dei requisiti dei frattali. In altre parole, scardinando la legge dell'omotetia, la quale prevede la ripetizione della medesima forma su scala sempre inferiore, «non si ha più la possibilità di determinare sempre un punto angoloso tra due altri, per quanto ravvicinati essi siano» – come accadeva, per esempio, nella curva di Koch –, «ma si dispone della latitudine per aggiungere sempre una deviazione, facendo di ogni intervallo il luogo di una nuova piegatura». In questo modo, sottolinea il nostro autore, non è più il punto, ma la piega a disegnare le evoluzioni della linea barocca, che perde la rigidità per divenire vorticoso e fluttuante: «si procede di piega in piega, non di punto in punto, ed ogni contorno sfuma a profitto delle potenzialità formali del materiale». ⁷⁷

Tracce dell'importanza della variazione universale sono poi ritrovate in Leibniz, nell'opera del quale è rivelata «la definizione della matematica barocca» che avrebbe per oggetto, infatti, «una “nuova affezione” delle grandezze variabili, ossia la variazione come tale». Ciò si evincerebbe dall'utilizzo del numero irrazionale e dal «calcolo delle serie che lo accompagna», nonché dal quoziente differenziale e dal calcolo delle differenze. ⁷⁸

Il nostro autore precisa e amplia tale constatazione citando due brevi testi matematici in cui è formulata l'ipotesi di una famiglia di curve «che non implicano soltanto parametri costanti [...], ma anche la riduzione delle variabili a “una sola e unica variabilità” della curva incidente o tangente». ⁷⁹

Per comprendere appieno questo riferimento di Deleuze ritorniamo ancora al libro di Serres che usa nuovamente come filtro interpretativo. Nel capitolo dedicato all'esposizione delle molteplicità rappresentative del sistema leibniziano, e più precisamente nella sezione incentrata sulle molteplicità infinite cui rinviano il calcolo differenziale, la geometria infinitesimale e il calcolo delle variazioni, Serres ricostruisce la genesi della teoria degli involucri, di cui il *De linea ex lineis* (1692) è considerato come il «primo vangelo». Il filosofo, infatti, obietta che a Leibniz spetti esclusivamente il ruolo di precursore di tale teoria, e sostiene, invece, che egli debba esserne considerato a tutti gli effetti come

⁷⁶ Castelli Gattinara (2017), p. 131.

⁷⁷ Deleuze (1988), p. 27.

⁷⁸ *Ivi*, pp. 28-29, con riferimento a Leibniz (1702).

⁷⁹ Deleuze (1988), p. 30 con riferimento a Leibniz (1692), Id. (1694b) e a Serres (1968), pp. 196-197.

il primo inventore. Grazie ad alcune scoperte di poco precedenti, quali, per esempio, le caustiche di riflessione individuate nel 1682 da Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651-1708) o la teoria degli sviluppi di Huyghens, il pensatore tedesco propone un metodo in cui la curva è considerata come l'inviluppo di tutte le sue tangenti possibili.⁸⁰

Sia una curva qualunque. Essa può essere considerata come la disposizione dei suoi punti. Se si scrive la legge che associa le coordinate d'un punto dato, si ottiene un'equazione detta puntuale, che esprime analiticamente il grafo della curva. È, se si vuole, la sua traduzione in linguaggio cartesiano; ma ciò che, in Descartes, è discorso univoco, non è più per noi (e dopo Leibniz) che un punto di vista possibile. In effetti, se si guarda all'insieme delle sue tangenti, la curva in questione può essere considerata come il loro inviluppo. Si può allora scrivere l'equazione, detta tangenziale, che esprime di nuovo lo stesso grafo, ma attraverso la legge che ordina l'insieme di queste rette. Da cui la possibilità di *due punti di vista* (punto, retta) e di due punti di vista associati. La curva stessa è da allora associata alla stessa immagine, quando la si consideri da entrambi i punti di vista: se una è considerata puntualmente, l'altra lo è tangenzialmente.⁸¹

Serres legge in tale sviluppo è l'esigenza e l'urgenza della molteplicità caratteristica del sistema leibniziano: «infrangere [...] l'univocità e l'esclusiva del linguaggio della geometria algebrica, situare [...] il metodo desarguesiano al di sopra del metodo cartesiano, pluralizzare i punti di vista a partire dai quali è possibile esaminare un essere qualunque, diversificare i linguaggi [...], mettere in corrispondenza reciproca gli elementi di questi linguaggi e le situazioni di questi punti di vista».⁸²

Tutto ciò è presente all'attenzione di Deleuze allorché s'occupa di raccogliere gli elementi matematici più significativi per una rilettura della teoria dell'oggetto e del soggetto presenti in Leibniz e nel Barocco. Questa segue consequenzialmente dalla constatazione che «quando la matematica si occupa della variazione, tende a privilegiare la nozione di funzione»; infatti, anche quella di oggetto cambierebbe per divenire «funzionale». L'oggetto, in altre parole, non sarebbe più definito «da una forma essenziale», statica e fissa, bensì raggiungerebbe «una funzionalità pura, nel declinare una famiglia di curve individuate da parametri, inseparabile da una serie di declinazioni possibili o da una superficie a curvatura variabile, descritta proprio dall'oggetto». Il termine attribuito a questa nuova condizione dell'oggetto da Deleuze è, con riferimento a un lavoro di Bernard Cache, «oggettile (*objectile*)».⁸³ È utile soffermarsi brevemente su quest'ultimo poiché Deleuze vi fa riferimento diverse volte e soprattutto poiché la piega è stata largamente ripresa, adattata e sviluppata come concetto operativo all'interno del linguaggio e della pratica architettonica, sulla quale ci concentreremo nella parte conclusiva di questo lavoro. Laureato in architettura presso l'École polytechnique fédérale di Losanna, Cache fu dottorando in filosofia presso l'Università di Paris VIII

⁸⁰ Serres (1968), pp. 193-197.

⁸¹ *Ivi*, p. 194.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Deleuze (1988), p. 30.

sotto la direzione di Deleuze fino al 1983, anno in cui sostenne la propria tesi dal titolo *Terre Meuble*, scritta in francese ma rimasta inedita sino al 1995, quando fu tradotta e pubblicata per la prima volta in lingua inglese, con dedica al relatore.⁸⁴ Il nostro autore, che aveva dunque seguito la stesura di questo testo, vi si richiama per la definizione dell'inflessione e delle trasformazioni cui essa va incontro, nonché, conseguentemente, per una nuova definizione dell'oggetto.⁸⁵ Il lavoro di Cache, infatti, condusse all'elaborazione di un concetto che, come spesso accade nell'opera del filosofo francese, porta una firma *plurale*: la concezione cui si riferisce con il nome "oggettile" fa fronte a un problema comune, ovvero la ricerca di una definizione per un «nuovo concetto d'oggetto concepito virtualmente su degli algoritmi aperti e infiniti, che non si definisce più per il suo rapporto forma-materia». Entrambi, in altre parole, scorgono nell'oggettile la possibilità di pensare l'oggetto al di là dell'impostazione secondo cui esso è spiegato essenzialmente attraverso la relazione tra la forma e la materia. Si attaglia bene a questa mutata condizione una formula che Deleuze ripete quasi anaforicamente nel corso del libro, ovvero la trasformazione, operata dal Barocco, dell'essenzialismo in manierismo. L'oggettile, infatti, «è un oggetto manierista, e non più essenzialista: l'oggetto diventa evento»,⁸⁶ dacché quest'ultimo non coincide più con un'essenza che lo definisce in maniera esaustiva, ma appare piuttosto come una serie di trasformazioni in variazione continua, un flusso di energie in perpetua trasformazione.

In *Terre Meuble* Cache si dichiara totalmente aderente alla filosofia di Deleuze e iscrive inizialmente il complesso della sua ricerca all'interno delle sue linee direttrici; tuttavia, com'è stato sottolineato, sono pressoché assenti dall'opera tanto il nome del filosofo quanto rinvii alla sua terminologia concettuale.⁸⁷ È nell'ottavo capitolo del testo che compare il termine oggettile il quale, è importante sottolinearlo, viene spiegato e introdotto in relazione ad alcuni sistemi di programmazione e di fabbricazione assistita da computer (in inglese *Computer-Assisted Conception and Fabrication*, ovvero CFAO). Più precisamente, l'autore considera gli effetti sortiti nell'ingegneria, nell'architettura e nella produzione industriale dall'introduzione della seconda generazione di tali sistemi, mostrando come, grazie a essi, «gli oggetti non sono più disegnati ma calcolati». Ciò comporterebbe il doppio vantaggio, da una parte, di «consentire il disegno di forme che sarebbe difficile rappresentare attraverso metodi tradizionali di disegno»; e dall'altra di «spiegare la fondazione di un modo non-standard di produzione» dacché «la modificazione dei parametri di calcolo permette la manifattura di una forma differente per ogni oggetto nella stessa serie». Ciò equivale a sostenere che «oggetti unici sono prodotti industrialmente», scardinando l'alternativa tra

⁸⁴ Cfr. Plihon (2016), pp. 32 sgg. Su Deleuze e Cache vedi anche Antonioli (2010).

⁸⁵ Cfr. Deleuze (1988), pp. 24-26, 28 nota 7, 30, 59 nota 19, 61, 167 nota 7.

⁸⁶ *Ivi*, p. 31.

⁸⁷ Cfr. Plihon (2016), p. 35.

manifattura e serialità.⁸⁸ I modi di produzione industriale contemporanei, rappresentati dalle moderne «macchine digitali» consentono la generazione «di un continuum industriale». In ciò è scorta una trasformazione dell'oggetto che «è divenuto [...] il singolare punto nodale di un continuum moderno attraverso la variazione».⁸⁹

Accanto a queste righe, occorre aggiungerne altre, scritte da Cache qualche anno più tardi, che fanno parte di un articolo pubblicato in un volume collettivo dedicato alla filosofia di Deleuze. Questo contributo ritorna sul concetto di oggettile precisando che l'intento cui risponde il neologismo è quello di indicare «un modo di produzione che permetterebbe di fabbricare industrialmente degli oggetti non standard, [...] che si ripetono perché differiscono gli uni dagli altri come una famiglia di curve declinanti uno stesso modello matematico, delle linee e superfici a curvatura variabile come le pieghe di una scultura barocca». Tuttavia, continua, l'elaborazione del concetto di oggettile è anche volta a una «prosecuzione della filosofia con altri mezzi», alludendo, sin dal titolo, al celebre adagio clausewitziano. Essa coincide con la volontà di pensare e promuovere una «filosofia come modo di produzione e non più come oggetto di contemplazione, né come istanza di riflessione e ancora meno come strumento di comunicazione», echeggiando nettamente le posizioni deleuziane in merito all'attività filosofica come creazione di concetti che rifiuta l'interpretazione, la riflessione, la comunicazione – sulle quali abbiamo indugiato nel primo capitolo.⁹⁰ Il contributo procede poi specificando di quali aspetti delle scienze e delle tecnologie a lui contemporanee Leibniz può essere indicato come precursore e impiega il pensiero di Deleuze, alla luce della sua lettura di Leibniz e Bergson, per avvalorare l'idea d'una nuova «filosofia dell'incarnazione».⁹¹

Sono numerosi gli elementi della tesi di Cache sviluppati o menzionati ne *La piega*. Innanzitutto, il nostro autore rimarca la modernità di una simile concezione dell'oggettile, che disegna consonanze e corrispondenze tra la filosofia di Leibniz e l'arte barocca, da una parte, e teorie matematiche, economiche, scientifiche e progressi tecnologici contemporanei, dall'altra. L'oggettile, infatti, rispecchia «una concezione assai moderna dell'oggetto tecnologico» la quale «ci riporta [...] alla nostra situazione attuale, in cui la fluttuazione della norma subentra al permanere di una legge, in cui l'oggetto s'inserisce in un continuum per variazione, in cui la macchina a comando numerico si sostituisce all'imbutitura».⁹² In secondo luogo, l'oggettile può essere definito come un fulcro di singolarità che si costituisce attraverso continue piegature, come un oggetto preso in una piega continua che perde i suoi caratteri di fissità e staticità ed entra nel regime di trasformazione rizomatico

⁸⁸ Cache (1983), p. 88.

⁸⁹ *Ivi*, p. 95.

⁹⁰ Cache (1998), p. 149.

⁹¹ *Ivi*, pp. 153 sgg.

⁹² Deleuze (1988), pp. 30-31.

della molteplicità: «un labirinto è detto molteplice, in senso etimologico, poiché ha molte pieghe. Il molteplice non è soltanto ciò che ha molte parti, ma è anche ciò che risulta piegato in molti modi».⁹³ Il termine è derivante, infatti, dal latino *multiplicem* accusativo di *multiplex* ch'è composto da *multus* (molto) e *plica* (piega). Il suo senso è dunque originalmente riferibile a qualcosa avente molte pieghe. V'è da aggiungere, poi, un'ulteriore considerazione in merito al carattere di variazione continua incarnato dall'oggettile, che non è di tipo spaziale, bensì temporale. Si tratta di una «modulazione temporale, che implica una variazione continua della materia ed uno sviluppo continuo della forma».⁹⁴ Accanto al nome di Cache, inoltre, bisogna aggiungere quello di Simondon, altro autore che ha riflettuto a lungo sul tema dell'oggetto e, più specificatamente, di quelli tecnici.⁹⁵ La modulazione cui accenna Deleuze, infatti, rinvia alla sua opera, di cui viene citato un passo secondo il quale «un modulatore è un *calco temporale continuo*» e, pertanto, se «ricalcare è modulare in maniera definitiva; modulare è ricalcare in maniera continua e perpetuamente variabile».⁹⁶ Infine, non è difficile scorgere come tale impostazione trovi importanti consonanze con il tema del punto di vista e dell'anamorfosi nel barocco e, di rimando, nel metodo filosofico deleuziano:

Poiché il mondo, [...] in Leibniz, è curvo, il punto di vista deforma necessariamente l'oggetto osservato. Per essere compreso, l'oggetto dev'essere colto secondo una pluralità di punti di vista, che producono una serie di forme. Questo passaggio continuo da una forma a un'altra non è altro che un'anamorfosi. E per Deleuze, ciò è il tratto tipico della prospettiva barocca, la quale impone uno spostamento del punto di vista, una messa in variazione. L'oggettile conserva nella sua concezione quest'idea d'anamorfosi, di spostamento del punto di vista.⁹⁷

Alla mutata condizione dell'oggetto corrisponde, parimenti, una trasformazione anche dal lato del soggetto. Nel capitolo precedente abbiamo già incontrato il termine *super-jectum*, in relazione alla rilettura deleuziana di Whitehead ma cerchiamo ora di delineare con maggiore precisione alcune delle istanze e delle esigenze che conducono Deleuze a una sovversione delle sue idee precedenti in merito alla soggettività. Riteniamo, infatti, che ne *La piega* sia dato individuare taluni motivi affatto nuovi nel suo modo d'intendere e configurare il soggetto. In *Mille piani*, per esempio, l'obiettivo dichiarato di Deleuze e Guattari consiste nell'approdo, attraverso un esercizio sregolato e sperimentale della scrittura filosofica, all'esperienza del punto «in cui non ha più alcuna importanza dire o non dire "Io"».⁹⁸ Il libro su Leibniz sembra, invece, maggiormente orientato in direzione di una ricognizione degli elementi di costituzione e costruzione del soggetto, che collima, piuttosto, con l'impostazione

⁹³ *Ivi*, p. 5.

⁹⁴ *Ivi*, p. 31.

⁹⁵ Vedi ad es. Simondon (1958)

⁹⁶ Simondon (2005), p. 47.

⁹⁷ Philon (2016), p. 33.

⁹⁸ Deleuze, Guattari (1980), p. 35.

e gli obiettivi esplicitamente tematizzati nella sua prima grande monografia – ovvero la genesi empirico-trascendentale del soggetto affrontata in *Empirismo e soggettività*.

Come accennavamo in precedenza, il concetto di punto di vista fornisce lo strumento concettuale più utile e fecondo per leggere tale cambiamento. Dopo aver descritto la trasformazione dell'oggetto in oggettivo, Deleuze osserva che una metamorfosi parallela occorre anche dal lato del soggetto. Essi sono necessariamente correlati poiché nell'universo dell'infinita variazione «tutto ciò che costituisce un principio di permanenza (soggetto, oggetto o concetto) non possiede una natura trascendente, o un'essenza eterna, ma risulta sempre da un processo d'attualizzazione o di realizzazione, non ha permanenza che nei limiti dei flussi che lo realizzano».⁹⁹ Consideriamo nuovamente l'inflessione: alle trasformazioni che la riguardano, le quali concorrono a disegnare le variazioni dei flussi e delle linee del mondo barocco, corrisponde un'infinità di punti di vista. Essi sono individuati nella seguente maniera: «partendo da un ramo dell'inflessione, determiniamo un punto che non è quello che percorre l'inflessione, né il punto stesso d'inflessione, ma quello dove s'incontrano le perpendicolari alle tangenti in uno stato della variazione». Ciò che otteniamo, sostiene Deleuze, non è «esattamente un punto, ma un luogo, una posizione, un sito, un “fuoco lineare”, linea proveniente da linee. Lo si chiama punto di vista in quanto rappresenta la variazione o l'inflessione».¹⁰⁰



Figura 2 - Il punto di vista secondo Deleuze (Deleuze, 1988, p. 32)

Il punto di vista, dunque, è innanzitutto concepito come un rappresentante dell'inflessione più che un punto della variazione stessa: non un punto ma un luogo, un sito. Esso è «fondamento del prospettivismo» dacché «tra la variazione e il punto di vista intercorre un rapporto necessario: non soltanto per la varietà dei punti di vista [...], ma in primo luogo perché ogni punto di vista è punto di vista su una variazione». Qui Deleuze intende sostenere, dunque, la stretta correlazione tra le trasformazioni cui va incontro l'oggetto e le corrispondenti possibilità di soggettivazione. Nella varietà dei punti di vista, nel prospettivismo che anima e motiva il barocco, infatti, risiederebbe il primo e principale elemento teorico che motiva la genesi del soggetto, poiché «sarà soggetto solo ciò che viene al punto di vista, o, piuttosto, ciò che permane nel punto di vista».¹⁰¹ La soggettivazione,

⁹⁹ Antonioli (2010).

¹⁰⁰ Deleuze (1988), p. 31.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 31-32.

in altre parole, corrisponde al raggiungimento e alla permanenza presso un punto di vista su una variazione: secondo la logica dell'evento di Leibniz «il mondo stesso è evento [...], e in quanto predicato incorporeo (= virtuale) esso va incluso in ogni soggetto come un fondo, da cui ciascuno estrae le maniere che corrispondono al suo punto di vista (aspetti)». ¹⁰² Vedremo, nel prossimo paragrafo, come tale impostazione trovi, secondo Deleuze, importanti paralleli con l'arte del periodo barocco.

Il neologismo adottato per nominare questo nuovo statuto, questa peculiare concezione del soggetto è (lo abbiamo già incontrato) *supergetto*, ispirato direttamente dalla filosofia di Whitehead. ¹⁰³ Esso riflette la condizione di un'individualità che non è più *sub-iectum*, ovvero «Unità soggiacente al reale», bensì è in una posizione di sorvolo rispetto a esso. Fra le conseguenze di questa metamorfosi occorre segnalare quella che, forse, appare come la più importante e delicata, ovvero la processualità incarnata dal supergetto. Così come il mondo è il teatro di una variazione infinita, allo stesso modo «la “forma” del soggetto, la forma-soggetto, è [...] in continua evoluzione. Se non vi sono forme stabili nel reale, forme, essenze, idee che strutturano il reale [...] il soggetto [...] non è una forma stabile, [...] ma una [...] che si forma e si deforma di continuo. È una forma in perenne formazione». ¹⁰⁴ Non a caso, infatti, tra i riferimenti privilegiati del testo compare il nome di Ruyer, additato come «il più vicino a noi tra i grandi discepoli di Leibniz» e al quale Deleuze si rifà in diverse circostanze. Ruyer è uno dei grandi intercessori deleuziani, e nella sua contrapposizione fra strutture e «forme vere» sarebbe dato leggere un richiamo alla teoria della sostanza individuale leibniziana. Le forme vere ricorderebbero la monade poiché si configurano come: «posizioni assolute verticali, superfici o volumi assoluti, campi unitari di “sorsvolo” che non implicano più, come le figure, una dimensione supplementare per cogliere se stesse e non dipendono più, come le strutture, da relazioni localizzabili preesistenti». Le forme vere, in altre parole, sono «anime, monadi, supergetti, in “autosorsvolo” [...] interiorità assolute che colgono se stesse e tutto ciò che le riempie [...] traendo da sé tutto il percepito». ¹⁰⁵ Il pensiero di Ruyer, riconducibile secondo Deleuze a una certa forma di leibnizianesimo, rappresenta quindi uno dei primi tentativi di pensare il soggetto non in termini statici ma di «soggettivazione»; le forme vere appaiono come uno strumento valido per inquadrare «la soggettività in termini di forma, di una forma in continua formazione». ¹⁰⁶

Ora, una delle difficoltà cui deve far fronte Deleuze nell'elaborazione di un soggetto attraverso la nozione di punto di vista riguarda l'equazione che apparenta il prospettivismo al relativismo.

¹⁰² *Ivi*, p. 89.

¹⁰³ Cfr. *infra* § 3.1.

¹⁰⁴ Tarizzo (2004), pp. XXXVII-XXXVIII.

¹⁰⁵ Deleuze (1988), pp. 167-168.

¹⁰⁶ Tarizzo (2004), p. XXXVIII. Cfr. Ruyer (1952) e Ruyer (1958).

Chiaramente, infatti, ciò equivale a mettere in discussione il principio di verità. D'altronde, egli stesso afferma che il prospettivismo barocco-leibniziano, così come quello che è dato ritrovare in Nietzsche, in Whitehead o in William James (1842-1910) e in Henry James (1843-1916), «è anche un relativismo, ma non quel tipo di relativismo che crediamo». È più di una «variazione della verità a seconda del soggetto», e diverso dalla posizione secondo cui il prospettivismo implichi la «dipendenza da un soggetto definito già da prima». Infatti, «l'idea di fondo della prospettiva barocca» consiste nel punto di vista come «condizione in cui appare al soggetto la verità di una variazione».¹⁰⁷ Il soggetto sorge con e nella prospettiva, nella relazione tra la variazione e i punti di vista cui essa dà luogo si apre lo spazio per la costituzione della soggettività. Apparentemente, l'insistenza sulla relazione tra soggettività e prospettiva, l'assegnazione a quest'ultima del compito di operare la differenziazione fra soggetti, rischia di sembrare banale e per nulla foriera d'una impostazione filosofica radicalmente nuova come quella di cui si fa promotore Deleuze.¹⁰⁸ Ciò su cui bisogna porre l'accento, allora, è il carattere *creativo* della relazione tra soggetto e prospettiva per come si configura in *La piega*. La prospettiva è creazione per le motivazioni esposte nel capitolo precedente riguardanti la teoria dell'evento sviluppata attraverso Whitehead. La prensione consta di una «forma soggettiva», di una «maniera in cui il dato viene espresso nel soggetto», che costituisce la «forma in cui il dato è piegato nel soggetto»:¹⁰⁹ soggettivazione, prospettiva risultante da una variazione, creazione processuale del soggetto. Insomma, il prospettivismo è da leggersi

come verità della relatività (e non relatività del vero). Il punto di vista è, in ogni campo della variazione, *potenza di ordinare i casi*, condizione del manifestarsi del vero [...]. Ed occorre, in ogni campo, assegnare *il* punto di vista senza il quale non si può trovare la verità, ossia classificare in serie la variazione o determinare i casi [...]. Bisogna sempre trovare il giusto punto di vista, o il migliore, in mancanza del quale non resterebbe che il disordine, o addirittura il caos.¹¹⁰

L'idea di prospettivismo vigente nel Barocco, dunque, è piuttosto quella di un pluralismo, in cui correlativamente a una variazione sono assegnati dei punti di vista a partire dai quali è resa pensabile l'emersione di un soggetto. Il tratto anti-fenomenologico è dato qui dal carattere espressivo del rapporto tra mondo e anima, oggetto e soggetto, cui allude Deleuze poche pagine più avanti, su cui ci siamo soffermati precedentemente con riferimento a Heidegger e Husserl e su cui ritorneremo in merito alla separazione tra interno ed esterno nel Barocco. La monade, il soggetto e il mondo, l'oggetto, non sono in un rapporto d'intenzionalità. Al contrario, il soggetto esprime il mondo intero contenendolo interamente al suo interno con una torsione che permette al mondo di ricominciare in ogni anima, in ogni monade. Il soggetto non appare come un essere-nel-mondo bensì come un essere-

¹⁰⁷ Deleuze (1988), p. 32.

¹⁰⁸ Sulle banalità della prospettiva cfr. Timmermans (2006).

¹⁰⁹ Deleuze (1988), p. 130.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 35.

per-il-mondo. «Bisogna», scrive Deleuze, «riporre il mondo nel soggetto, affinché il soggetto sia per il mondo. Tale torsione [...conferisce] all'espressione il suo aspetto fondamentale: l'anima è l'espressione del mondo (attualità), ma perché il mondo è l'espresso dell'anima (virtualità)». ¹¹¹

La coppia oggettile-supergetto non compone un'essenza ma una maniera: come recita la frase posta in esergo a questo capitolo, nel Barocco si tratta di osservare la funzione operativa e creativa della piega che va all'infinito, non il riconoscimento di essenze statiche e definitive. Così, fra le conseguenze cosmologiche di questa nuova relazione, di questo modo inedito di pensare l'oggetto e il soggetto, v'è l'occasione di rileggere diversamente la "perdita del centro" durante l'epoca barocca cui abbiamo fatto cenno precedentemente. Dacché il mondo è variazione infinita, e il soggetto diviene tale esclusivamente grazie alla permanenza in un punto di vista, allora non è corretto sostenere che nel Barocco siamo di fronte a una *perdita*, a una *distruzione totale* del centro. Piuttosto, in esso ci si adopera per una *trasformazione* del centro, apparentemente smarrito, in sito, in punto di vista: il mondo può essere nuovamente centrato, a patto di sostituire al modello che vuole la terra nel centro esatto di una sfera, un altro in cui il centro coincide con la sommità di un cono. Abbiamo già citato il passo in cui Serres sostiene che l'evento capitale per la visione del cosmo barocca consiste nel «*trasferimento del punto privilegiato del centro della configurazione al punto di vista secondo cui la si vede*» la quale è legata al passaggio dalla geometria della sfera a quella del cono. ¹¹² E abbiamo visto, inoltre, come già prima del Barocco «si veniva elaborando l'ipotesi di un universo infinito, che non ha più un *centro* e non ha più un aspetto conoscibile». La risposta del Barocco, rileva allora Deleuze, «consiste nel restituirgli un'unità, per proiezione, emanante da una sommità o da un punto di vista». ¹¹³ La proliferazione di allegorie nel Barocco è allora decifrabile quale riflesso di questa mutata concezione: da esse traspare l'immagine di un «mondo come piramide o come cono, che ricollega la sua ampia base materiale [...] a un *vertice appuntito*, a una sorgente luminosa, a un certo punto di vista». ¹¹⁴

¹¹¹ *Ivi*, p. 44; in merito scrive van Tuinen: «se un processo d'individuazione può ancora essere descritto nei termini di soggettivazione o personificazione, i terreni su cui effettuarsi un appello alla soggettività non sono più quelli della fenomenologia. Essere-per-il-mondo piuttosto che essere-nel-mondo è precisamente ciò che rimane quando non v'è più *Dasein*» (van Tuinen, 2010, pp. 178-179).

¹¹² Serres (1968), p. 655.

¹¹³ Deleuze (1988), p. 206.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 205. Per quanto concerne l'allegoria cfr. *infra* § 3.3.

4.2 – Che cos'è barocco?

Dal primo e generale principio di spiegazione dell'universo barocco, quello della piegatura infinita, discendono i restanti caratteri individuati da Deleuze. Nella scultura del Bernini, nella pittura di El Greco e in quella di Francisco de Zurbarán (1598-1664), solo per menzionare alcuni nomi, la piega prolungata sino all'infinito appare come il problema compositivo centrale che anima e motiva l'opera e i suoi movimenti. Esso costituisce il «criterio o concetto operativo» che permette di «mantenere l'identità operativa del Barocco e della piega», poiché solamente in quest'epoca essa «conosce [...] una liberazione illimitata di cui è possibile precisare le condizioni», rappresentate dagli ulteriori caratteri che esamineremo nel prosieguo.¹¹⁵ Tutto il libro è pervaso dall'intento di «mostrare che il Barocco non è un'arte che fa uso della piega [...], ma piuttosto un'arte che si definisce attraverso la piega, o che le assegna uno statuto senza precedenti».¹¹⁶ È importante insistere su questo punto.

Deleuze conosce la ricca trafila di studi e interpretazioni del Barocco fiorita a partire dalla fine del Diciannovesimo secolo – che affrontiamo nella prossima sezione – e sa bene che «i più grandi commentatori [...] hanno sempre nutrito dubbi sulla reale consistenza» della nozione di Barocco, «impauriti com'erano dall'estensione arbitraria che essa rischiava di assumere loro malgrado».¹¹⁷ Sovente, le contromosse teoriche adottate per superare quest'ultima difficoltà hanno coinciso con la restrizione di tale nozione esclusivamente ad alcune discipline (come l'architettura), oppure a periodi cronologici ben precisi, oppure, ancora, a zone geografiche limitatissime, pervenendo, talvolta, a radicali smentite secondo cui «il Barocco non è mai esistito». Deleuze, invece, fedele alla sua concezione della filosofia come creazione di concetti, ritiene possibile dimostrarne l'esistenza, a patto di formulare «un concetto che [ne] detti» la ragione. È strano, a suo dire, negarla «un po' come si nega l'esistenza degli unicorni o degli elefanti rosa», proprio perché, mentre per questi casi «il concetto è dato», nel caso di un oggetto sfuggente e sfaccettato come il Barocco «si tratta proprio di capire se si può inventare un concetto capace (o meno) di conferirgli esistenza».¹¹⁸ Anche in questo caso, tuttavia, alcuni tentativi precedenti di costruzione di un concetto di Barocco gli appaiono insufficienti, a causa o dell'esagerata estensione, o dell'eccessiva ristrettezza delle prospettive adottate.¹¹⁹

Queste riflessioni permettono, forse, di chiarire meglio l'approccio all'estetica di Deleuze, per il quale l'arte è creazione di «blocchi di sensazioni».¹²⁰ Le formule utilizzate dai suoi interpreti per riassumere

¹¹⁵ Deleuze (1988), pp. 56-57.

¹¹⁶ Buydens (1990), p. 138.

¹¹⁷ Deleuze (1988), pp. 55-56.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 56.

¹¹⁹ Più precisamente, si rivolge a Knecht (1981) e a Buci-Glucksmann (2002). La coincidenza degli opposti del primo è troppo estesa, mentre l'interessante «dialettica del vedere e del guardare» elaborata dalla seconda «cade nel difetto opposto, risulta cioè troppo restrittiv[a], consentendo solamente di definire una piega ottica» (Deleuze, 1988, p. 56).

¹²⁰ Cfr. Deleuze, Guattari (1991), pp. 161 sgg.

questa impostazione sono d'altronde numerose: si è parlato di una «teoria dell'arte come rapporto di forze», oppure di una «estetica deleuziana» che non si propone di «rappresentare delle forme, ma piuttosto di presentare i flussi che le popolano e le debordano».¹²¹ Tuttavia, spetta forse a Jacques Rancière il merito di aver fatto il punto sul rapporto di Deleuze all'arte, nella maniera che appare più corretta. Domandandosi se esista o meno un'estetica deleuziana, infatti, egli ha rimarcato come «i testi detti estetici di Deleuze» esprimano più un modo di approcciare, di attraversare il discorso sull'estetica che una disciplina rigorosamente definita, echeggiando la sua stessa concezione di estetica come «un modo di pensiero che si dispiega» a partire dalle opere d'arte. Egli le considera come «testimoni di una questione [...] relativa al sensibile e alla potenza di pensiero che lo abita prima del pensiero, all'insaputa del pensiero».¹²² Deleuze sarebbe giunto a compiere lo stesso «destino dell'estetica» operando una sospensione di «tutta la potenza dell'opera al sensibile "puro"».¹²³ Proprio a causa della volontà di effettuare un'«esplorazione dell'inconscio del pensiero»,¹²⁴ nella quale le opere d'arte sono reputate come potenze d'incontro e non come oggetti di spiegazione o di descrizione, il confronto deleuziano col Barocco non può essere rubricato sotto un'etichetta semplicisticamente dedotta. Non è una ricognizione dell'estetica seicentesca, e nemmeno una spiegazione del sistema di Leibniz alla luce della cultura barocca. Si tratta, al contrario, della creazione di un concetto di Barocco ch'emerga dal piano d'immanenza su cui si stagliano le figure prese in considerazione. È l'incontro con un teatro della variazione infinita che s'esprime nella piega; quest'ultimo concetto non può essere appiattito su nessuna delle dimensioni ch'è chiamato a percorrere.

Dunque, il primo carattere della piega infinita appare come il principale e maggiore problema fronteggiato dal pensiero e dall'arte nel Barocco, ma esso non è, esclusivo e sufficiente a definirla nella sua totalità. A esso si aggiungono la divisione tra un interno e un esterno, la ripartizione del mondo in due piani, il dispiego, la tessitura e il paradigma. Il loro compito è quello di «rendere conto dell'estrema specificità del Barocco e della possibilità di prolungarlo al di là dei suoi limiti storici, senza però cadere nell'arbitrario».¹²⁵ Prima di enuclearli, però, esaminiamo alcune considerazioni generali per l'inquadramento del Barocco ch'emergono qui e lì nel corso del testo. Un'affermazione posta all'inizio dell'ultimo capitolo, difatti, ci mette sulla buona strada per comprendere ciò che spinge Deleuze a scegliere il Barocco come piano di costruzione concettuale su cui elaborare la propria labirintica rilettura di Leibniz. Commentando, sulla scorta di spunti e riflessioni wölffliniane,

¹²¹ Ci riferiamo rispettivamente a Sauvagnargues (2005), p. 223; Buydens (1990), p. 142. Su arte e creazione si veda anche Hallward (2006), pp. 104-126.

¹²² Rancière (1998), p. 525.

¹²³ *Ivi*, p. 536.

¹²⁴ Godani (2009), p. 67.

¹²⁵ Deleuze (1988), p. 58.

il traboccare cui tende la piega della materia nelle realizzazioni artistiche dell'epoca, sconfinamento che segue una «legge degli estremi» la quale prescrive d'immettere «un massimo di materia per un minimo di spazio», il filosofo sottolinea come

il Barocco ha inaugurato un'*arte totale*, [...] ha instaurato una qualche unità tra le diverse arti [...] in estensione: ogni arte tende infatti a prolungarsi e perfino a realizzarsi in un'arte differente, nella quale essa sconfina [...] la pittura fuoriesce dal suo stesso quadro, per realizzarsi nella scultura di marmo policromo [...]; la scultura va ancora oltre, per realizzarsi nell'architettura [...]; l'architettura ritrova nella facciata un nuovo quadro, che però si stacca dall'interno ed entra in rapporto coi dintorni, di modo che l'architettura si realizza trasformandosi infine in urbanistica. Unendo le estremità della catena, [...] il pittore diventa un urbanista. Si assiste, cioè, al prodigioso sviluppo di una continuità tra le diverse arti, in larghezza o in estensione [...]. Questa unità estensiva delle arti disegna i contorni di un teatro universale, che mette in scena l'aria e la terra, il fuoco e l'acqua [...]. L'arte intera diventa Entità sociale, spazio sociale pubblico, affollato di danzatori barocchi [...]. Questo teatro delle arti è la macchina vivente del "Sistema nuovo", tale quale ce la descrive Leibniz, macchina infinita in cui tutti i pezzi sono macchine "piegate in maniera differente e più o meno sviluppate".¹²⁶

Nella lunga citazione viene dunque esplicitata la forte vocazione unitaria dell'arte barocca, che secondo Deleuze piega una disciplina nell'altra, designando un *continuum* artistico nel quale ogni opera prosegue idealmente in un'altra appartenente a una disciplina diversa. Questa «unità delle arti sotto l'autorità di uno stile» riflette, più in generale, «la singolarità di un momento storico, e la coesistenza delle arti, delle scienze, della filosofia nel gusto di un periodo» che affetta il Barocco.¹²⁷ Tale concezione sarebbe manifesta nella conquista barocca di una dimensione sociale, pubblica, collettiva dell'arte. In merito citiamo Severo Sarduy (1937-1993), che ha sviluppato un'originale interpretazione del Barocco, applicando, per esempio, parte del lessico e dei concetti della psicoanalisi lacaniana alla letteratura, all'architettura, alla pittura e alla cosmologia seicentesche. Questo scrittore cubano ha colto nella deformazione della centratura che ancora dominava la struttura della città rinascimentale il fattore decisivo per la trasformazione dello spazio urbano. La città barocca, infatti, si presenta «come una trama aperta, senza referenza a un significante privilegiato per orientarlo e conferirgli senso» edificata assecondando la necessità «che nulla interrompa la continuità sillogistica del testo urbano, dei marciapiedi e dei cornicioni; [...] nulla fratturi [...] la continuità litica dello spazio misurabile, né la continuità del tempo».¹²⁸

A questa unità estensiva e "materiale", a questo continuum espressivo, però, occorre accostare un ulteriore principio comune e unitario verso cui l'arte e la cultura barocche sembrano anelare, vale a dire un'unità «spirituale, puntuale, *concettuale*». Ci siamo già soffermati sul peso cosmologico e scientifico che, nel corso del Seicento, è stato assunto dai modelli matematici presenti nella geometria

¹²⁶ *Ivi*, pp. 202-203, corsivo nostro. In merito cfr. anche Hocquenghem, Scherer (1986), pp. 184-189.

¹²⁷ Sauvagnargues (2005), p. 24.

¹²⁸ Sarduy (1979), p. 65.

conica, la quale ha sostituito quella sferica attraverso la progressiva imposizione delle scoperte desarguesiane. Tale sostituzione, secondo Deleuze, non mancherebbe di far sentire tutto il suo peso anche nella sfera della progettazione e della composizione artistica, prospettando l'esistenza di una sorta di legge della piramide o della cupola. Questa poggia sull'assunto per cui il mondo è concepito «come piramide o come cono» grazie ai quali è possibile ricollegare «la sua ampia base materiale [...] a un *vertice appuntito*, a una sorgente luminosa, a un certo punto di vista».¹²⁹ Tale legge ispirerebbe tanto la Santa Teresa del Bernini, che trova la propria «unità spirituale [...] nella sorgente superiore dei raggi dorati, posta in alto»,¹³⁰ quanto i modelli narrativi che soggiacciono al racconto del «sogno architettonico» di Teodoro, nei *Saggi di teodicea* leibniziani, dove l'insieme dei mondi possibili ci è presentato come «un'immensa piramide che ha un vertice ma non ha una base, costituita com'è da un'infinità di appartamenti ciascuno dei quali è un mondo».¹³¹ Tanto nei *Nuovi saggi* il cono sembra offrirsi come immagine particolarmente adeguata per descrivere il nostro mondo,¹³² quanto il Monumento a Papa Gregorio XV (1697) di Pierre-Étienne Monnot (1657-1733), sito nella Chiesa di Sant'Ignazio di Loyola a Roma, o gli affreschi della cupola (1621-1625) di un'altra chiesa romana, ovvero Sant'Andrea della Valle, a opera di Giovanni Lanfranco (1582-1647), rivelerebbero l'esistenza della legge, appunto, della cupola.¹³³ La prestazione precipua del modello conico è quello di «far coesistere, anche in arte, la più elevata unità interiore e la più larga unità di estensione», come ben dimostra la fioritura d'allegorie nel Barocco. Si consideri, per esempio, la densissima allegoria che costituisce l'antiporta de *Il cannocchiale aristotelico* (1654) di Tesauro a partire dall'edizione del 1663. Quest'opera immensa, anomala anche per il Seicento letterario, periodo tutt'altro che estraneo alla fioritura di testi ponderosi ed enciclopedici, rappresenta «l'apice e conclusione del dibattito europeo sulla cultura barocca dell'acutezza» e ha conosciuto una notevole fortuna all'epoca della sua comparsa, tanto da contare numerose edizioni nel periodo che va dal 1654 al 1670.¹³⁴ Citiamo questo «colosso» della riflessione estetica barocca poiché la summenzionata allegoria, citata dallo stesso Deleuze, può in effetti esemplificare efficacemente l'ideale conico che animerebbe il Barocco.

¹²⁹ Deleuze (1988), p. 205.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Continua Deleuze: «Vi è un vertice perché vi è un mondo che è il migliore di tutti, ma non vi è una base poiché essi si perdono nelle brume e non esiste un ultimo che si possa indicare come il peggiore» (Deleuze, 1988, p. 102, con riferimento a Leibniz, 1710, pp. 728-731). Ci sembra importante rimarcare come, secondo il filosofo francese, l'impianto narrativo del sogno di Teodoro risponda pienamente ai criteri del racconto barocco, con riferimento a quelli individuati da Genette (1962), pp. 195-222.

¹³² Leibniz sostiene: «abbiamo ragione di pensare che tutte le cose si elevino verso la perfezione a poco a poco e per gradi insensibili. È difficile dire dove comincino il sensibile ed il razionale e qual è il grado più basso degli esseri viventi, e come aumenti o diminuisca la quantità in un cono regolare» (Leibniz, 1704, p. 614).

¹³³ Deleuze (1988), pp. 205-206.

¹³⁴ Snyder (2005), pp. 100-101. Per un quadro esaustivo della figura di Tesauro e della sua opera rinviamo a *Ivi*, pp. 99-139.



Figura 3 - Antiporta de *Il cannocchiale aristotelico* (Tesauro, 1654).

L'anamorfose speculare che occupa la porzione centrale dell'allegoria, infatti, rappresenta un cono di Bettini, dispositivo anamorfico elaborato dal gesuita bolognese Mario Bettini (1582-1657), il quale «trasforma gli incomprensibili segni disposti intorno a esso in una formula che riassume come la totalità del mondo, enigmatica e caotica, possa essere ricostituita nell'unità dallo specchio», dacché la trascrizione di questi segni recita il moto *Omnis in unum*.¹³⁵

D'altra parte, e in un senso più generale, il principio di costruzione allegorica *tout court* testimonierebbe, secondo Deleuze, dell'unità conica all'interno del Barocco. Il filosofo ritiene che ogni allegoria sia costruita attraverso la combinazione di tre elementi principali: le «immagini di base», «le iscrizioni» e i «soggetti individuali». Le prime sono animate dalla tendenza «ad infrangere ogni riquadro, a formare un affresco unico continuo», similmente alla legge barocca della continuità materiale prima osservata, e non raffigurano tanto un'essenza, quanto un evento «che si ricollega [...] ad una storia, ad una serie». Le seconde instaurano con le immagini «un rapporto oscuro», e appaiono come «proposizioni [...] semplici e non scomponibili, tendenti verso un concetto interiore»; mentre, infine, i soggetti individuali avviluppano «il concetto proposizionale stesso», operando una trasformazione del concepire in *concetto*, vero e proprio «vertice appuntito, poiché è piegato nel soggetto individuale inteso come l'unità personale che raccoglie in sé le diverse proposizioni e le proietta al tempo stesso nelle immagini del ciclo o della serie». ¹³⁶

¹³⁵ Palombi (2006), p. 105. In merito si veda anche il capitolo dedicato a Tesauro del già citato Snyder (2005); mentre Deleuze cita una descrizione da Vanuxem (1972), p. 295.

¹³⁶ Deleuze (1988), p. 208. Torniamo sull'allegoria in relazione a Benjamin. Cfr. *infra* § 4.3.

Quanto riassunto sin qui fornisce una panoramica generale del modo in cui Deleuze guarda alla cultura barocca, tuttavia, come accennato, egli propone una lista articolata in sei punti principali, di cui la piega infinita non è che il primo, i quali permetterebbero di definire globalmente e di identificare precisamente il Barocco. Seguendo le sue argomentazioni in merito, d'altronde, vedremo riemergere elementi e concetti che sembrano confermare l'incessante ricerca barocca di un'unità estensiva, materiale e di una spirituale, concettuale, verticale.

La piega infinita, scrive Deleuze, «passa fra la materia e l'anima, la facciata e la stanza chiusa, l'esterno e l'interno»,¹³⁷ e, conseguentemente, il secondo e il terzo tratto consistono nella separazione, nella ripartizione tra un dentro e un fuori e tra un "sopra" e un "sotto". Osserviamo innanzitutto la *distinzione tra un esterno e un interno*, in cui non è difficile ravvisare numerose istanze già affrontate nel corso dell'opera di Deleuze. Innanzitutto, è udibile qui una eco delle funzioni attribuite alla piega relativamente a Foucault, laddove, come abbiamo visto, essa fungeva da elemento genetico del soggetto, da innesco e operazione principale dei processi di soggettivazione, da operatore topologico in grado di segnare uno scarto, una differenza tra il dentro e il fuori.¹³⁸ Il rapporto tra l'interno e l'esterno, tuttavia, è qui configurato in maniera totalmente nuova, dacché Deleuze interloquisce adesso con la monadologia leibniziana: al pensiero del fuori, calibrato sulla scorta delle teorizzazioni blanchotiane e foucaultiane, si sostituisce l'assoluta interiorità della monade e il rapporto espressivo che intrattiene con il mondo. Anche nella delineazione di questo secondo tratto barocco, dunque, sono in gioco numerose questioni che occorre enucleare con attenzione.

Le monadi, scrive Leibniz nel § 7 della *Monadologia*, «non hanno [...] finestre, onde qualcosa possa entrarvi o uscirne [...]. Cosicché né sostanza, né accidente possono entrare da fuori in una monade».¹³⁹ In essa «tutto nasce dal suo stesso fondo»,¹⁴⁰ e questo fondo scuro (a volte indicato come *fuscum subnigrum*) coincide con il mondo intero. Deleuze insiste su tale aspetto, e non si stanca di ribadire che l'"essenza" «della monade è quella di avere un *fondo scuro*: da esso trae ogni cosa, e niente proviene dal di fuori o va al di fuori».¹⁴¹ Essa, infatti, «contiene l'intero mondo nel suo scurissimo fondo».¹⁴² La chiusura della monade è significativa, dal punto di vista filosofico, per il rapporto paradossale ed espressivo istituito tra essa il mondo. È qui all'opera, secondo Deleuze, una torsione «capace di far sì che il mondo esista attualmente soltanto nei soggetti, ma anche che i soggetti si ricolleghino tutti a quel mondo come alla virtualità da essi attualizzata».¹⁴³ Occorre precisare però,

¹³⁷ Deleuze (1988), p. 58.

¹³⁸ Cfr. *infra* § 3.3.

¹³⁹ Leibniz (1714b), p. 285.

¹⁴⁰ Leibniz (1695), p. 193.

¹⁴¹ Deleuze (1988), p. 46.

¹⁴² Deleuze (1990), p. 208.

¹⁴³ Deleuze (1988), p. 43.

come non sia unicamente il punto di vista a differenziare l'espressione delle monadi, ma vi sia un ulteriore elemento a fungere da discrimine distintivo. Si tratta di una regione più chiara rispetto al fondo oscuro contenuto al suo interno, di una piega singolare che la contraddistingue internamente da tutte le altre: «ogni monade, come unità individuale, [...] esprime [...] il mondo intero, ma non lo esprime *senza esprimere più chiaramente una piccola regione del mondo, un "distretto", un quartiere della città, una sequenza finita*». ¹⁴⁴ È vero, dunque, che la monade esprime l'intero mondo, ma lo fa confusamente, fatta eccezione per una piccola porzione ch'esprime più chiaramente. Le "dimensioni" di questa zona chiara sono cangianti: essa può diminuire o aumentare a seconda del grado di elevazione che una monade riesce a realizzare (laddove la grandezza della zona chiara è direttamente proporzionale raggiunta). Il compito cui sono chiamate le monadi, in particolar modo quelle razionali, infatti, consiste nel dispiegare il più possibile tale zona chiara. ¹⁴⁵

Importa rilevare come la condizione di chiusura assoluta della monade costituisca il vero e proprio principio di comunicazione fra le anime nel Barocco: solo grazie alla totale chiusura, e all'espressione del mondo da parte di ciascuna è possibile comprendere poiché l'anima è per-il-mondo più che nel-mondo. Deleuze, a differenza di quanti interpretano la chiusura della monade come una condizione di isolamento totale, che sopprime la partecipazione e sancisce la segregazione e la solitudine delle anime nel Barocco, non manca di rimarcare come l'armonia prestabilita permetta di pensare, invece, a una comunicazione ubiqua fra le monadi. Non si tratta certo di una relazione diretta, ma di una sorta di concertazione globale: «sulla base di una [...] analogia musicale tipicamente barocca, Leibniz parla [...] di un concerto in cui due monadi cantano ciascuna la propria partitura senza conoscere o sentire quella dell'altra, e tuttavia "si accordano alla perfezione"». ¹⁴⁶ D'altronde, proprio il principio della zona chiara consente d'impostare tale modello comunicativo, dacché «non esiste una parte del mondo che non sia già presa nella zona di *una* certa monade» e «non vi è nulla d'oscuro in una certa monade di cui non si possa dire: è racchiuso nella regione chiara di un'altra monade». ¹⁴⁷ Grazie all'armonia prestabilita, insomma, l'universo barocco-leibniziano delle monadi è un universo espressivo e in continua e totale comunicazione:

nell'espressione "armonia prestabilita", l'aggettivo [...] non è meno importante di "armonia". E l'armonia è doppiamente prestabilita: da ogni espressione o da ogni esprime, che deve tutto alla propria spontaneità o interiorità; e dall'espresso comune che forma il concerto di tutte queste spontaneità espressive. Quasi Leibniz volesse lanciarci un messaggio sulla comunicazione: non

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 41.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 124, dove al tema del progresso delle monadi, inoltre, Deleuze riconnette quello della dannazione e del migliore dei possibili.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 220 con riferimento a Leibniz (lettera ad Arnauld dell'aprile 1687).

¹⁴⁷ Deleuze (1988), pp. 216, 220.

lamentatevi che non ce n'è abbastanza, ce n'è sempre abbastanza, è una quantità costante e prestabilita nel mondo, come ragione sufficiente.¹⁴⁸

Oltre a ciò, ancora, è possibile riconnettere al tema della strana comunicazione tra il dentro e il fuori, tra le unità monadiche e il mondo, l'inquadramento del rapporto causa-effetto nella rilettura deleuziana. Se tutte le monadi esprimono lo stesso mondo, infatti, si può affermare «che quella che esprime chiaramente un evento è causa, mentre quella che lo esprime oscuramente è effetto: causalità di una monade sull'altra – ma causalità solo “ideale”, e senza alcuna azione reale, giacché ciò che ogni monade esprime rinvia solo alla sua spontaneità».¹⁴⁹ La monadologia elaborata da Leibniz poggia, dunque, sull'assoluta autonomia dell'interiorità: «la monade è l'autonomia dell'interno, un interno senza esterno». Tuttavia, aggiunge Deleuze, la totale chiusura e indipendenza dell'interiorità scura della monade, interrotta esclusivamente dalla piccola regione chiara, ha un correlato costituito dall'assoluta exteriorità di ciò che è al di fuori, ovvero della materia. «Le porte e le finestre della materia», prosegue, «aprono o chiudono unicamente dal di fuori o sul fuori». Vi è una piega, insomma, che «attraversa il vivente, ma per separare l'interiorità assoluta della monade come principio metafisico della vita dall'esteriorità infinita della materia come legge fisica del fenomeno. Si tratta di due insiemi infiniti, che non si toccano né si ricongiungono» ma, potremmo aggiungere, sono conciliati armonicamente.¹⁵⁰

Tutti gli elementi esaminati sin ora, appartenenti alla concezione leibniziana della monade, si ritroverebbero nei canoni e nei modelli, nei processi operativi e realizzativi, nelle strategie e nelle consuetudini concettuali del Barocco. Anzi, sarebbe addirittura «impossibile», sostiene il filosofo, capire la monade leibniziana senza stabilire un paragone con l'architettura barocca.¹⁵¹ Quest'ultima, infatti, sembra incarnare alla lettera alcuni dei principi che sorreggono l'impalcatura concettuale della monadologia; e, viceversa, la concezione leibniziana della monade sembra ispirata ai principi compositivi dai monumentali edifici realizzati nel corso del Seicento. L'aspetto caratteristico dell'architettura dell'epoca sarebbe dato, infatti, proprio dalla «scissione tra la facciata e il dentro, tra l'interno e l'esterno, tra l'autonomia dell'interno e l'indipendenza dell'esterno – una scissione tale che ciascuno dei due termini ripropone e rilancia l'altro».¹⁵² Gli esempi citati da Deleuze sono lo Studiolo di Francesco I (1570-1572) di Palazzo Vecchio a Firenze (smantellato nel 1590 ma ricreato

¹⁴⁸ *Ivi*, pp. 222-223.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 220.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 47.

¹⁵¹ Jean-Clet Martin commenta con le seguenti parole: «Con Leibniz, si giunge a una complessità nuova, esibita da una potente architettura che, come un alveare, si replica in un palazzo dove lo stesso individuo scopre in ogni corridoio un'altra via possibile, un altro divenire [...]. Per ogni percorso il nostro futuro non sarà il medesimo. Dalla camera oscura di Leibniz si diramano dei sentieri sui quali può passeggiare la sua figura ma in maniera ogni volta differente, divergente. In un mondo, sarà musicista e in un altro filosofo. Ecco una strana macchina da visione: si potrebbe supporre che ne esiste una per ogni filosofo che segue una creazione propria» (Martin, 2012, p. 120).

¹⁵² Deleuze (1988), p. 47.

nel 1920), e la Chiesa di Sant'Agnese in Agone (1672), sita a Piazza Navona (Roma), ai cui lavori partecipò per un periodo anche Francesco Borromini (1599-1667). Quest'ultima è citata attraverso Jean Rousset (1910-2002), critico letterario svizzero che, in un testo dal titolo *La littérature de l'âge baroque en France* (1953), registra la discrepanza, la frattura, lo iato esistente tra la facciata barocca «che tende a esprimere esclusivamente se stessa» e l'ambiente interno, che si presenta come uno «scigno dove riposa l'assoluto».¹⁵³ Oltre a Rousset, l'altro riferimento critico attraverso cui è sviluppato il tema della separazione interno/esterno è dato dal Wölfflin, che pure aveva registrato come «nel Barocco la facciata risulta un capolavoro indipendente [...] senza continuità organica con l'interno».¹⁵⁴

Inoltre, anche altri elementi della cultura barocca sembrerebbero affini ad aspetti di carattere monadologico come, fra di essi, la tecnica della camera oscura nelle arti figurative, che viene utilizzata sistematicamente da alcuni pittori, come il Caravaggio (1571-1610).¹⁵⁵ Barocca è anche la predilezione per ambienti e luoghi, come cellule, sacrestie, cripte o studi di lettura e stampa, «in cui tutto ciò che è dato a vedere si trova al di dentro».¹⁵⁶ Esempio efficace di un simile ambiente si trova a Torino: la Cappella della Sacra Sindone realizzata nel XVII secolo da Guarino Guarini (1624-1683), ricorda Deleuze, è «tutta in marmo nero, [...] quasi interamente oscura» e con pochissime aperture, attraverso cui non si vede nulla. L'allusione al marmo è tutt'altro che casuale dacché richiama la metafora contenuta nei *Nuovi saggi* che apparenta le idee innate alle venature caratteristiche di questa roccia. La Cappella della Sacra Sindone come esemplificazione della monade leibniziana, interamente oscura salvo una piccolissima regione chiara, e solcata da venature marmoree in cui l'anima più che vedere il modo, lo legge.¹⁵⁷

L'ideale barocco della clausura giunge a pervadere e ad animare realizzazioni architettoniche contemporanee, come il Convento di Santa Maria de La Tourette (1960) progettato da Le Corbusier (1887-1965). La cappella, che tende a non avere porte o finestre, appare agli occhi di Deleuze come «l'opera che realizza alla lettera [...] la formula un "interno" [...] senza esterno». Sebbene vi siano delle aperture, esse appaiono «talmente angolate, talmente oblique [...] che la luce vi passa attraverso ma non consente di vedere nulla dell'esterno» ed esse stesse «non danno a vedere nulla al di fuori». Non che Deleuze intenda sostenere l'appartenenza di Le Corbusier, o anche soltanto di una parte della

¹⁵³ Rousset (1953), p. 168, 171. D'altronde, Rousset è autore anche di un altro testo sulla letteratura barocca, cui Deleuze si limita a rinviare in nota, dal titolo altamente significativo per i temi qui trattati, ovvero *L'intérieur et l'extérieur* (1976).

¹⁵⁴ Wölfflin (1888), p. 106.

¹⁵⁵ Deleuze (1986-1987), 20/01. Sia nel testo che nelle lezioni si rinvia a Kofman (1973), contenente in appendice una porzione del *Saggio sulla prospettiva* (1711) del matematico olandese Willem Jacob 's Gravesande (1688-1742) il quale appronta una descrizione e una definizione della camera oscura. Inoltre, la camera oscura compare citata anche in Leibniz (1704).

¹⁵⁶ Deleuze (1988), p. 46.

¹⁵⁷ Deleuze (1986-1987), 20/01.

sua opera, al Barocco; eppure, precisa, «una tale impresa non sarebbe esistita senza l'architettura barocca».¹⁵⁸ Insomma, un secondo tratto barocco è dato dalla compresenza e dalla separazione tra «un esterno sempre all'esterno» e «un interno sempre all'interno». Il primo si configura come spazio di «ricettività infinita», dacché il piano vibratorio della materia appare come il luogo di svolgimento di una continua ricezione. Il secondo come il luogo della «spontaneità infinita»¹⁵⁹ poiché la sostanza individuale si configura manieristicamente come «la doppia spontaneità del movimento come evento, del cambiamento come predicato».¹⁶⁰ La conciliazione di queste due componenti non può essere diretta, ma deve necessariamente far ricorso all'armonia.

Proprio l'appello a quest'ultimo concetto conduce al terzo carattere del Barocco. La *coesistenza e implicazione dell'alto e del basso*, la *ripartizione tra un piano alto (delle anime) e uno basso (della materia)*, non è solamente parallela alla distinzione interno/esterno, ma è anche la strategia di risoluzione della tensione fra la clausura totale della monade e l'assoluta exteriorità della facciata. La prima scissione si riflette nella seconda dacché l'accordo perfetto della separazione interno/esterno, «o la risoluzione della tensione, si compie grazie alla distribuzione dei due piani, che sono di un solo e stesso mondo (la linea dell'universo)».¹⁶¹ Non solo il Barocco poggia sulla differenziazione dell'interno dall'esterno, dunque, ma anche si sviluppa attraverso una ripartizione del mondo in due piani, uno in alto e uno in basso. Questa divisione è parallela alla prima poiché l'esteriorità-materia-facciata corrisponde al piano basso, mentre l'interiorità-anima-stanza interna è rappresentata dal piano alto. È come se l'immaginario barocco, agli occhi di Deleuze, abbia concepito l'universo alla stregua di un enorme, immenso edificio che consta di due piani. Di seguito uno schizzo, presumibilmente dello stesso Deleuze, rappresentante l'allegoria della casa barocca.

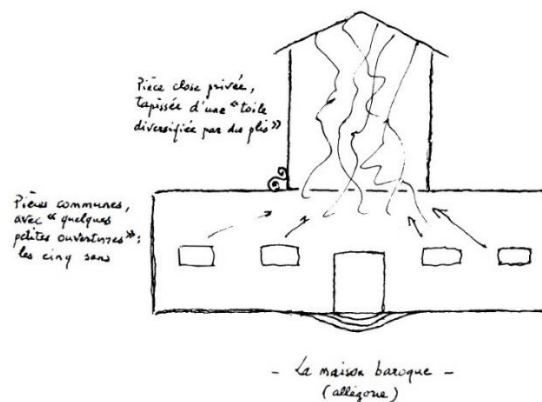


Figura 4 - La casa barocca (allegoria) – (Deleuze, 1988, p. 7 dell'edizione originale)

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ Deleuze (1988), pp. 58-59.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 92.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 59.

La parte superiore appare come uno spazio chiuso privato, ovvero la monade, tappezzato all'interno da una tela "diversificata dalle pieghe", mentre quella inferiore è un ambiente comune, ovvero il corpo, con qualche piccola apertura, cioè i cinque sensi rappresentati da quattro finestre e una porta. Questa allegoria, immagine, esemplificazione introdotta sin dalle primissime pagine, costituisce un *leitmotiv* teorico del libro, uno dei suoi nodi teorici più importanti e delicati. Tant'è che un intero capitolo – l'ottavo, intitolato appunto *I due piani* – è dedicato interamente all'esplicitazione della differenza tra i due livelli della casa barocca e alla spiegazione della loro conciliazione e della loro convivenza armonica. Riteniamo altamente significativo l'utilizzo strategico cui è sottoposta l'allegoria dei due piani nell'economia delle argomentazioni perché ci sembra consentire al nostro autore una coniugazione delle proprie esigenze filosofiche con quelle di Leibniz e con le realizzazioni artistiche barocche. La piega appare uno strumento epistemologico fecondo, infatti, anche grazie a suddetta ripartizione: un unico concetto differentemente, continuamente, infinitamente su due piani. La piega è in grado di tenere insieme fisica e metafisica, piano materiale e psichico. A sua volta, questa divisione consente di declinare uno stesso elemento, tratto operativo, problema senza dover introdurre una concettualità differente: la piega si ramifica in due insiemi infiniti, ciascuno governato da leggi e principi propri.

Per quel che concerne l'utilizzo di questa ripartizione in relazione a Leibniz, abbiamo già avuto modo di osservarne alcuni tratti nelle sezioni precedenti. Si tratta ora di chiarirne alcuni ulteriori aspetti prima di vedere in che modo tale impostazione informi l'arte e la cultura barocche. Sottolineiamo, così, come tale divisione in due metà sarebbe, per il filosofo tedesco, un'esigenza sia matematica che metafisica. Il suo mondo, secondo Deleuze, è come una grande equazione che consta di «due livelli, due momenti o due metà: la prima lo avviluppa o piega nelle monadi, la seconda lo costringe o ripiega nella materia».¹⁶² Essa assicura, così, alle monadi di apparire come «appartamenti privati che non comunicano tra loro, che non agiscono gli uni sugli altri» e ai corpi come aggregati comuni «che non cessano di comunicare movimento, di propagare onde, di agire gli uni sugli altri».¹⁶³ Questa ripartizione, inoltre, consente a Deleuze di ricalibrare la propria dialettica dell'evento.¹⁶⁴ Data l'esistenza di infiniti mondi possibili, infatti, bisogna pensare al mondo come a «un virtuale che si

¹⁶² *Ivi*, p. 166. La descrizione, in termini matematici, continua così: «al piano superiore, abbiamo una linea di curvatura variabile, senza coordinate, una curva d'inflexione infinita, in cui i vettori interni di concavità segnalano, per ogni ramificazione, la posizione delle monadi individuali, senza peso e senza gravità. Al piano sottostante, troviamo invece le coordinate che determinano gli estremi, estremi che definiscono la stabilità delle figure, figure che organizzano le masse, masse che obbediscono a un vettore esterno di gravità o di maggiore inclinazione [...]. Ed è proprio questa l'organizzazione della casa barocca, con la sua suddivisione in due piani – l'uno privo di peso individuale, l'altro sottomesso al peso della massa – e con la tensione perenne tra i due piani, tra l'elevazione spirituale e la gravità fisica» (*Ivi*, p. 167).

¹⁶³ *Ivi*, p. 163.

¹⁶⁴ Cfr. *infra* § 3.1.

attualizza solo nelle monadi» le quali lo esprimono secondo il proprio punto di vista. Il mondo è attuale solo in esse, eppure l'attualizzazione consiste solo in una metà del processo.

La bipartizione del mondo, infatti, richiede di accostare al binomio virtuale-attuale anche quello possibile-reale. L'esempio scelto da Deleuze appare efficace: «Dio sceglie un mondo tra un'infinità di mondi possibili; gli altri mondi possiedono anch'essi una loro attualità, espressa in altrettante monadi, come Adamo che non pecca o Sesto che non viola Lucrezia». Il mondo in cui Adamo non commette peccato è, dunque, pienamente attuale, ma non è reale. Il filtro utilizzato da Leibniz per dirimere il processo di realizzazione risiede nel concetto di compossibilità. Ciò significa che esiste una parte dell'attuale che «resta possibile e non diventa per forza reale». Il termine attuale, infatti, «non significa reale, l'attuale deve essere a sua volta realizzato», e, per questo motivo, «il mondo è una virtualità che si attualizza nelle monadi o nelle anime, ma è anche una possibilità che deve realizzarsi nella materia o nei corpi».¹⁶⁵

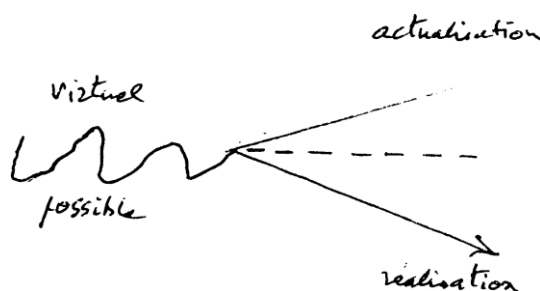


Figura 5 - Schema di attualizzazione-realizzazione dell'evento (Deleuze, 1988, p. 140 dell'edizione originale)

In quali tratti del Barocco ritroviamo una simile ripartizione? Ricorrendo ancora una volta a Wölfflin, Deleuze sostiene che la divisione interno/esterno prima osservata si riflette nella strutturazione del mondo barocco «secondo due vettori, lo sprofondamento verso il basso e la spinta verso l'alto». Il piano basso della casa barocca «si fa carico della facciata, si allunga bucadandosi, s'incurva seguendo i ripiegamenti prodotti da una materia pesante», mentre quello alto «si chiude, come un puro interno senza esterno, un'interiorità chiusa in assenza di peso, tappezzata di pieghe spontanee che sono soltanto quelle di un'anima o di uno spirito».¹⁶⁶ Occorre precisare come la diversa natura dei due vettori, uno metafisico e l'altro fisico, non impedisca loro di comporre, comunque, «una stessa casa». Nella tradizione platonica e in quella neoplatonica erano già emerse le concezioni cosmologiche di una ripartizione, rispettivamente, in due mondi o in un unico mondo composta da innumerevoli piani. La novità della concezione seicentesca risiede, invece, nel «mondo su soli due piani, separati dalla piega che si ripercuote su entrambi i lati in modo differente, [...] qualcosa di prettamente barocco».¹⁶⁷

¹⁶⁵ Deleuze (1988), p. 171.

¹⁶⁶ Ivi, p. 48.

¹⁶⁷ Ivi, p. 49.

Gli esempi artistici chiamati a testimoniare di questa bipartizione sono innanzitutto pittorici. Tanto la *Sepoltura del conte di Orgaz* (1586-1588) di El Greco, quanto il *Giudizio Universale* (1562-1564) del Tintoretto (1518/1519-1594) sono costruiti a partire da una divisione orizzontale. Nel primo, «in basso i corpi si accalcano gli uni contro gli altri, mentre in alto l'anima sale» mentre, nel secondo, «il piano basso mostra i corpi in balia della propria pesantezza, le anime che incespicano, si chinano e cadono nei ripiegamenti della materia» e «la metà superiore, invece, agisce come una potente calamita che le attira».¹⁶⁸ Alla ripartizione in due piani, inoltre, si riconnette un'altra constatazione rilevante di Deleuze, quella secondo cui il Barocco «è l'arte informale per eccellenza».

Le pieghe che debordano da ogni parte, i morbidi panneggi di cui s'ammantano le figure, le interminabili tessiture sembrano negare ogni forma per emulare esclusivamente l'andatura dei ripiegamenti della materia, del piano basso.¹⁶⁹ Tuttavia, è necessario precisare, «l'informale non costituisce una semplice negazione della forma: esso attesta la forma come forma piegata ed esistente solo in quanto “paesaggio del mentale”, nell'anima o nella nostra testa, in altezza, là dove troviamo le pieghe immateriali». Tale binomio permette di identificare il fondo alle materie e le forme piegate alle maniere, in un passaggio incessante dalle materie alle maniere.¹⁷⁰ L'apparente contraddizione insita nella formula che vuole l'arte barocca come un'arte informale la quale, però, non è negazione della forma si spiega con il fatto che essa «mira a *rendere le tessiture*, la viscosità, la fluidità, le granulazioni della materia» ma compie ciò attraverso «delle forme che le stringono, nel *movimento di deformazione* che v'instillano le pieghe».¹⁷¹ In quest'articolazione del rapporto tra lo sfondo e la forma, tra la materia e la maniera, alcuni interpreti hanno letto anche una nuova declinazione del rapporto fondamento-fondato nel pensiero deleuziano: «su un terreno manierista [...] lo sfondo non avvolge e determina più un “Sé” o una “cosa” [...] ma ne costituisce piuttosto il suo ripiegamento, il suo dentro, coestensivo al fuori». In questo modo, si riconfigura «la relazione dello sfondo con ciò che vi appare sopra: non più una relazione [...] che lega gli attributi essenziali a un terreno universale, ma una [...] determinata dalla fluidità e dalla produzione spontanea».¹⁷²

Il quarto tratto barocco consiste in ciò che Deleuze chiama *il dispiego (dépli)* che non è da intendersi come «il contrario della piega, né la sua cancellazione», bensì come «la continuazione o l'estensione del suo atto, la condizione del suo manifestarsi». Queste righe vanno interpretate nel senso di una assimilazione della piega e di una sua trasformazione da elemento rappresentato e rappresentativo in

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Sul binomio forma-informale cfr. Godani (2009), pp. 56-59. Sul concetto di forma in Deleuze cfr. Buydens (1990).

¹⁷⁰ Deleuze (1988), p. 59. Queste considerazioni sono state riprese e sviluppate da Georges Didi-Huberman in *Ninfa moderna* (2002). Qui, riflettendo sul pannello, si domanda se non si possa sostenere che «ogni forma inventata si manifesta come la piega – fino allo spiegazzamento, fino all'informe e alla lacerazione d'una forma precedente?» (Didi-Huberman, 2002, p. 111).

¹⁷¹ Buydens (1990), p. 143.

¹⁷² Kaiser (2010), p. 209.

«metodo», tratto operativo, procedura.¹⁷³ È curioso come, relativamente a questo punto, il filosofo francese non faccia riferimento che alla pittura di Hantai per dare corpo e sostanza alle proprie tesi, chiamando dunque in causa un artista contemporaneo la cui opera si colloca cronologicamente tra il Ventesimo e il Ventunesimo secolo. Se è vero che il Barocco deleuziano s'estende oltre precisi limiti storici, è altrettanto vero però che, per ammissione dello stesso Deleuze, nelle realizzazioni del pittore ungherese, dove la piega è metodo *par excellence*, la linea barocca sembra restare una mera possibilità, mentre la linea orientale appare come il vero elemento che ne anima le composizioni. Crediamo sia utile cercare altrove i riferimenti più importanti al dispiego come tratto barocco. Pensiamo soprattutto alle pagine del VII capitolo, che si concentra su *La percezione nelle pieghe*. Nel confronto con la tortuosa teoria della percezione leibniziana, infatti, compaiono alcune importanti indicazioni per comprendere in che senso il dispiego sia condizione del manifestarsi della piega. Com'è noto, uno degli aspetti più originali della riflessione del filosofo tedesco consiste nella teorizzazione delle piccole percezioni (*petites perceptions*), di cui si trova traccia, per esempio, nella *Prefazione ai Nuovi Saggi* dov'è illustrata attraverso la metafora del «muggito o rumore del mare dal quale si è colpiti quando si è sulla riva».¹⁷⁴ Deleuze è profondamente attratto da tale teoria, tant'è che già in *Differenza e ripetizione* essa è ampiamente discussa e rimaneggiata.¹⁷⁵ L'originale esposizione propositane qui nel testo su Leibniz è, inoltre, il punto d'appoggio per la deduzione «morale» del corpo e per la giustificazione dell'anima nel vivente («se il vivente ha un'anima è perché percepisce, distingue o discrimina»)¹⁷⁶

Il meccanismo di funzionamento della percezione è letto, anche questa volta, attraverso il concetto di piega. Le piccole percezioni di Leibniz sono assimilate a «minuscole pieghe che continuano a farsi e disfarsi [...] come bruma che si agita ad una velocità tale da renderla insostenibile per le nostre soglie di coscienza». Ora, le minuscole pieghe che compongono questo pulviscolo infinitesimale intrattengono fra loro dei «rapporti differenziali», la cui integrazione dà vita a una percezione chiara, grazie alla quale siamo capaci di distinguere, per esempio, il rumore complessivo del mare. In proposito egli scrive: «quando si riformano le nostre percezioni chiare, esse tracciano allora un'ulteriore piega che separa adesso la coscienza dall'inconscio [...]: la polvere cade, e vedo disegnarsi la grande piega delle figure man mano che il fondo disfa le sue piccole pieghe».¹⁷⁷ Attraverso tale procedura, dunque, Deleuze distingue una micro-percezione da una macro-

¹⁷³ Deleuze (1988), p. 60.

¹⁷⁴ Leibniz (1704), p. 174.

¹⁷⁵ Deleuze (1968a), p. 344. In merito, inoltre, ci permettiamo di rinviare al nostro D'Aurizio (2018b), dove abbiamo tentato di approntare una ricognizione del concetto deleuziano di «inconscio differenziale» proprio in relazione al pensiero di Leibniz.

¹⁷⁶ Deleuze (1988), p. 150.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 152.

percezione, una percezione continua, confusa, infinitesimale e “inconscia” e un’altra chiara, cosciente.¹⁷⁸ Entrambe sono accomunate proprio dalla piega, poiché ambedue si formano piega su piega rivelando l’elemento del dispiego. Sia a livello microscopico, sia a livello macroscopico, difatti, al dispiego spetta il compito di rendere possibile o il sorgere della percezione cosciente attraverso il dispiegamento progressivo delle piccole pieghe; oppure il disfarsi della percezione chiara attraverso il dispiego della grande piega cosciente, come accade per il sonno, per stati di allucinazione o di confusione.

Per questa ragione, la spiegatura non è mai il contrario della piega, ma il movimento che va dalle une alle altre. Dispiegare significa a volte che sviluppo, che disfo le pieghe infinitamente piccole che continuano ad agitare il fondo, ma per tracciare una grande piega sul cui lato appaiono le forme – ed è questa l’operazione della veglia: il proietto il mondo “sulla superficie di una piegatura...”. A volte, invece, disfo una dopo l’altra tutte le pieghe di coscienza, soglia dopo soglia, le “ventidue pieghe” che mi attorniano e mi separano dal fondo, per scoprire d’un tratto quel fondo innumerevole dalle piccole pieghe mobili che mi trascinano a velocità eccessive, nel momento della vertigine [...]. Sempre io dispiego tra due pieghe e – se percepire equivale a dispiegare – sempre io percepisco nelle pieghe.¹⁷⁹

Al ruolo attribuito al dispiego nella teoria della percezione, d’altronde, si possono accostare altre citazioni, sparse qua e là nel testo, in cui Deleuze ripete una formula quasi anaforicamente, ovvero che «la spiegatura non è [...] il contrario della piega, ma segue la piega fino al formarsi di un’altra», mettendo qui in relazione il carattere “genetico” che spetta al dispiego in quanto operazione formatrice di spazio e di possibilità per una nuova piegatura. Oppure laddove sostiene che «l’oggettile è come [...] una spiegatura. Ma la spiegatura non è il contrario delle pieghe, così come l’invariante non è il contrario della variazione: è semmai un’invariante di trasformazione», accostando il concetto barocco di oggetto a un momentaneo dispiego dell’infinita variazione.¹⁸⁰

Penultimo dei caratteri barocchi è la *tessitura* dove, anche in questo caso, è innanzitutto il pensiero leibniziano a fornire un valido esempio di tale principio. Più precisamente, esso emergerebbe dalla sua fisica, bipartita in «due capitoli principali, l’uno concernente le forze attive, dette derivate, l’altro le forze passive o la resistenza del materiale grezzo, la tessitura».¹⁸¹ Per Leibniz, dunque, i corpi posseggono una tessitura, che coincide con «l’insieme dei suoi caratteri interni, la latitudine

¹⁷⁸ Abbiamo già trattato della percezione in Leibniz: cfr. *infra* § 2.3. Il procedimento ricostruito da Deleuze è riassumibile in questi termini: «il corpo di una monade percepisce del mondo un numero limitato di fenomeni “chiari”; ma la *totalità* del mondo gli è presente in maniera “oscura”. Un’infinità di percezioni oscure compongono il muggito del mare; ma noi percepiamo chiaramente solo qualche rumore d’onda. Ogni percezione è composta da una serie infinita di micro percezioni che, raggiungendo la soglia in cui la differenza infinitesimale dx/dy interrompe la continuità, definiscono una *singolarità dove l’ordinario diviene rimarchevole*» (Gualandi, 1998, p. 59).

¹⁷⁹ Deleuze (1988), p. 152. La citazione fra virgolette è un rimando a Cocteau (1947) dove compare una riflessione sul sogno che fa un ampio uso della piega.

¹⁸⁰ Deleuze (1988), pp. 10, 34. Importante segnalare che nell’originale francese tutte le citazioni di questa sezione riportano la parola “*dépli*”, la quale, come si evince dalle medesime citazioni, è stata resa in italiano, invece, a volte con il termine “dispiego”, altre con “spiegatura”. Sull’oggettile cfr. *infra* § 4.1.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 61.

della loro variazione e il rapporto tra i loro limiti», come, per esempio, nella tessitura dell'oro.¹⁸² Tale insieme serve a descrivere, pertanto, «il modo in cui la materia si piega» poiché ogni cosa lo fa «a modo suo, la corda e il bastone, ma anche i colori [...] e i suoni». La tessitura è importante per il Barocco dal momento che trasforma la materia in «materia d'espressione»: essa, infatti, non dipende tanto dalle componenti in sé, quanto dagli strati che determinano la coesione della materia. Gli oggettivi barocchi, pertanto, sono inseparabili «dai diversi strati» che li compongono, i quali «si dilatano, creando altrettante occasioni di svolta o ripiegamento».¹⁸³

La tessitura, ci ricorda inoltre Deleuze, dev'essere messa in relazione a diversi fattori, come la profondità e la luce. Quest'ultima è un elemento di primaria importanza nella sua lettura del Barocco: nel gioco di chiaroscuri che determinano la percezione e l'espressione all'interno della monadologia, nell'uso della camera oscura in pittura, così come nella classificazione leibniziana delle idee, la cultura barocca «pare inseparabile da un nuovo regime della luce e dei colori».¹⁸⁴ In alcune tele del Tintoretto e del Caravaggio, per esempio, si assiste a una sostituzione del «fondo bianco di gesso o di stucco, di solito preliminare al quadro» con «un fondo scuro, rosso-bruno, sul quale si dispongono ombre sempre più spesse» e sul quale «dipingono direttamente, scalando gradualmente verso le ombre».¹⁸⁵ Quest'indicazione arriva al nostro autore da Goethe, il quale riporta, nella *Teoria dei colori* (1810), come «per qualche tempo si dipinse anche su sfondo scuro [...] usanza [...] probabilmente introdotta dal Tintoretto».¹⁸⁶ Similmente alle percezioni della monade, dunque, nel Barocco «le cose sorgono dallo sfondo, i colori affiorano dal fondo comune, a riprova della loro natura oscura, e le figure vengono delineate dal loro rivestimento più che dal loro contorno». Tuttavia, precisa il filosofo, ciò non avviene in «opposizione alla luce» bensì grazie a un suo «nuovo regime». La monade leibniziana testimonia di una «inseparabilità del chiaro e dello scuro», come abbiamo osservato nel paragrafo dedicato alla lettura deleuziana della classificazione delle idee. In Leibniz è come se ogni monade fosse imprescindibilmente pervasa dal chiaroscuro. Al suo interno, infatti, essa è completamente scura, fatta eccezione per una piccola zona rischiarata, che s'accende quando la monade diviene razionale. In altre parole, «il chiaro si immerge sempre nello scuro» così che la monade risulta riempita di un chiaroscuro «che si può percorrere nei due sensi: a una estremità il fondo oscuro, all'altra la luce sigillata». Tale concezione s'opponesse diametralmente a quella di Descartes, «che restava un uomo del Rinascimento, dal duplice punto di vista d'una fisica della luce e di una logica dell'idea».¹⁸⁷

¹⁸² *Ivi*, p. 79 con riferimento ai passi di Leibniz (1704), pp. 394-395, 424.

¹⁸³ Deleuze (1988), pp. 61-62.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 52.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 53.

¹⁸⁶ Goethe (1810), p. 212.

¹⁸⁷ Deleuze (1988), pp. 53-54. Cfr. anche *infra* § 1.3.

L'esibizione, l'innalzamento all'espressione della tessitura tramite la piega della materia è una vera e propria ossessione del Barocco, nota Deleuze, tant'è che non si ritrova solo nei capolavori, ma anche nelle «tante ricette» e nelle «tante mode che si impongono nei diversi generi». Esempio lampante sono le nature morte che sembrano «concentrarsi esclusivamente sulle pieghe». Deleuze sceglie due dipinti – ovvero una *Natura morta* di Francesco Fieravino detto il Maltese (1611-1654), e un'*Allegoria dei cinque sensi* di Bartolomeo Bettera (1639-1688) – per illustrare quella che ritiene la «ricetta della natura morta barocca» la quale prevede: «drappeggio, che crea pieghe d'aria o nuvole pesanti; tovaglie con pieghe marittime o fluviali; oreficeria dalle pieghe fiammeggianti; verdura, frutta, funghi percorsi dalle pieghe della terra. Il quadro è talmente pieno di pieghe da ottenere una specie di fitto “agglomerato” schizofrenico».¹⁸⁸ Il riferimento ai quattro elementi naturali nella scansione di questa “ricetta” non è casuale: uno degli stratagemmi barocchi di liberazione della piega, infatti, consiste nel loro utilizzo per diversi compiti. Essi «garantiscono l'autonomia delle pieghe del tessuto rispetto a un supporto definito; innalzano essi stessi la piega materiale all'infinito; si trasformano in “forze derivative” che rendono sensibile una forza spirituale».¹⁸⁹ Abbiamo già avuto modo di accennare, per esempio, alla comparazione tra il fuoco e la tunica della Santa Teresa, e tra la terra e le pieghe di cui è ricoperta la Beata Ludovica Albertoni in due statue del Bernini. Accanto a questi capolavori scultorei si può citare ancora la piega che, a detta di Deleuze, è «inseparabile dal vento» nell'opera di Mallarmé.¹⁹⁰

Infine, il Barocco appare inseparabile da un *paradigma*, laddove con questo termine il filosofo indica «un modello della piega» in relazione alla «scelta di un materiale». Se, infatti, l'elemento della piega non compare per la prima volta in quest'epoca, ma, al contrario, la sua presenza è attestata già, per esempio, nella Grecia classica. È, tuttavia, solamente con il Barocco che essa assurge all'infinito, diviene potenza infinita di sviluppo e inviluppo, è libera di proliferare. Uno dei motivi che spiegano la differenza fra la piega barocca e quella greca, o quella orientale, risiede, dunque, nello svelamento della tessitura che rende possibile. Con essa, in altre parole, «le componenti materiali (tessitura)» non occultano «l'elemento formale o la forma d'espressione». La piega greca, per esempio, «non soddisfa fino in fondo [...]: il paradigma politico del tessuto come intreccio si ferma alle tessiture, senza porre in luce gli elementi formali della piega». Al contrario, quella barocca, «col suo duplice statuto di potenza del pensiero e di potere politico», rende il paradigma «manierista», e permette una «deduzione formale della piega».¹⁹¹

¹⁸⁸ *Ivi*, pp. 201, 204 (per la riproduzione delle tele menzionate).

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 201.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 51. Il gusto, la predilezione, la passione del Barocco per le tessiture, ci dice inoltre Deleuze, sopravvivono nell'opera dell'artista contemporanea Helga Heinzen – che si autodefinisce “la pittrice della piega”.

¹⁹¹ *Ivi*, pp. 63-64. Per quanto riguarda la piega greca Deleuze la cita in riferimento al *Politico* e al *Timeo* di Platone. Cfr. *infra* § 3.1.

Concludiamo questa sezione facendo nostre le parole di Mireille Buydens, secondo cui in Deleuze «il Barocco appare [...] come un'arte mossa da un'ambizione *non rappresentativa* (non più rappresentare delle essenze, ma presentare delle “maniere” e delle tessiture), che lavora per *deformazione* (proliferazione di pieghe che ricoprono i contorni)». ¹⁹² A ciò, ci premuriamo soltanto di aggiungere una piccola precisazione: quanto scritto è senz'altro corretto, ma è pur sempre necessario sottolineare come, per Deleuze, non solo l'arte, ma l'intera costellazione descrivente il Barocco risponda a tale vocazione non rappresentativa e deformante espressa dalla piega infinita. La sua *costruzione anamorfica* del Barocco segue, infatti, una sorta di doppio binario: il Barocco è tanto concetto, quanto piano di immanenza. Le opere letterarie, scultoree, architettoniche, pittoriche prese in considerazione, così come le concezioni cosmologiche e le teorie matematiche, fisiche e filosofiche che tessono la trama di questo libro, sono tanto oggetto di una specificazione che le fissa in concetto, quanto partecipano e germogliano come quel piano di immanenza su cui avviene la costruzione del concetto stesso. Come ci ricorda *Che cos'è la filosofia?*, infatti, il «costruttivismo esige che ogni creazione sia una costruzione su un piano che le conferisce un'esistenza autonoma». ¹⁹³ Lo stesso piano di immanenza è duplice: per un verso, in quanto pura variazione, appare come l'Uno-Tutto, prefilosofico o non-filosofico, la cui posizione o presupposizione precede e accompagna l'attività filosofica: «il concetto è l'inizio della filosofia, ma il piano ne è l'instaurazione». ¹⁹⁴ Per l'altro, il piano è «l'oggetto di una specificazione infinita che lo fa apparire come l'Uno-Tutto solo nel caso specificato di volta in volta dalla selezione», motivo per cui «esistono vari e distinti piani di immanenza». Il Barocco di Deleuze è oggetto di una determinazione simile. Da una parte esso assomiglia a «l'Uno-Tutto del piano di immanenza», con la sua «curvatura variabile», le sue «concavità» e le sue «convessità», la sua «natura frattale». ¹⁹⁵ Dall'altra, è oggetto di un «taglio», di una «selezione» che «ritiene solo i movimenti che si lasciano piegare insieme». ¹⁹⁶ Ciò non vuol dire, tuttavia, che le formulazioni a esso relative siano da intendersi come affatto arbitrarie e prive di una validità in grado di superare le esigenze non mediate e il divenire di pensiero esclusivo dell'opera di Deleuze. Al contrario, giacché «quanto più il concetto è creato, tanto più esso si pone», allora il Barocco, quale autentica creazione che promana «da una libera attività creatrice è anche ciò che si pone in se stesso, indipendentemente e necessariamente: il più soggettivo sarà più il più oggettivo». ¹⁹⁷

¹⁹² Buydens (1990), p. 144.

¹⁹³ Deleuze, Guattari (1991), p. XV.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 32.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 29.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 40.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. XX.

4.3 – Tra allegorie ed ellissi: il Novecento, un secolo “barocco”

Esattamente cent'anni prima de *La piega*, Wölfflin, storico d'arte svizzero, dava alle stampe *Rinascimento e Barocco* (1888), riconosciuto da molti¹⁹⁸ come il testo che ha inaugurato un periodo di rivalutazione e rovesciamento della prospettiva attraverso cui si era soliti guardare alla cultura del Diciassettesimo secolo nell'ambito della storiografia artistica. Nonostante le critiche a essa rivolte, e nonostante la crescita esponenziale del numero delle ricerche sul Barocco, quest'opera appare come un passaggio obbligato per chiunque si occupi del tema; la si trova citata pressoché in tutte le ricerche riguardanti la cultura barocca, ivi compreso il testo di Deleuze.¹⁹⁹ Di più, in essa sono gettate le basi per una riflessione generale sulla forma artistica destinata a coinvolgere profondamente il dibattito estetico del Novecento.²⁰⁰

La dirimente novità del libro, che porta come sottotitolo *Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, trova la sua idea centrale nell'opposizione tra la forma propria dell'arte rinascimentale e quella barocca. Esso resta nondimeno influenzato dall'idea classicista secondo cui il Barocco avrebbe «segnato un indebolimento del gusto e un imbastardimento dei principi di composizione del Rinascimento».²⁰¹ L'argomentazione individua nel «rispetto delle norme e della simmetria»²⁰² il principio di costruzione della forma classica e rinascimentale (i due termini possono essere accostati, poiché, secondo Wölfflin, «il periodo aureo del Rinascimento sente come l'antichità classica»).²⁰³ Con lo stile barocco, invece, «il singolo, il delimitato, la forma plastica perdono la loro importanza» e gli effetti di luce e d'ombra «assumono una maggiore importanza della forma».²⁰⁴ Quello barocco, infatti, sarebbe uno stile «pittorico», alimentato da «tutto ciò che è indefinito, che si perde nell'infinito», percorso dalla «agitazione del divenire» e dalla «tensione di uno stato mutevole».²⁰⁵ Sono la ricerca dell'infinito e la nostalgia che ha l'anima di perdervisi a costituire la vena profonda da cui attinge ispirazione l'arte barocca; ma simili caratteri non possono trovare nessuna «soddisfazione nella forma delimitata, nella linea semplice e chiara»²⁰⁶. L'intrepido anelito verso l'infinito che pervade tutta la cultura dell'epoca stravolge la sensibilità e influisce sulla morfogenesi artistica: le opere barocche mettono in atto un dissolvimento della proporzione e dei canoni classici. L'aura di «mistero e sublime» di cui si ammanta lo stile barocco porta Wölfflin a

¹⁹⁸ Cfr. ad es. Snyder (2005), pp. 20-21; Montanari (2012), p. 4.

¹⁹⁹ Deleuze (1988), pp. 8, 47-48, 54, 202. Vedi anche Sauvagnargues (2005), pp. 213, 234.

²⁰⁰ Cfr. Perniola (1997), pp. 49-52.

²⁰¹ Lambert (2004), p. 18. Quest'opinione, largamente diffusa nel Diciannovesimo secolo, non è tuttavia ricondotta necessariamente a qualcosa di negativo per l'arte. Un esempio in questa direzione è rappresentato da Nietzsche, che dedica allo stile barocco un aforisma di *Umano troppo Umano*. Cfr. Nietzsche (1878-1879), vol. I, pp. 55-57.

²⁰² Perniola (1997), p. 50.

²⁰³ Wölfflin (1888), p. 99.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 95-96.

²⁰⁵ *Ivi*, pp. 39, 72.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 97.

intravedere un'affinità del suo tempo con «il barocco italiano – almeno in certi fenomeni»²⁰⁷, con riferimento all'arte di Richard Wagner (1813-1883). Ventisette anni più tardi Wölfflin ritornerà sull'opposizione tra Rinascimento e Barocco in *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915) dove i due stili saranno indagati attraverso le seguenti cinque coppie di concetti estetici in opposizione: lineare/pittorico, superficie/profondità, forma chiusa/forma aperta, molteplicità/unità, chiarezza assoluta/relativa.²⁰⁸ Una delle conseguenze latenti di questa lettura, evidente per esempio nel parallelismo istituito dall'autore tra l'arte barocca e quella della propria epoca, è l'apertura del Barocco a una metastoricità e, secondo alcuni, a una illimitatezza interpretativa.²⁰⁹

Eugenio D'Ors (1881-1954) riprende e sviluppa idee simili, portandone alcune implicazioni alle loro estreme conseguenze, sarà per esempio. Le riflessioni riunite in *Del Barocco* (1936), possono essere lette come la presentazione, da parte dell'autore, di una serie di incontri sparsi con questa categoria, tra cui spicca la sezione dedicata al racconto della *Disputa del Barocco a Pontigny*.²¹⁰ La tesi forte sostenuta dallo scrittore e critico d'arte catalano è che barocco non debba far riferimento esclusivamente ad alcune manifestazioni dell'arte del Seicento. Il termine sarebbe, invece, una «costante storica che si ritrova in epoche [...] reciprocamente lontane [...] e che si è manifestato nelle regioni più diverse».²¹¹ Esso, inoltre, non sarebbe un fenomeno esclusivamente artistico, ma riguarderebbe la civiltà nella sua interezza; esso non manifesterebbe nulla di “patologico” e dovrebbe essere compreso come l'opposto assoluto dello stile classico. Secondo D'Ors sarebbe addirittura possibile procedere a una classificazione delle diverse «specie del genere barocco» ispirata alla nomenclatura binomiale delle specie introdotta nelle scienze della natura da Carlo Linneo (1707-1778). La sua catalogazione individua ben ventidue “specie barocche” che vanno dal *Barocchus pristinus* sino a quello *officinalis*.²¹² Con le parole di Luciano Anceschi (1911-1995), tra i maggiori studiosi di Barocco in Italia, nonché curatore della prima traduzione italiana di questo testo (1945), si può riassumere sostenendo che D'Ors «vede il barocco come un *eone*, [...] un principio eterno che si figura variamente nella storia della cultura, e nella morfologia storica dell'arte».²¹³

²⁰⁷ *Ivi*, p. 98.

²⁰⁸ Cfr. Wölfflin (1915).

²⁰⁹ La questione è in realtà assai più spinosa. Se questo, come vedremo, sarà il rimprovero che a Wölfflin verrà mosso da Hauser (1953), altri, invece, hanno scorto nella sua opera «un esagerato ancoraggio all'idea di storicità [...]». O meglio: di continuità evolutiva» fra gli stili (Calabrese, 1987, pp. 67).

²¹⁰ Cfr. D'Ors (1936), pp. 11-14, 55-112. Questa parte del libro riassume alcune tesi sul tema del barocco dibattute durante una delle *Décades* organizzate annualmente dal filosofo Paul Desjardins (1859-1940) presso l'abazia cistercense di Pontigny di cui era proprietario. Le decadi si tennero dal 1910 al 1914 e dal 1922 al 1939. Quella in questione ebbe luogo dal 6 al 16 agosto 1931.

²¹¹ *Ivi*, p. 67.

²¹² Cfr. *Ivi*, pp. 99-102.

²¹³ Anceschi (1945), p. 166; e sul concetto di eone D'Ors (1936), pp. 60-64.

A simili impostazioni, si può opporre la lettura dello storico d'arte ungherese Arnold Hauser (1892-1978), autore di un'importante *Storia sociale dell'arte* (1953). Il suo metodo, ispirato dalla filosofia marxista di un altro ungherese, György Lukács (1885-1971), lo porta a criticare le posizioni di Wölfflin, reo di aver osservato il Barocco attraverso categorie che consistono in una semplice «estensione delle idee dell'espressionismo, all'arte seicentesca». È per questo motivo che la «revisione e la rivalutazione dell'arte barocca [...] opera essenzialmente del Wölfflin e del Riegl» avrebbe trascurato altri aspetti dell'arte del Seicento, come il suo classicismo, conducendo a dipingerla «quasi esclusivamente come l'antitesi dialettica dell'arte cinquecentesca, e non come la sua prosecuzione». ²¹⁴ Il processo di continuo «sviluppo dal rigore alla libertà» delle forme descritto da Wölfflin conduce ad apparentare fenomeni artistici che andrebbero in realtà tenuti distinti (come l'arte imperiale romana e il gotico tardo, il Seicento e l'impressionismo), dissolvendo la specificità delle sue forme espressive. Sarebbe come se «a un'arte classica col suo obiettivo rigore formale» seguisse «ogni volta una specie di Barocco, cioè un sensualismo soggettivo e una dissoluzione più o meno radicale della forma». ²¹⁵ All'opposto, secondo Hauser, non è facile trovare un carattere unitario sotto cui sussumere l'intera produzione artistica dell'età barocca. Il critico ungherese oppone, alla dialettica della forma di Wölfflin, una lettura che rimarca una certa continuità tra la cultura rinascimentale e quella barocca. Questa non rappresenta l'antitesi e il contrario di quella, ma, piuttosto, ne sarebbe la prosecuzione e il compimento. Nella sua lettura il critico ungherese sottolinea, quindi, l'effetto e l'impatto che le teorie copernicane hanno avuto sulla cosmologia, sull'astronomia e, generale, sulla cultura dell'epoca barocca.

La nuova visione scientifica del mondo prese l'avvio dalla scoperta di Copernico. La teoria della Terra che gira intorno al Sole, sostituendo quella per cui finora l'universo girava intorno alla Terra, mutò definitivamente l'antica posizione assegnata all'uomo dalla Provvidenza. Infatti appena la Terra non poté più considerarsi il centro dell'universo, anche l'uomo cessò di essere il fine ultimo della creazione. [...] L'uomo divenne un fattore piccolo e insignificante in quel mondo ormai disincantato. ²¹⁶

Eppure, ciò che meraviglia Hauser è la reazione della cultura dell'epoca a queste scoperte. Al posto di una perdita di fiducia nelle capacità dell'essere umano, il Seicento e l'epoca barocca sarebbero segnate piuttosto da una potente fierezza, dal momento che la «consapevolezza d'essere in grado di intendere la vastità, la possanza dispotica dell'universo, di poterne calcolare le leggi conquistando in tal modo la natura, divenne fonte di uno sconfinato orgoglio fino allora ignoto». ²¹⁷ Tuttavia, si domanda Hauser, pur se possiamo senza dubbio riconoscere in questo brivido d'infinito il carattere

²¹⁴ Hauser (1953), p. 171.

²¹⁵ *Ivi*, p. 175.

²¹⁶ *Ivi*, p. 177.

²¹⁷ *Ibidem*.

che contraddistingue e pervade l'arte dell'epoca nella sua interezza, è ciò sufficiente affinché «si possa parlare di unità di stile [...] ?».²¹⁸

Un altro capitolo importante, nella sconfinata storia dell'interpretazione dell'epoca barocca durante il Novecento, è rappresentato da *Baroque et classicisme* (1957), una delle opere maggiori di Victor-Lucien Tapié (1900-1974), fra i più eminenti esperti nella Francia del secondo dopoguerra (e, a rigore, uno dei primi a introdurre il discorso sul Barocco). Questo testo particolarmente fortunato e destinato a conoscere diverse edizioni, non separa nettamente “classicismo” e “barocco”, ma vede in essi due tendenze che hanno animato, con diverse modalità ed esiti espressivi, la storia culturale del XVII secolo. In questo modo l'autore ricalibra il discorso in merito alla categoria, sia per farvi un po' di chiarezza, sia per dipanare e soppesare la matassa di giudizi critici susseguitisi dall'epoca di Jacob Burckhardt (1818-1897) e Wölfflin sino agli anni Cinquanta. Infine, tenta di comprendere il disprezzo e il disappunto per l'arte e la società barocche che a lungo ne hanno segnato il giudizio. A tal scopo, l'autore considera le diverse manifestazioni europee e coloniali del Barocco, ne segna la distanza con le forme espressive da ascrivere invece alle correnti del manierismo e del rococò,²¹⁹ e ne riconduce lo stile alle strutture storicamente determinate di cui sarebbe stato l'espressione. In conclusione, sostiene Tapié, «il Barocco, che ha risplenduto su una parte dell'Europa, dal XVI al XVIII secolo, era l'espressione di un ordine religioso, sociale e politico. È giusto che esso si sia indebolito insieme a quest'ultimo. In questo modo, si comprendono meglio le condanne che gli sono state rivolte».²²⁰

Un documento a nostro avviso interessante per comprendere la portata di questa “riscoperta” del Barocco è un saggio dai toni molto critici di Adorno, tradotto in italiano con il titolo *Abuso del Barocco* e comparso nella raccolta *Parva Aesthetica* (1967). Già dal titolo è palese la volontà di denunciare le improprietà e gli eccessi interpretativi commessi attraverso questa categoria, accusando la «funzione ideologica» che il concetto di Barocco avrebbe assunto all'interno della società borghese. «Oggi chi ha la passione del Barocco», scrive il francofortese, «certifica così la sua appartenenza al mondo della cultura».²²¹ Ciò si evincerebbe dalla generalizzazione cui è andata incontro tale categoria, dal momento che «solo la mancanza di specificità e l'approssimazione con cui il Barocco è stato diluito ad uso della coscienza contemporanea, consente l'impiego universale del termine».²²² L'estensione illegittima raggiunta dal termine è registrata da Adorno anche attraverso la comparazione tra i caratteri del Barocco pittorico e letterario con quello musicale, che per molti aspetti, a suo giudizio, non sarebbero affatto accostabili. Così, il «discorso generale sul Barocco è

²¹⁸ *Ivi*, pp. 178-179.

²¹⁹ Cfr. Tapié (1957), pp. 49-51.

²²⁰ *Ivi*, p. 439.

²²¹ Adorno (1966), p. 133.

²²² *Ivi*, p. 134.

ideologia precisamente nel senso della falsa coscienza, della semplificazione forzata di fenomeni alla cui propaganda essa provvede». ²²³ Non deve sfuggire, tuttavia, che le critiche di Adorno sono probabilmente influenzate dalla conoscenza diretta e dalla frequentazione di una delle interpretazioni del Barocco più affascinanti, complesse e filosoficamente dense di sempre, ovvero quella proposta dall'amico e maestro Benjamin.

Il dramma Barocco tedesco (1928) si presenta come un'indagine su alcuni caratteri espressivi del teatro seicentesco: più precisamente, oggetto d'esame è il *Trauerspiel*, parola tedesca composta da *Trauer* (lutto) e *Spiel* (gioco o rappresentazione), e il cui significato potrebbe essere tradotto con l'espressione "rappresentazione luttuosa". ²²⁴ Il dramma in questione «è dunque un gioco, nel quale si gioca alla storia». Eppure esso è «terribile» poiché «imita la storia quale morto e disperante campo del lutto». ²²⁵ A dispetto del titolo, la ricerca di Benjamin è un vero e proprio saggio filosofico in cui sono presentati alcuni concetti destinati ad avere una importante eco nella storia del pensiero contemporaneo. Pensiamo, per esempio, alla proposta, contenuta nella *Premessa gnoseologica*, d'impostare il rapporto delle idee alle cose come quello intrattenuto tra le costellazioni e le stelle, che adombra un metodo successivamente ripreso e sviluppato da alcuni esponenti della Scuola di Francoforte. Coerentemente con la propria metodologia filosofica, dunque, Benjamin indaga un fenomeno specifico con l'intento di leggerne il contenuto di verità. Egli «adopera i concetti come un medio linguistico in cui i fenomeni storici [...] si rapportano alla loro idea originaria»: ²²⁶ similmente ai suoi scritti sulle forme d'esperienza contemporanea, il filosofo tedesco prende in esame una forma determinata per trarne fuori i contenuti sedimentati. Tra i concetti che assumono maggior spessore e rilevanza all'interno delle argomentazioni benjaminiane, ce n'è uno che c'interessa particolarmente poiché costituisce, a nostro avviso, il principale punto di contatto con il lavoro sul Barocco di Deleuze: l'allegoria. Proveniente dal greco antico, composta da ἄλλος (altri, altro) e ἀγορεύω (afferma, dico), la parola allegoria indica, letteralmente, un'argomentazione che fa uso di immagini diverse. Essa compare tanto nel gergo letterario, come figura retorica, quanto nel lessico dell'arte figurativa, per denotare quelle immagini che, attraverso una rappresentazione particolare, intendono esprimere un concetto. L'allegoria rappresenterebbe, secondo Benjamin, «l'originario fondo e ragione del barocco», e racchiuderebbe la cifra per comprendere un mondo che, a sua volta, è allegoria della nostra modernità: ²²⁷ in più luoghi, infatti, egli insiste sulle «analogie sorprendenti» tra la letteratura

²²³ *Ivi*, p. 137.

²²⁴ Cfr. Schiavoni (1999), p. XXIV.

²²⁵ Guglielminetti (1990), p. 90.

²²⁶ De Conciliis (2001), p. 409 di cui ci siamo serviti, insieme a Pinotti (a cura di) (2003), per ricostruire le tesi benjaminiane.

²²⁷ Benjamin (1966), p. 107; cfr. Schiavoni (1999), p. XXIII.

barocca e «lo stato attuale» di quella tedesca.²²⁸ Data la densità filosofica del saggio di Benjamin, e la differenza tra la sua impostazione e quella del testo di Deleuze, ai fini di questa esposizione ci limiteremo a sottolineare esclusivamente, e in maniera piuttosto sommaria, due aspetti dell'interpretazione benjaminiana: la differenza tra l'allegoria e il simbolo e il carattere di caducità che le è connaturato (tratto che si ricollega, quest'ultimo, al tema della malinconia).

Secondo Benjamin, «mentre nel simbolo, con la trasfigurazione della caducità, si manifesta fugacemente il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, l'allegoria mostra agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come irrigidito paesaggio originario».²²⁹ La differenza istituita tra queste due figure, dunque, è data dal rapporto che esse intrattengono con la natura e la storia. Nel simbolo, elemento raffigurativo celebrato dal neo-romanticismo, verrebbe operata una trasfigurazione del caduco, del terreno e del naturale, che appaiono, seppur per un attimo fugace, in una luce di eternità e di redenzione (e dunque di salvezza). Fra i suoi requisiti, ci dice Benjamin citando le parole del filologo e archeologo tedesco Friedrich Creuzer (1771-1858), vi sono la «chiarezza ... [la] brevità ... il grazioso e il bello».²³⁰ Di contro, «non è possibile pensare qualcosa di più lontano dal simbolo [...] dall'immagine della totalità organica, di questo frammento amorfo che è l'ideogramma allegorico».²³¹

L'allegoria è un frammento, una runa che rifiuta di costituirsi in una totalità organica dove la «falsa apparenza della totalità si spegne». La *facies hippocratica* (termine con cui in medicina si indica il volto dei moribondi) della storia cui essa ci pone davanti è, per gli autori barocchi, il tratto più intimo della natura. Così, sono «la non-libertà, l'incompiutezza, e la fragilità della natura sensibile, del bello naturale [...] i caratteri che l'allegoria barocca propone, nascosti sotto la sua pompa sfarzosa, con una insistenza fino a quel punto ignota».²³² Tuttavia, considera Benjamin, non è corretto affermare che l'allegoria si ponga *contro* la bellezza; piuttosto, istituisce con essa un rapporto più complesso. Una metafora suggestiva del filosofo rimarca come le allegorie siano «nel regno del pensiero quel che sono le rovine nel regno delle cose». Pertanto, prosegue, se «altre forme risplendono magnifiche come il primo giorno, questa [ovvero l'immagine del dramma barocco, costruita allegoricamente] fissa nell'ultimo l'immagine del bello».²³³ Eppure, la sfiducia che coinvolge storia e natura, il rifiuto d'istituire una totalità salvifica, celerebbero un'antinomia i cui termini si trovano in rapporto dialettico tra loro. Nel dramma barocco, infatti:

²²⁸ Benjamin (1928), p. 94.

²²⁹ *Ivi*, p. 141.

²³⁰ Creuzer citato in *Ivi*, p. 138.

²³¹ *Ivi*, pp. 149-150.

²³² *Ivi*, p. 150.

²³³ *Ivi*, pp. 151, 210.

Ogni personaggio, ogni situazione può significare qualunque altra cosa. Questa possibilità equivale a un giudizio distruttivo, benché giusto, sul mondo profano: esso viene caratterizzato come un mondo in cui i dettagli a rigore non contano nulla. Eppure, [...] è innegabile che quegli oggetti significanti acquistino, proprio col loro continuo rimandare ad altro, un potere che li fa apparire incommensurabili con le cose profane e che può sollevarli su un piano più alto, sul piano del sacro. Di conseguenza, nella concezione allegorica il mondo profano viene al tempo stesso innalzato di rango e svalutato.²³⁴

In questa lunga citazione, ciò che c'interessa più da vicino riguarda il continuo scivolamento del significato che si verificherebbe all'interno dell'allegoria. Questa caratteristica, che da una parte sminuisce ma dall'altra potenzia il naturale sino a renderlo in qualche modo "sacro", è il tratto distintivo di quella *forma di esperienza* che è la concezione allegorica del mondo.²³⁵ Con ciò intendiamo rimarcare un tratto centrale per comprendere, a nostro avviso, l'intera argomentazione di Benjamin: l'allegoria è la forma caratteristica attraverso cui, nel periodo barocco, il soggetto fa esperienza del mondo.

Non dobbiamo dimenticare, però, che nelle intenzioni di Benjamin questo lavoro sul Barocco doveva essere a sua volta un'allegoria del contemporaneo. Quando il filosofo tedesco scrive, per esempio, che durante il periodo barocco «una percezione radicale della problematicità dell'arte [...] si presenta come contraccolpo della sua autoglorificazione rinascimentale», sembrerebbe pensare anche alla sua riflessione sull'opera d'arte nell'epoca contemporanea.²³⁶ Domandiamoci, pertanto: chi è il soggetto di questa esperienza? Cosa può dirci il soggetto barocco su quello contemporaneo? Per rispondere a queste domande, bisogna preventivamente collegare la figura dell'allegoria con il tema della malinconia, tema centrale nel testo di Benjamin. La forma artistica specifica oggetto di studio da parte di quest'ultimo, ovvero il *Trauerspiel*, rifiuta radicalmente ogni prospettiva salvifico-religiosa e «rispecchia la visione della storia barocca come volgere inesorabile della ruota della fortuna, come vuoto avvicinarsi dei potenti del mondo sul palcoscenico».²³⁷ Così, un carattere d'afflizione, malinconico, le è connaturato: la celebre incisione di Dürer intitolata *Melencolia I* (1514) è una raffigurazione esemplare di questo stato d'animo. Il rapporto tra allegoria e melanconia, pertanto, viene così descritto da Benjamin:

lo sprofondamento allegorico deve sgombrare l'ultima fantasmagoria dell'oggettivo [...]. I vizi assoluti, rappresentati dai tiranni e dagli intriganti, sono allegorie. Essi non sono reali, e ricevono il proprio significato solo dallo sguardo soggettivo della melanconia: essi sono questo sguardo, annientato dai suoi prodotti, perché essi significano soltanto la sua cecità. Essi rimandano alla profondità abissale dell'intelligenza soggettiva, alla quale devono unicamente la propria esistenza. Attraverso la sua figura allegorica il male assoluto si rivela come un fenomeno

²³⁴ *Ivi*, pp. 148-149.

²³⁵ Cfr. Lærke (2010), pp. 31-32 che seguiamo per diversi aspetti.

²³⁶ *Ivi*, p. 151. Cfr. inoltre il frammento 'J 77a, 8' in Benjamin (1982), p. 404 che riguarda esplicitamente il rapporto tra allegoria barocca e perdita dell'aura.

²³⁷ Schiavoni (1999), p. XXX.

soggettivo. L'enorme e antiartistica soggettività del Barocco fa qui tutt'uno con l'essenza teologica del soggettivo [...]. La conoscenza del bene e del male è dunque in contrasto con ogni sapere oggettivo. Riferita alla profondità del soggettivo, essa non è altro in sostanza che conoscenza del male [...]. In quanto trionfo della soggettività e inizio del dominio arbitrario sulle cose, quella conoscenza è l'origine di ogni concezione allegorica.²³⁸

Pur non avendo la possibilità di esplicitare interamente il significato di questa lunga citazione, riteniamo importante sottolineare la relazione triadica che viene qui sottolineata tra allegoria, melanconia e soggettività. La visione allegorica, ci dice Benjamin, ha il compito di far scomparire ogni fantasmagoria, ogni illusione di oggettività. Ciò che viene esperito in questo sprofondamento operato dall'allegoria è, pertanto, esclusivamente e inequivocabilmente soggettivo: sono lo sguardo e il giudizio di un soggetto a istituire il mondo come coincidenza di natura, storia e morte. Non a caso il filosofo tedesco riflette anche sulla dimensione onirica del teatro barocco, come presentata, per esempio, da Pedro Calderón de la Barca in *La vita è sogno* (1635). Questo sguardo soggettivo, dunque, è quello del malinconico, cui tutto appare sotto una luce di tristezza, d'inerzia e di presagi nefasti. Da ciò possiamo dedurre che, se c'è una somiglianza tra l'esperienza barocca del mondo e la nostra, essa dovrà situarsi proprio nel rapporto del soggetto con il mondo. Per Benjamin «la forma d'esperienza barocca è connessa inestricabilmente a una mancanza di auto-determinazione soggettiva e a un senso di arbitrarità».²³⁹ Riassumendo, l'epoca barocca vede sorgere una nuova configurazione artistica, il *Trauerspiel*, destinata a rimanere un *unicum* nella storia dell'arte. Questo tipo di rappresentazioni sono costruite allegoricamente, laddove l'allegoria è un principio soggettivo di costruzione del mondo che esprime la coincidenza melanconica tra la caducità della natura e l'inevitabile susseguirsi degli eventi storici. L'allegoria risulta, in altre parole, come la forma istituita dallo sguardo soggettivo del malinconico.

Come abbiamo anticipato, l'allegoria è l'unico punto di contatto immediato tra l'interpretazione del Barocco in Benjamin e la riflessione sullo stesso da parte di Deleuze. Da un punto di vista meramente testuale, infatti, il filosofo francese si riferisce solamente in tre occasioni a *L'origine del dramma barocco tedesco* ed esclusivamente in merito a tale tema. D'altronde, il pensiero di Benjamin in generale non costituisce affatto un riferimento costante di Deleuze in quanto il suo nome compare molto raramente nei testi di quest'ultimo.²⁴⁰

Le tre occorrenze sono sparse tra *La piega* e il corso su Leibniz del 1986-1987; osserviamo innanzitutto queste ultime, perché ci permettono di comprendere in che modo le tesi benjaminiane partecipano, successivamente, al montaggio del libro. Nella lezione del 20 gennaio 1987, Deleuze tratta dell'allegoria in merito al problema della separazione barocca tra un interno e un esterno, e

²³⁸ Benjamin (1928), pp. 207-208.

²³⁹ Lærke (2010), p. 32.

²⁴⁰ Altri sparuti riferimenti si trovano in Deleuze (1985a), pp. 291-292 e note 5, 6.

introduce il libro di Benjamin come «un bel testo», sebbene ammetta di districarsi faticosamente in esso, confermandone la proverbiale difficoltà. Quel che gli interessa consiste esclusivamente nella «differenza di natura simbolo-allegoria» evidenziata dal pensatore tedesco. Ai suoi occhi, infatti, il suo merito risiede nell'aver stabilito con nettezza che, mentre «il simbolo è una corrispondenza diretta fra un interno e un esterno», l'allegoria «suppone la [...] [loro] disgiunzione» dacché il primo «si dà a vedere in una figura», mentre il secondo «si dà a leggere in caratteri» e la corrispondenza tra i due, dunque, «non è più diretta». Deleuze ravvisa un elemento di consonanza con la filosofia di Leibniz, che avrebbe risolto la scissione tra un interno e un esterno, e tra i due piani dell'edificio barocco, attraverso l'Armonia. Così, conclude, va da sé «che l'allegoria [...] riempisse il mondo barocco quale sintesi di figure visibili e caratteri leggibili».²⁴¹

Circa un mese dopo, durante la lezione del 24 febbraio, Deleuze ritorna su Benjamin, incrociandone le tesi con quelle di Rousset, in riferimento alla tema della morte nel Barocco. Il critico letterario svizzero, infatti, aveva intitolato una sezione del suo testo sulla letteratura barocca *La morte in movimento*, rimarcando come, nell'arte seicentesca, «le immagini della morte [...] invadono la vita degli uomini», che appare, pertanto, «tutta intessuta di morte».²⁴² In un testo di Quevedo, che Deleuze apprezza molto, ritrova dei brani in grado di esplicitare questa concezione della «morte al presente, come movimento che si compie [...], che non si attende ma si “accompagna”».²⁴³ Lo scritto è il *Sogno della morte* (1627) – rimaneggiato in seguito dall'autore, che lo rinominerà, nel 1631, *La visita de los chistes* –, in cui lo scrittore narra di un incontro onirico con la morte. Una delle particolarità del racconto riguarda la descrizione della figura che la impersona: infatti, non appare uno scheletro, come vuole la raffigurazione classica del *memento mori*, bensì una donna dalle caratteristiche bizzarre. Ella, oltre a indossare uno strano abbigliamento, ha «un occhio aperto e l'altro chiuso», sembra contemporaneamente vecchia e giovane, e confonde il poeta poiché «sia sembrava ch'ella fosse molto lontana da me, e tuttavia mi era molto vicina; e quando pensavo fosse alla porta della mia abitazione, la vedevo al mio capezzale». Questa figura enigmatica dialoga in seguito con Quevedo il quale le manifesta, innanzitutto, i propri dubbi sulla sua identità: «non vedo però cose in voi che mi dimostrino che voi siate la Morte, perché noi la raffiguriamo con delle ossa secche e scarnificate, e una falce nella mano». Nella risposta della donna v'è il centro tematico del racconto che interessa Deleuze e Rousset:

questi inventori di ritratti e questi pittori, sono sciocchi e molto ignoranti [...]; le ossa cui ti riferisci, sono [...] ciò che resta dei viventi [...]; voi non conoscete la morte [...], siete voi stessi ad essere la vostra morte [...], voi tutti siete le morti di voi stessi. Il vostro cranio è la morte e il

²⁴¹ Deleuze (1986-1987), 20/01.

²⁴² Rousset (1953), pp. 114-115.

²⁴³ Deleuze (1988), p. 119 dove si rimanda ugualmente, in nota, a Rousset e Quevedo.

vostro viso è la morte; ciò che voi chiamate morire, è smettere di vivere; e ciò che voi chiamate nascere, è iniziare a morire; così come ciò che voi chiamate vivere è *morire vivendo* [...]. Se comprendeste ciò, ognuno di voi avrebbe ogni giorno in se stesso uno specchio della propria morte, e voi vedreste contemporaneamente che tutte le vostre case sono piene di morti, che ci sono tanti morti quante persone, che voi non l'aspettate, ma essa vi accompagna perpetuamente.²⁴⁴

Il passo di Quevedo, uno fra i maggiori scrittori del Barocco spagnolo, esprime al meglio la concezione di una morte che si fa progressivamente nel corso della vita, per accumulazione, avanzando minuto dopo minuto e accompagnando l'uomo costantemente. Questa visione, ricondotta da Deleuze alla teoria leibniziana della dannazione, richiama direttamente Benjamin che avrebbe dimostrato definitivamente come la morte non si definisca con il simbolo, «ma attraverso l'allegoria». Lo scheletro può apparire tutt'al più come «un simbolo della morte», ma non può esserne l'allegoria.²⁴⁵

Infine, come abbiamo anticipato, Benjamin compare in una pagina appartenente al capitolo conclusivo de *La piega*, ancora una volta in merito all'allegoria. Abbiamo già esplicitato la lettura deleuziana dell'allegoria come strategia raffigurativa tipica della cultura barocca che riflette sia la separazione tra dentro e fuori, sia la ricerca di un'unità "superiore", "conica". A dire il vero, non ci sono qui elementi di grande novità rispetto a quanto già osservato: Deleuze sostiene che il filosofo tedesco «ci ha fatto compiere un decisivo passo avanti nella comprensione del Barocco, dimostrando che l'allegoria non è un simbolo mancato, una personificazione astratta, ma una potenza di raffigurazione differente dal simbolo». Il simbolo e l'allegoria, infatti, rappresentano due modi diversi di oltrepassare il «rapporto logico tra un concetto e il suo oggetto». Il primo si ottiene purificando e concentrando il più possibile l'oggetto innalzandolo, così, sino a un'idea «che sviluppa esteticamente o moralmente quel concetto». Viceversa, la seconda estende l'oggetto stesso, che tende «ad allargarsi [...], a travalicare il suo riquadro [...], mentre il concetto appare sempre più ristretto, interiorizzato, avviluppato in un'istanza che alla fine possiamo dire "personale"». ²⁴⁶

La presenza del *Dramma barocco tedesco* nella costruzione deleuziana appare, insomma, non troppo significativa e limitata al senso della distinzione fra simbolo e allegoria. Di più, la prospettiva e la metodologia, nonché gli obiettivi che si propongono e i risultati cui approdano i due autori sembrano divergere sostanzialmente. Si può valutare, per esempio, la differente *Stimmung* cui è associata l'epoca barocca dei due. Benjamin ritiene di capitale importanza la malinconia che pervade i drammi da lui esaminati, mentre Deleuze pensa che sia piuttosto l'ottimismo filosofico, di cui testimonia l'opera di Leibniz, ad animare le produzioni culturali durante della cultura barocca.²⁴⁷ La discrepanza

²⁴⁴ Quevedo (1627) citato in Rousset (1953), pp. 116-117.

²⁴⁵ Deleuze (1986-1987), 24/02.

²⁴⁶ Deleuze (1988), p. 207.

²⁴⁷ Come nota anche Lærke: «la lettura deleuziana della filosofia di Leibniz come filosofia barocca par excellence può essere vista come una "gioiosa" alternative alla concezione "tragica" del barocco di Benjamin ne *L'origine del Dramma*

che vige fra la definizione dell'allegoria come forma d'esperienza istituita dallo sguardo soggettivo del malinconico, inoltre, non trova nessuna eco nelle tesi del filosofo francese. Sebbene la monade non percepisca il mondo che a partire da se stessa, essa è, secondo Deleuze, irriducibilmente «per-il-mondo», trasformando il punto di vista in un concetto in grado di riflettere il pluralismo delle monadi. Diversamente, nella prospettiva benjaminiana «la forma d'esperienza barocca diviene inestricabilmente connessa a una mancanza di auto-determinazione soggettiva e a un senso di arbitrarietà».²⁴⁸ Ciò considerato, è possibile aggiungere alcune riflessioni che consentono, forse, d'avvicinare parzialmente i due lavori. Da una parte, una certa affinità sussiste dacché per entrambi le «implicazioni apparentemente storico-artistiche» trattate non «circoscrivono in definitiva il problema filosofico del Barocco».²⁴⁹ In altre parole, sia per Benjamin, sia per Deleuze il significato di un confronto col Barocco eccede una sua semplice analisi, vuoi per la risonanza ch'esso assume in relazione al momento in cui i due testi sono stati composti (le rispettive “modernità” del Barocco), vuoi per l'impostazione gnoseologica ed epistemologica che struttura e innerva le due opere. Dall'altra, la possibilità di comporre unitariamente attraverso l'allegoria le attività del vedere e del leggere e d'intenderle quali «operazioni di una variazione continua» sembra apparentare le due prospettive nel descrivere la relazione tra unità soggettiva e mondo «che è in qualche modo “personale” eppure senza una fine».²⁵⁰

Nell'allegoria abbiamo scorto la parola chiave della lettura benjaminiana del Barocco, è nell'*ellissi*, invece, ch'è possibile ritrovare un concetto-guida utile a leggere numerosi tratti dell'interpretazione di Lacan. Riteniamo utile il confronto tra lo psicoanalista e Deleuze su questo tema, sia per la “parentela” teorica; infatti, sebbene il primo sia citato obliquamente una sola volta nel testo del secondo, le sue osservazioni sul Barocco precedono quest'ultimo di circa quindici anni. Si tratterebbe, dunque, di vagliare la possibilità di un'influenza, anche indiretta, o almeno di un'ispirazione.²⁵¹

barocco tedesco [...] mentre il Barocco di Benjamin è un mondo di “lutto” (*Trauer*) e melanconia, il barocco di Deleuze è un mondo caratterizzato da una certa forma di [...] “gioia” (*laetitia*)» (Lærke, 2010, pp. 25-26).

²⁴⁸ *Ivi*, p. 32.

²⁴⁹ Flanagan (2010), pp. 46-47.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 48. Il contributo in questione consiste in tentativo di rimarcare, contrariamente a quanto affermiamo, il significato e la rilevanza dello studio di Benjamin per Deleuze. Se alcuni punti c'appaiono convincenti, su altri non siamo d'accordo con l'autore, il quale ci sembra spingere il paragone troppo in avanti senza tenere conto dei differenti «piani di immanenza» presupposti ai due testi. Un esempio su tutti è rappresentato dalla sezione finale in cui si sostiene che ambedue troverebbero nella «concreta produzione di concetti [...] l'accordo barocco dell'Uno e del Molteplice» (*Ivi*, p. 60). Così, continua, «se c'è sintesi dell'Uno e del Molteplice, allora, per la visione barocca del mondo ciò non è qualcosa di già dato o qualcosa che possiamo aspettarci o volere ma piuttosto qualcosa la cui integrità emerge dalla prospettiva acutamente spirituale generata dalla caducità della sottomissione di un corpo al mondo» (*Ivi*, p. 62). Ciò che ci sembra ignorato è, da una parte, il carattere processuale e di “sorvolo” con cui Deleuze descrive l'emergere del soggetto attraverso il punto di vista. Dall'altra, egli associa l'affioramento della prospettiva spirituale alla caducità del corpo, ma nella rilettura di Deleuze ci pare, invece, che la necessità del corpo sia dedotta attraverso il tema della percezione e della sua infinità, non della sua caducità.

²⁵¹ La bibliografia su Lacan e Deleuze è piuttosto ampia e in continua espansione. Per una ricostruzione del loro rapporto ci limitiamo a rimandare a qualche testo che ci è tornato utile per le presenti pagine. Sulle intersezioni fra le loro vicende

Cerchiamo, dunque, di osservare alcuni tratti generali che intrecciano il pensiero di Lacan e il periodo barocco. Tuttavia, occorre sin da subito aggiungere una premessa: nell'opera lacaniana non sono presenti contributi, scritti od orali, specificamente intitolati al Barocco; si tratta, al contrario, di lavorare su temi, motivi, occorrenze e suggestioni che si offrono con una certa ricorrenza al lettore.²⁵² Il termine "ellissi", tanto nella sua forma italiana quanto in quella francese (*ellipse*), trova la propria radice etimologica nel vocabolo greco ἔλλειψις, ovvero "mancanza" ed è impiegato usualmente in diversi contesti. Nella grammatica un'ellissi indica la «soppressione di parole in una proposizione per dar concisione, forza e vaghezza alla frase»,²⁵³ mentre in geometria è «una delle sezioni coniche [...] definita come il luogo dei punti del piano per i quali la somma delle distanze da due punti fissi detti fuochi è costante».²⁵⁴ Ricordiamo, infine, come in astronomia il termine indichi l'orbita descritta dal moto di rivoluzione di un corpo celeste. Ognuno di questi sensi può essere utile a comprendere un aspetto del barocco lacaniano, a partire da quello etimologico. Dal momento che l'ellissi segnala una mancanza, non appare casuale la predilezione, che tentiamo di suggerire in queste pagine, di Lacan verso di essa. Tutta la sua teoria psicoanalitica, infatti, riposa su una concezione del soggetto come costitutivamente scisso, strutturalmente segnato da una mancanza, marchiato da un'assenza. In una prima e generale accezione, il Barocco interessa Lacan in quanto epoca ellittica, periodo di emersione, manifestazione di una mancanza. Tentiamo, dunque, di effettuare una ricognizione dei motivi in cui, a suo parere, tale mancanza si renderebbe sensibile.

Il luogo teorico privilegiato per comprendere le posizioni di Lacan in merito al Barocco è costituito dalla lezione dell'8 maggio 1973, risalente al ciclo d'incontri che compongono il XX seminario (*Ancora*), dove lo psicoanalista dichiara perentoriamente: «io mi schiero [...] dalla parte del barocco».²⁵⁵ Un primo senso di quest'affermazione lo si afferra riconducendola al suo stile espositivo, particolarmente arduo e oscuro, caratterizzato da formule bizzarre e irregolari: uno stile che può essere anche definito come *ellittico* e *barocco*.²⁵⁶ Cosa, d'altronde, che non ha mancato di fare Heidegger in una missiva del 1966 indirizzata allo psichiatra Medard Boss (1903-1990), dove

esistenziali e lavorative si vedano le biografie di Dosse (2007) e Roudinesco (1993); sui punti di comunanza filosofica ci sembra insistano Ronchi (2014), Rambeau (2016) e Nedoh, Zevnik (a cura di) (2016); abbiamo tenuto in considerazione altresì David-Ménard (2005), Vandoni, Redaelli, Pitasi (a cura di) (2014) e Palumbo (2015).

²⁵² Molte delle idee nelle pagine che seguono, riguardanti l'interpretazione lacaniana del Barocco, sono state sviluppate a partire da Palombi (2006, 2009 e 2015), fra i pochi contributi esaustivi sul tema.

²⁵³ Pianigiani (1907).

²⁵⁴ Gribbin (1996), p. 148.

²⁵⁵ Lacan (1972-1973), p. 101.

²⁵⁶ Cfr. Tarizzo (2003), p. 108 e Palombi (2009), p. 49. In alcune occasioni è lo stesso Lacan a definire il suo discorso ellittico: ad es. nella seduta del 22 Gennaio 1964 dove chiede scusa «di essere così sintetico, *ellittico*, allusivo» (Lacan, 1964, p. 19 sebbene "sintetico" ed "ellittico" siano stati elisi nella versione italiana del testo). Tuttavia, in un'intervista rilasciata a Paolo Caruso di poco posteriore all'uscita degli *Scritti* afferma, invece: «l'ellissi non è affatto la molla vera e propria di questo stile, c'è ben altro, a cui il termine "manierismo" [...] introduce; [...] e d'altronde io non ho niente di particolarmente ellittico, non c'è stile che non imponga l'ellissi perché è davvero impossibile descrivere alcunché senza ellissi» (Lacan, 1969, p. 141).

definisce il «grosso volume di Lacan (*Écrits*) [...] palesemente barocco».²⁵⁷ Pur tralasciando la venatura d'ironia mista a ostilità ravvisabile nella definizione heideggeriana, non è tuttavia sbagliato riconoscere una “consonanza” particolare tra i caratteri principali dello stile barocco e quello di Lacan. Quali sono le ragioni di questo stile? Fra le molte risposte possibili e valide, ne anticipiamo una che, dal nostro punto di vista, risulta particolarmente interessante: la critica al «soggetto della tradizione umanistica e filosofica occidentale, centrato nella coscienza».²⁵⁸ La spiazzante *ouverture* degli *Scritti* (1966) esordisce con le seguenti parole: «“lo stile è l'uomo”, si ripete senza vedervi malizia né essere inquieti che l'uomo non sia più un riferimento così sicuro».²⁵⁹ In questa breve formulazione sono rintracciabili diverse caratteristiche del discorso lacaniano. Innanzitutto, Lacan sembra qui fare il verso al noto adagio del naturalista francese George-Louis Leclerc de Buffon (1707-1788), per mettere in guardia il lettore della portata epocale di ciò che si troverà di fronte: una teoria che offre uno sguardo nuovo sull'essere umano. È obsoleto affermare, *sic et simpliciter*, che “lo stile è l'uomo” perché è mutato ciò che viene designato con questo termine – o meglio, questo termine non ha più un riferimento così sicuro. Al tempo stesso, però, il “concettismo” di Lacan è un altro aspetto che avvicina il suo stile a quello degli scrittori di epoca barocca; con questa parola ci si riferisce principalmente a un atteggiamento, a una tendenza (più che a una corrente) tipica del barocco letterario secondo cui l'efficacia e la raffinatezza dello stile dipendono dall'originalità e dall'ingegnosità delle figure retoriche impiegate in un testo.²⁶⁰ Figurano tra i concettisti poeti, drammaturghi e trattatisti come i già citati Tesauro e Gracián, le opere dei quali brulicano di figure retoriche (metafore, iperbati, anastrofi, chiasmi, ossimori, antitesi) al cui impiego è attribuito un valore conoscitivo e «una funzione filosofica».²⁶¹ Ciò non sembra lontano da alcune caratteristiche che contraddistinguono l'insegnamento e lo stile di Lacan: basti pensare al valore attribuito, nella sua teoria d'impianto freudiano, alle figure retoriche della metafora e della metonimia. Nonché ricordare i numerosissimi *calambour* che ricorrono nella sua opera – ne ricordiamo due particolarmente efficaci, la “*père-version*” (“perversione” ma anche “versione del padre”) e il “*sinthomme*” (che concentra i concetti di “sintomo”, “peccatore” e un'allusione a San Tommaso).²⁶² Sono queste, e numerose altre, le operazioni stilistiche e retoriche che gli fanno compiere un *pas-de-sens*, laddove *pas*, in francese, significa sia “non” che “passo”: un non-senso che è, al tempo stesso, un avanzamento nella direzione del senso.²⁶³ Pertanto, se parafrasando la celebre formula secondo cui «*l'inconscio è*

²⁵⁷ Heidegger (1987), p. 392.

²⁵⁸ Palombi (2009), p. 35.

²⁵⁹ Lacan (1966), p. 5.

²⁶⁰ Cfr. Palombi (2006), pp. 100-104 e Snyder (2005).

²⁶¹ Snyder (2005), p. 67.

²⁶² Lacan (1975-76), pp. 9-24, 81; cfr. Rifflet-Lemaire (1970), pp. 237-252.

²⁶³ Cfr. Lacan (1957-1958).

strutturato come un linguaggio»,²⁶⁴ affermiamo che «il linguaggio di Lacan è strutturato come l'inconscio»,²⁶⁵ il suo stile allusivo e oscuro, è barocco ed ellittico poiché teso a “riprodurre” la logica dell'inconscio. L'andatura del discorso lacaniano, dunque, tenta di riprodurre questa logica attraverso uno sforzo mimetico che restituisca gli effetti/affetti di quel «saper-fare con lalingua» che, in ultima istanza, è lo stesso inconscio.²⁶⁶ Uno stile ellittico, spiazzante, enigmatico, oscuro, eccentrico, barocco appare come la soluzione per presentare come «impossibile la riduzione della sua parola a una verità tutta intera».²⁶⁷

Anche l'accezione astronomica dell'ellissi riguarda da vicino l'interpretazione lacaniana del Barocco. Ellittiche, infatti, durante l'età barocca, sono le orbite di gravitazione dei pianeti descritte nella teoria planetaria dell'astronomo tedesco Giovanni Keplero (1571-1630). La portata della scoperta kepleriana è così riassunta da Ludovico Geymonat (1908-1991):

Keplero aveva così stabilito la prima legge planetaria: l'orbita di ogni pianeta è una ellissi e il Sole è uno dei fuochi. L'importanza della scoperta dell'ellitticità delle orbite planetarie è giustamente sottolineata dagli studiosi, in quanto essa ruppe, in modo esplicito, uno dei cardini della fisica tradizionale: la credenza nella circolarità dei moti dei corpi celesti.²⁶⁸

Il nome e la teoria di Keplero sono menzionati da Lacan nel corso della quarta lezione del ventesimo seminario, in cui lo psicoanalista muove apparentemente una critica a un celebre parallelo istituito da Freud tra la scoperta dell'inconscio operata dalla psicoanalisi e altre due importanti “rivoluzioni” culturali nella storia dell'Occidente.²⁶⁹ Un breve scritto di Freud, intitolato *Una difficoltà della psicoanalisi* (1916), aveva rappresentato la scoperta psicoanalitica dell'inconscio come una profonda ferita inflitta «al narcisismo universale, all'amor proprio dell'umanità», poiché avrebbe reso evidente che «l'Io non è padrone in casa propria». Questa ferita *psicologica*, agli occhi di Freud, sarebbe stata solo la terza e ultima umiliazione subita dal narcisismo umano nel corso della storia del pensiero. Essa, infatti, giungerebbe in successione e in continuità con quella *biologica*, dovuta alla teoria dell'evoluzione di Charles Darwin (1809-1882), il quale avrebbe smascherato come falsa la pretesa centralità dell'essere umano fra le specie animali. La prima fu *cosmologica*, conseguenza della rivoluzione astronomica e riconducibile «al nome e all'opera di Niccolò Copernico nel sedicesimo

²⁶⁴ Lacan (1964), p. 21.

²⁶⁵ Palombi (2009), p. 49.

²⁶⁶ Lacan (1972-73), p. 133. Il termine *lalangua* (tradotto in italiano come “lalingua”) indica qualcosa di diverso dal linguaggio, uno «spazio più ampio della lingua e della comunicazione [...], impersonale perché preindividuale» (Cimatti, 2012, p. 180).

²⁶⁷ Colucci (2009), p. 13.

²⁶⁸ Geymonat (1970), p. 414.

²⁶⁹ Il nome e la teoria di Keplero erano già stati menzionati da Lacan in almeno altre tre occasioni precedenti. Durante le sedute seminariali del 21 dicembre 1960 (Lacan, 1960-61, pp. 101-103) e del 18 marzo 1970, nonché nello scritto intitolato *Radiophonie* (Lacan, 1970, pp. 427-428).

secolo», il quale avrebbe spodestato l'uomo dal posto centrale che riteneva di occupare nell'universo.²⁷⁰

È indubbio l'accordo di Lacan sulla necessità di smontare le illusioni sulla sostanzialità e sulla centralità dell'Io, inteso quale «forma di alienazione immaginaria del soggetto».²⁷¹ Proprio la teoria freudiana del narcisismo, infatti, ha fornito a Lacan la chiave di lettura per comprendere l'irriducibile differenza che intercorre tra l'io e il soggetto dell'inconscio. In un primo momento Lacan sembra accettare sostanzialmente il paragone freudiano poiché, all'inizio de *La cosa freudiana e senso del ritorno a Freud in psicoanalisi* (1955), definisce l'opera di Freud come «legata ad una rivoluzione della conoscenza a misura del nome di Copernico». Infatti, con essa «il centro vero dell'essere umano non è ormai più nello stesso posto che tutta una tradizione umanistica gli assegnava».²⁷²

Tuttavia, con lo svilupparsi della propria teoria, lo psicoanalista francese sentirà il bisogno di ritornare su questo paragone, per specificare differentemente la portata rivoluzionaria dell'opera di Freud. Nel XX seminario, difatti, afferma: «la rivoluzione copernicana non è in alcun modo una rivoluzione [...]. L'uomo [...] lungi dall'essere mai stato scosso dalla scoperta che la terra non si trova al centro, le ha perfettamente sostituito il Sole».²⁷³ Al contrario, Lacan riconosce una messa in discussione della funzione del centro, nelle scoperte astronomiche avvenute in un periodo convergente, cronologicamente e culturalmente, con la fioritura dell'epoca barocca: la sovversione, più che dall'eliocentrismo copernicano, sarebbe rappresentata dalla teoria di Keplero. Sostiene così:

la sovversione, se mai è esistita da qualche parte e in un qualche momento, non consiste nell'aver cambiato il punto di virata di quel che gira, ma nell'aver sostituito al *gira* un *cade*. Il punto vitale [...] non è Copernico, ma piuttosto Keplero, in quanto per lui non gira allo stesso modo, gira formando un'ellisse, e già questo mette in forse la funzione del centro.²⁷⁴

La scoperta di Keplero avrebbe introdotto una frattura insanabile nella storia della cultura e della scienza occidentale. La sostituzione della circolarità delle orbite con l'ellitticità rende possibile l'affermarsi di una nuova prospettiva «periferica ed eccentrica», a discapito di quella «centrale» celebrata dall'età rinascimentale e umanistica. Un'orbita ellittica è descritta dal possesso di un'eccentricità maggiore di 0 e minore di 1, laddove l'eccentricità misura «il rapporto fra la distanza di un fuoco dal centro ed il semiasse maggiore dell'orbita».²⁷⁵ Il centro di un'ellisse, quindi, non coincide con uno dei fuochi ma non è neanche esterno a essa. Il Sole, nella teoria di Keplero, occupa uno dei due fuochi, imponendo che un corpo celeste, nel suo tragitto intorno all'astro, raggiunga un

²⁷⁰ Freud (1916), pp. 660-663.

²⁷¹ Di Ciaccia, Recalcati (2000), pp. 8-9.

²⁷² Lacan (1966), p. 391.

²⁷³ Lacan (1972-73), p. 40.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 41.

²⁷⁵ Volta (1932).

punto di distanza massima (detto *afelio*) e uno di distanza minima (*perielio*) da esso. Ciò ha delle conseguenze importanti: da una parte, come osserva Lacan, comporta una prima relativizzazione del valore del centro, e, dall'altra, una diversa velocità di rivoluzione della Terra poiché, come illustra la seconda legge di Keplero, il corpo celeste possiede una velocità maggiore nel percorrere la propria orbita in prossimità del Sole. Il riferimento di Lacan alla legge di gravitazione universale dei corpi [$F = g \frac{mm'}{d^2}$] di Isaac Newton (1642-1727), secondo cui «l'energia d'interazione fra due corpi è proporzionale al prodotto delle loro masse e inversamente proporzionale alla loro distanza»²⁷⁶ spiega la distinzione tra il *gira* e il *cade*. La scoperta dell'ellitticità dell'orbita sarebbe stata la premessa necessaria alla formulazione della legge di gravitazione secondo cui non si concepisce più un corpo celeste che “gira”, bensì un corpo materiale che “cade”. Insomma, sebbene «sia la storia esterna della scienza, sia quella sociale dell'arte spesso associano il compimento della trasformazione barocca, all'affermarsi del copernicanesimo»,²⁷⁷ Lacan, come abbiamo visto, tende a porre l'accento, piuttosto, sulle scoperte kepleriane. Cosa vuole suggerirci? In direzione di cosa allude questa metafora dell'ellisse? Esistono dei moti ellittici nel *corpus* dell'insegnamento lacaniano?

Per rispondere a tale domande, iniziamo con l'osservare il parallelo istituito da Lacan tra la teoria copernicana e quella di Keplero, e la specificità del discorso psicoanalitico rispetto agli altri nella modalità attraverso cui quest'ultimo concepisce il legame tra il significante e il significato.²⁷⁸ Il fatto che Keplero, con la sua scoperta, abbia permesso di sostituire al *gira* copernicano un *cade*, sembra essere usato da Lacan come metafora del cambio di prospettiva inaugurato dalla teoria psicoanalitica. Poiché «il significato trova il suo centro ovunque lo portiate», non è la sostituzione del centro intorno a cui qualcosa *gira* a poter costituire un effettivo cambio di paradigma. L'introduzione dell'ellitticità implica un progressivo abbandono dell'idea secondo cui è a partire da un centro fisso che bisogna interpretare il resto. Alla stessa maniera, grazie alla psicoanalisi si abbandonano gli «effetti di significato» quali referenti privilegiati dell'interpretazione, per osservare le funzioni del significante. Secondo Lacan, quanto «risulta dall'articolazione di quel nuovo discorso», ovvero quello dell'analisi, «è che si procede a partire dalla funzione del significante, ben lungi dall'ammettere tramite il vissuto del fatto come tale gli effetti di significato che il significante comporta». La legge di gravitazione universale, in grado di «strapparci alla funzione immaginaria [...] della rivoluzione», mette in luce la falsità della “concezione” che ha pensato «un mondo il cui correlato era, al di là del mondo, l'essere

²⁷⁶ Geymonat (1996), p. 303.

²⁷⁷ Palombi (2015), p. 141. Tuttavia, non bisogna dimenticare che, sotto un certo riguardo, Keplero è copernicano in quanto anti-tolemaico.

²⁷⁸ Il discorso è inteso da Lacan come qualcosa che «si manifesta attraverso, o anche malgrado, il soggetto» (Lacan, 1953-54, p. 328). Tale concetto è uno dei temi centrali del XVII seminario, in cui Lacan introduce la cosiddetta teoria dei “quattro discorsi” (cfr. Lacan, 1969-70). Tra le forme di discorso presentate da quest'ultima, spicca la differenza del discorso analitico «esercizio dell'enigma e del silenzio» (Palombi, 2009, p. 161) rispetto a quello filosofico e scientifico.

stesso, l'essere preso come eterno».²⁷⁹ Lacan adduce agli effetti di significato l'assunto «di essere-nel-mondo come un Uno – come un Uno che può avere conoscenza di questo mondo attraverso un processo di rispecchiamento» e nel corso di questo seminario, sono ricorrenti i riferimenti ad Aristotele, la cui dottrina è discussa e criticata.²⁸⁰ Diversamente, domanda Lacan, «non troviamo forse nel discorso analitico qualcosa che ci introduce alla necessità di abbandonare qualsiasi sussistenza, qualsiasi persistenza del mondo in quanto tale?».²⁸¹

Un altro argomento che incrocia la tematica dell'ellisse è, come già accennato, quello dell'innovativa prospettiva, eccentrica e defilata, che s'impone in epoca barocca. In questo periodo, infatti, sembra emergere la necessità di guardare al mondo da nuovi punti di vista, secondo prospettive originali e inedite. Questa rivoluzione nel modo di guardare ha interessato tanto il mondo delle arti – in particolar modo quelle raffigurative – quanto quello delle scienze. Basti pensare ai progressi compiuti nel campo dell'ottica, legati soprattutto ai nomi illustri di Keplero, Cartesio e Newton.²⁸² È possibile affermare, anzi, che in età barocca la prospettiva «funzioni contemporaneamente come una scienza della visione e arte della grande illusione, effetto truccato di lontananza, gioco d'apparenze di cui le feste regali e le grandi macchine dell'Opera vedranno il trionfo».²⁸³ Fra le più grandi illusioni di questa nuova prospettiva bisogna annoverare l'*anamorfosi*, che abbiamo già incontrato all'inizio della nostra ricerca per descrivere il metodo di rilettura dei testi utilizzato da Deleuze. La loro capacità di stupire l'osservatore risponde pienamente al gusto barocco «per il meraviglioso, per l'artificio, per l'inatteso e la distorsione dell'apparenza»,²⁸⁴ espresso esemplarmente dalla poetica del Giovan Battista Marino (1569-1625). Una delle anamorfosi più celebri nella storia dell'arte è sicuramente quella, già citata, contenuta ne *Gli Ambasciatori* di Holbein, alla quale Lacan dedica una lunga analisi nel corso del suo XI seminario. L'anamorfosi presente al centro del pavimento – un teschio che funge da *memento mori* – può essere compresa solamente se osservata da una posizione obliqua. Osservando il dipinto frontalmente, infatti, essa appare come una macchia indecifrabile, eterogenea rispetto al resto della composizione che raffigura due ambasciatori, sontuosamente abbigliati, con i gomiti appoggiati su di uno scaffale ricolmo di oggetti che rimarcano allegoricamente la loro appartenenza a un alto ceto sociale. Solo guardando la tela da una posizione eccentrica (ovvero con un'angolazione del punto di osservazione molto accentuata) è possibile decifrare la presenza del teschio, «ma il prezzo che è stato pagato per questo riconoscimento è la catastrofe della rappresentazione: [...] l'unità di senso

²⁷⁹ Lacan (1972-73), pp. 41-42.

²⁸⁰ Verhaeghe (2002) p. 118. In merito ad Aristotele vedi Lacan (1972-1973), pp. 30, 49-60, 66.

²⁸¹ Lacan (1972-73), p. 72.

²⁸² Cfr. Darrigol (2012).

²⁸³ Buci-Glucksmann (2002), p. 100.

²⁸⁴ *Ibidem*.

dell'insieme, il mondo dorato degli *Ambasciatori*, è infatti compromessa».²⁸⁵ Secondo Lacan, l'irrompere del teschio nel quadro striderebbe con la rappresentazione dei due ambasciatori, esponendone la fragilità e «la vanità della permanenza e della consistenza dell'io».²⁸⁶ Il riferimento di Lacan all'anamorfofi, però, non riguarda solo l'interpretazione di questo celebre dipinto. Si è pensato di poter individuare nell'opera dello psicoanalista addirittura una vera e propria estetica anamorfica.²⁸⁷ Riteniamo, tuttavia, più importante sottolineare il rapporto che intercorre tra l'anamorfofi e altre modellizzazioni utilizzate da Lacan. Più precisamente, è utile seguire un'indicazione dello stesso Lacan per leggere la «fase dello specchio» e il funzionamento del modello ottico, suggerendo che il suo funzionamento è riconducibile «agli artifici dell'anamorfofi».²⁸⁸

L'anamorfofi ci ha permesso di accennare in direzione di problemi e temi appartenenti alla storia dell'arte: la seduta del XX seminario imperniata sul Barocco in Lacan che fiocca di riferimenti a opere o tematiche attinenti alla storia artistica del Seicento. Lo stesso psicoanalista, d'altronde, precisa, all'inizio della lezione, come “barocco” sia «un'etichetta presa dalla storia dell'arte» e, sul finire della stessa, ammette spontaneamente: «vi dico tutto ciò perché sono appunto di ritorno dai musei».²⁸⁹ D'altronde, anche in ambito artistico ritorna l'ellisse poiché

il Barocco si basa sulla cosmologia kepleriana, che sostituisce al cerchio, teleologicamente perfetto e con un unico centro, l'ellisse, con i suoi due fuochi, dei quali uno è virtuale e assente. Questa ellisse, che si ritrova nei progetti di chiese, nei dipinti di Tintoretto, di Rubens o del Greco, lega lo spazio geometrico dei corpi a una retorica del visibile e del parlato, indicando un doppio processo d'espansione all'infinito e di de-centramento dello spazio e della scrittura.²⁹⁰

Di tutte le affermazioni sul Barocco contenute nel XX seminario, ci sembra particolarmente interessante quella secondo cui «la controriforma era un tornare alle origini, cosa di cui il barocco è l'ostentazione».²⁹¹ Quest'idea permette di aggiungere altre due possibili motivazioni allo “schieramento” dello psicoanalista dalla parte del Barocco: essa è significativa sia in rapporto al movimento descritto dall'*après-coup*, sia in riferimento al «ritorno a Freud», temi centrali e strettamente intrecciati tra loro, che hanno un peso rilevante nel discorso teorico e nella pratica psicoanalitica di Lacan. L'equivalenza può essere formulata nei seguenti termini: così come l'insegnamento di Lacan è consistito in un originale «ritorno a Freud», compiuto con la consapevolezza della dimensione retroattiva dell'inconscio, così il Barocco può essere letto come

²⁸⁵ Ronchi (2001), p. 243.

²⁸⁶ Recalcati (2007), p. 60.

²⁸⁷ *Ivi*, pp. 52 sgg sebbene lo stesso autore specifichi come Lacan non si sia «mai interessato in modo sistematico a un'estetica psicoanalitica» (*Ivi*, p. 36).

²⁸⁸ Lacan (1966), p. 677; cfr. Palombi (2006), pp. 92-100.

²⁸⁹ Lacan (1972-73), p. 101, 110.

²⁹⁰ Buci-Glucksmann (2002), p. 121.

²⁹¹ Lacan (1972-73), p. 111.

l'ostentazione di un ritorno alle origini del cristianesimo, movimento, quest'ultimo, che non ha mancato di produrre novità stilistiche e teoriche. Insomma, in questo sguardo retrospettivo è possibile ritrovare «la funzione di uno dei principali concetti della psicoanalisi lacaniana costituito dall'*après-coup* che cortocircuita il recupero della tradizione con l'innovazione».²⁹² È anche per questo motivo che Lacan è schierato dalla parte del Barocco. Bisogna pertanto mostrare non solo di quale ritorno questo stile artistico sia l'ostentazione, ma anche i caratteri di originalità, di creatività (in un senso simile a quello dell'*après-coup*) dischiusi a partire da questo movimento. Inizialmente, secondo Lacan, il Barocco sarebbe una «storiella, la piccola storia del Cristo», ovvero sia un "ritorno" alle fonti del cristianesimo, ai «quattro testi chiamati evangelici».²⁹³ Questo recupero della tradizione quindi, andrebbe attribuito in primo luogo al movimento promosso dalla Controriforma, che ha tentato di rompere sia con i valori terreni del Rinascimento, sia con le numerose azioni riformatrici propagate in Europa durante il sedicesimo e il diciassettesimo secolo. Lacan sembra accettare la tesi di Werner Weisbach (1873-1953) secondo cui il Barocco dev'essere compreso come arte totalmente appartenente, dal punto di vista tematico e culturale, alla Controriforma.²⁹⁴

Ciò che gli artisti del periodo barocco ritroverebbero è qualcosa che da sempre è al centro del pensiero religioso cristiano: il corpo. Non deve sfuggire, infatti, che il titolo del seminario «*Ancora* è la traduzione di *Encore* che, in francese, è omofono di *en corps*, "in corpo", e quasi omofono di *un corps*, "un corpo"».²⁹⁵ Con un altro dei suoi *calembour*, Lacan concentra nel titolo del corso una serie di allusioni e riferimenti parzialmente velati all'oggetto attorno cui ruotano le lezioni: il corpo. Tuttavia, ciò che viene riscoperto non è l'oggetto in generale dell'esperienza, ma si tratta, piuttosto, di un modo particolare di pensare il rapporto tra il *corpo* e l'*anima*, dal momento che il Barocco è definito come «regolazione dell'anima attraverso la scopia corporale».²⁹⁶ Non si può affermare semplicemente che in questo periodo si sia riscoperto il corpo, perché esso è sempre stato un elemento centrale per il cristianesimo:

Il Cristo, anche resuscitato, vale per il suo corpo, e il suo corpo è il tramite attraverso il quale la comunione con la sua presenza è incorporazione [...] di cui la sposa di Cristo, chiamata Chiesa, si accontenta pienamente, non avendo nulla da aspettarsi in quanto a copula. In tutto quello che è dilagato degli effetti del cristianesimo in particolare nell'arte [...] ogni cosa è esibizione di corpi evocanti il godimento [...]. Esclusa la copulazione. Se questa non è presente non è per motivi futili. Essa è fuori campo esattamente come nella realtà umana, che pure sostiene con i fantasmi di cui è costituita.²⁹⁷

²⁹² Palombi (2015), p. 142

²⁹³ Lacan (1972-73), p. 101.

²⁹⁴ Cfr. Weisbach (1921).

²⁹⁵ Come scrive Antonio Di Ciaccia nell'*Avvertenza* posta al termine della traduzione italiana, Lacan (1972-1973), p. 145.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 111.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 108.

Tralasciamo tutto ciò che si potrebbe connettere, relativamente ai temi del corpo, del godimento, del rapporto sessuale e della sessualità femminile, alla teoria lacaniana, pur osservando l'insistenza dello psicoanalista nel sottolineare l'assenza di raffigurazioni esplicite dell'atto sessuale. In ciò s'avverte un riferimento a «quel che Lacan nel XX seminario chiama l'altro godimento, forcluso dal simbolico, un godimento che può essere qualificato come “fuori dall'inconscio”». ²⁹⁸ In questa direzione, infatti, allude la sua lettura della già citata *Transverberazione di Santa Teresa d'Avila* del Bernini. Nella lezione del 20 febbraio del 1973, è affrontato il tema del godimento femminile (ovvero de ~~La~~ donna). ²⁹⁹ Santa Teresa è ritratta dal Bernini durante un momento d'estasi, durante la transverberazione, dal latino *transverberare* (trafiggere da parte a parte), termine che in senso religioso indica una «ferita del cuore in senso mistico e del tutto trascendente [...] segno dell'amore di Dio». ³⁰⁰ Rivolgendosi al proprio pubblico, Lacan invita i presenti ad «andare a guardare la statua del Bernini che si trova a Roma per capire immediatamente che ella gode, non c'è dubbio alcuno. E di cosa gode? È chiaro che la testimonianza essenziale dei mistici consiste appunto nel dire che provano il godimento, ma non ne sanno nulla». I mistici, esattamente come Santa Teresa, testimonierebbero di un godimento “altro” (quello femminile), «che è [...] *al di là del fallo*», e del quale, pertanto, non si può dire nulla poiché non rientra nell'ordine del simbolico. ³⁰¹

Infine, un'ultima considerazione sui rapporti tra storia dell'arte e religione inquadrati secondo questa prospettiva, riguarda il tema dell'ateismo. Lacan, infatti, afferma di trovare «divertente [...] che l'ateismo è sostenibile solo dai chierici», ³⁰² poiché «tutto il mondo è religioso, anche gli atei». ³⁰³ Žižek riassume così la propria interpretazione delle tesi lacaniane in merito: «L'ateo moderno pensa di sapere che Dio è morto; quel che non sa è di continuare a credere inconsciamente a Dio». ³⁰⁴ Secondo il filosofo sloveno lo psicoanalista suggerisce, in materia di religiosità, un'inversione di ruoli tra l'idea di Dio e il Super-Io all'interno del mondo contemporaneo. Se fino a ieri il Super-io appariva come «esclusivo depositario del divieto di godere [...] sembra ora impartire piuttosto il *divieto di non godere*». ³⁰⁵ Žižek costruisce la propria lettura tramite il riferimento a un passo del secondo seminario in cui Lacan sovverte la tesi dello scrittore russo Fëdor Michajlovič Dostoevskij (1821-1861) espressa

²⁹⁸ Soler (2002), p. 107. D'altronde, in ciò può essere anche udibile una eco della sua celebre tesi secondo cui «non c'è rapporto sessuale» (Lacan, 1970, p. 409).

²⁹⁹ Lacan barra l'articolo che precede la parola donna, scrivendo “~~La~~ donna”, perché «non c'è universale della donna, la donna non esiste» (Soler, 2003, p. 227). Ciò che Lacan intende dire è che non esiste una donna in generale: esiste, invece, una “condizione femminile” contrassegnata dall'essere “non-tutta” nel senso che questa non si risolve interamente nella funzione fallica. Sulla questione cfr. Soler (2003).

³⁰⁰ Orlandi (1996), p. 22.

³⁰¹ Lacan (1972-73), pp. 72, 70.

³⁰² *Ivi*, p. 103.

³⁰³ Lacan (1975), p. 32.

³⁰⁴ Žižek (2006), p. 108.

³⁰⁵ Carbone (2006), p. 14.

ne *I fratelli Karamazov* (1880): «se Dio non esiste, allora tutto è permesso».³⁰⁶ Nel romanzo, è Ivan Karamazov a sostenere fermamente questa ipotesi, ritenendo che l'eliminazione della religione comporterebbe una progressiva liberazione dell'uomo, nonostante egli arrivi a sfiorare la follia, vittima di tremende allucinazioni. Ciò che Dostoevskij vuole dimostrare, infatti, è l'esistenza di una intrinseca congiunzione tra l'ateismo e il male.

La valutazione lacaniana appare, invece, diametralmente opposta: «*se dio non esiste [...] allora tutto è permesso*. Nozione evidentemente ingenua, poiché sappiamo bene, noi analisti, che se Dio non esiste, allora più niente è permesso. I nevrotici ce lo dimostrano ogni giorno».³⁰⁷ Su ciò s'innesta la tesi di Žižek secondo cui il progressivo abbandono dell'idea di Dio non debba essere inteso come un passo in avanti nel processo di liberazione dell'essere umano da divieti, vincoli e superstizioni, bensì come uno “scivolamento” della proibizione nell'inconscio, e una conseguente trasformazione della pulsione a godere in un'*imposizione* a godere. La frase di Lacan secondo cui «la vera formula dell'ateismo non è [...] *Dio è morto* [...] la vera formula dell'ateismo è che *Dio è inconscio*», è interpretata così da Žižek come la diagnosi di questo “spostamento”, di questo cambio di ruolo subito dall'idea di Dio.³⁰⁸ Il filosofo sloveno attribuisce grande rilievo a una sorta di “corollario” di questa tesi, secondo cui «se Dio esiste, allora tutto è permesso».³⁰⁹ Siamo in parte d'accordo poiché è effettivamente Lacan stesso a suggerire quest'ipotesi. Se, come abbiamo visto, da una parte Lacan definisce il Barocco come «regolazione dell'anima attraverso la scopia corporale», come controllo delle anime tramite la raffigurazione di corpi, dall'altra è pur vero che quest'operazione procede attraverso un'esibizione ossessiva di «corpi evocanti il godimento [...] esclusa la copulazione» la quale è «fuori campo esattamente come nella realtà umana». Il cristianesimo renderebbe così evidente che l'opera d'arte è «da sempre e dappertutto: oscenità», un'oscenità «che si vede in tutte le chiese d'Europa [...] che si attacca ai muri, che crolla, che delizia, che delira».³¹⁰

Impostiamo il confronto con l'interpretazione del Barocco di Deleuze proprio da quest'ultimo punto, ma prima di procedere occorre una considerazione preliminare di carattere testuale. Ne *La piega* il nome di Lacan compare solamente una volta in nota e citato, peraltro, indirettamente, attraverso un altro libro sul Barocco che, invece, utilizza diffusamente la teoria psicoanalitica lacaniana.³¹¹ Quindi, nelle prossime pagine tenteremo di *ricostruire* e vagliare i possibili punti di contatto o di lontananza fra i due autori senza l'ausilio di un confronto diretto. Inoltre, alcuni spunti significativi che

³⁰⁶ Dostoevskij (1878-1880), p. 514.

³⁰⁷ Lacan (1954-55), p. 165.

³⁰⁸ Lacan (1964), p. 58; cfr. Žižek (2006), pp. 108-110.

³⁰⁹ Žižek (2006), p. 109.

³¹⁰ Lacan (1972-73), pp. 108, 111.

³¹¹ Deleuze (1988), p. 56 n. 16 attraverso Buci-Glucksmann (2002). Tuttavia Deleuze cita poco prima anche Sarduy (1979), il quale fa anch'egli largo uso di Lacan per interpretare l'epoca barocca.

conducono nella direzione di un confronto non si trovano nel libro di Deleuze sul Barocco, ma compaiono qui e lì: non guarderemo esclusivamente a *La piega*, ma tenteremo di allargare parzialmente il nostro orizzonte. È il caso, appunto, di quel che abbiamo appena esaminato in Lacan, ovvero della tesi secondo cui l'idea di Dio è stata adoperata come un'istanza permissiva piuttosto che censoria dagli artisti, con particolare riferimento alle opere d'arte barocche. Nel testo dedicato all'artista irlandese Francis Bacon (1909-1992), ovvero *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1981), Deleuze s'occupa di cogliere, nelle sue tele, il rapporto vigente tra la pittura e il figurativo, alla ricerca di «una figuralità della raffigurazione che specifichi il senso della figura in sé, a prescindere dalla necessità della raffigurazione».³¹² Scrive:

La pittura deve strappare la Figura al figurativo [...] è questo ciò che la pittura cristiana ha trovato nel sentimento religioso: un ateismo propriamente pittorico, in cui l'idea che Dio non dovesse essere rappresentato poteva esser presa alla lettera [...]. Le Figure si ergono, si piegano o si contorcono liberate da qualsiasi figurazione. Esse non devono più rappresentare o narrare nulla, poiché in questa sfera si limitano a rinviare al codice esistente della Chiesa [...]. Non si deve più dire: «se Dio non c'è tutto è permesso». Piuttosto il contrario. Infatti, con Dio tutto è permesso. È proprio con Dio che tutto è permesso. Non solo moralmente, perché le violenze e le infamie trovano così sempre una santa giustificazione. Bensì, cosa ben più importante, esteticamente, poiché le Figure divine sono animate da una libera attività creatrice, da una fantasia cui tutto è concesso. Il corpo del Cristo è veramente tormentato da un'ispirazione diabolica che gli fa attraversare tutte le «sfere sensibili», tutti i «diversi livelli di sensazione» [...]. Non si può certo dire che nella pittura antica fosse il sentimento religioso a sostenere la figurazione: viceversa, esso rendeva possibile la liberazione delle Figure, il sorgere delle Figure al di là di ogni figurazione.³¹³

Tanto più significativo ci appare questo lungo passo se si considera che il quadro scelto come esemplificazione di tale idea è *La sepoltura del conte di Orgaz* del Greco, già incontrata, e ch'è letta da Deleuze proprio attraverso l'elemento della piega infinita. Esso è definito come un «esempio estremo» poiché nella sezione alta dell'opera, in cui avviene l'incontro fra il Cristo e il conte, «si assiste a una liberazione folle, a un'emancipazione totale: le Figure si ergono e si allungano, si assottigliano smisuratamente, senza restrizione alcuna. Contro ogni apparenza, non vi è più nessuna storia da raccontare, le Figure sono sollevate dal loro ruolo rappresentativo».³¹⁴

La stessa posizione, d'altronde, si ritrova in una lezione (25 novembre 1980) appartenente al corso su Spinoza, risalente a un periodo coevo al testo su Bacon. In questa seconda occasione, però, «la convinzione dell'esistenza, in piena età controriformista, di una sorta di ateismo dell'arte, albergante proprio nei sentimenti religiosi e da questi consentito»,³¹⁵ viene estesa alla modernità filosofica, alle

³¹² Dalla Vigna (2002), p. 83.

³¹³ Deleuze (1981), pp. 29-31. Sul Bacon di Deleuze si vedano de Beistegui (2007), pp. 122-140, Buydens (1990), Dalla Vigna (2002), pp. 93-90 e Fadini (2003).

³¹⁴ Deleuze (1981), pp. 29-30.

³¹⁵ Dalla Vigna (2012), p. 84.

tesi e ai concetti di Spinoza e di Leibniz (entrambi filosofi “barocchi”, sebbene Leibniz in maggior misura). A prima vista può sembrare «curioso» constatare come «la filosofia, sino al termine del XVII secolo, in fondo ci parli continuamente di Dio» tanto da avere «l'impressione che la frontiera tra filosofia e teologia sia estremamente vaga». Le motivazioni di tale onnipresenza, tuttavia, risiedono solo parzialmente con l'ovvia osservazione che «fino alla fine del XVII secolo era quasi obbligatorio per il pensiero tener in grande conto le pretese della Chiesa e i temi religiosi». Per la pittura come per la filosofia, infatti, l'idea di Dio rappresentò il «massimo termine di emancipazione».³¹⁶ Così, dopo aver fatto riferimento nuovamente a El Greco ed essersi soffermato sullo sfruttamento del sentimento religioso come «strumento di liberazione dei movimenti, delle forme, delle linee e dei colori», afferma: «Dio e il tema di Dio sono stati un'opportunità unica di affrancare gli oggetti della creazione filosofica, vale a dire i concetti, dall'obbligo di rappresentare meramente le cose». Anche i filosofi, in altre parole, «sono dovuti sottostare alle imposizioni della teologia, ma le hanno rese un fantastico strumento creativo».³¹⁷ A dimostrazione di ciò si sofferma sull'originalissima teoria leibniziana della creazione del mondo da parte di Dio, la quale seguirebbe un «movimento assolutamente straordinario». Seguendo quest'ultimo, il filosofo tedesco arriverebbe «a creare concetti di ogni sorta» i quali «non sono rappresentativi perché precedono le rappresentazioni». Così, conclude, «questo straordinario processo di creazione concettuale trova nel tema di Dio le condizioni stesse della sua libertà ed emancipazione».³¹⁸

È come se l'idea di Dio o, più in generale, i grandi temi biblici come la creazione del mondo e le figure dell'iconografia cristiana siano stati oggetto, in arte e in filosofia, d'una strana anamorfosi: quest'idea ci sembra segnalare una convergenza tra Deleuze e Lacan, seppur declinino in maniera differente il problema della raffigurazione teologica. Mentre per il primo essa testimonia dell'emersione di una potenza d'espressione che si serve delle figure per superarle e imporsi al di là di esse, per il secondo mostra quella «*dir-mensione*» dell'oscenità [...] con cui il cristianesimo ravviva la religione degli uomini».³¹⁹ Eppure, entrambi sembrano “schierati” dalla parte del Barocco, in cui riconoscono una *potenza* di creazione artistica e concettuale che travalica i dettami della rappresentazione, capace di evocare l'«apertura beante inscritta nello statuto stesso del godimento in quanto *dir-mensione* del corpo».³²⁰ Lacan sottolinea soprattutto l'esclusione della copula in quanto elemento fuori campo, mentre Deleuze rimarca l'impiego di Dio come punto di leva per l'innescare di un processo di costruzione e di creazione.

³¹⁶ Deleuze (1980-1981), pp. 67-68.

³¹⁷ *Ivi*, p. 68.

³¹⁸ *Ivi*, pp. 69-70.

³¹⁹ Lacan (1972-1973), p. 108,

³²⁰ *Ivi*, p. 109.

Riteniamo che questa differenza sia dettata dal diverso rapporto alla perdita o sostituzione del centro nel Barocco: il primo ne rimarca soprattutto il carattere “ellittico”, ovvero l’elisione o la mancanza di un centro attorno cui far ruotare, con riferimento alla scoperta kepleriana, il soggetto, mentre il secondo insiste maggiormente sulla nuova centratura prospettivistica operata dai barocchi. In altre parole, per lo psicoanalista è il divenire sensibile della mancanza di un centro a costituire una novità nell’epoca barocca; al contrario, il filosofo insiste maggiormente sulla possibilità di “ricentrarlo” attraverso un punto di vista.

Da qui, inoltre, il diverso peso e il diverso significato attribuiti all’anamorfosi. Il *memento mori* che appare ne *Gli ambasciatori* di Holbein è, per Lacan, esposizione, rivelazione della debolezza, della vacuità dell’io. Egli legge il ritorno del Barocco «“a tutti i giochi formali [...] tra i quali l’anamorfosi” come una sorta di grande “sforzo per far riemergere qualcosa che si situi [...] da nessuna parte” e, dunque, ripristini, almeno in qualche misura, la funzione del vuoto».³²¹ Deleuze connette, invece, diversamente l’anamorfosi alla questione della soggettivazione. Il punto di vista, abbiamo visto, è «la condizione nella quale un eventuale soggetto coglie una variazione (metamorfosi), o qualche cosa = x (anamorfosi)».³²² Quest’ultima non appare come manifestazione di un vuoto, bensì come momento che partecipa alla costituzione del soggetto in quel teatro dell’infinita variazione ch’è il mondo barocco. Raggiungendo un punto di vista il soggetto può riconoscere in un’anamorfosi la processualità della propria costituzione, e la sua correlazione a quella della serie di eventi che lo determinano: oggetto e superoggetto sorgono reciprocamente come i momenti d’arresto di un processo all’interno di una variazione continua. Uno degli esempi principali di anamorfosi presentatici da Deleuze nel suo libro, infatti, consiste nel racconto leibniziano del sogno di Teodoro: «l’allegoria di tutti i mondi possibili appare [...] nel racconto della *Teodicea*, che si può definire [come] un’anamorfosi piramidale [...]. Il barocco inventa [...] un nuovo tipo di racconto in cui [...] la descrizione viene a occupare il posto dell’oggetto, il concetto diventa narrativo, e il soggetto diventa punto di vista».³²³ I procedimenti dell’allegoria e quelli dell’anamorfosi sono qui combinati come principi di spiegazione della trasformazione dell’oggetto e del soggetto: quel che riteniamo come fondamentale sono la processualità nonché il prospettivismo associato a essi.

D’altronde, una rilettura globale della caratterizzazione del Barocco da parte dei due autori ci sembra evidenziare una predilezione e una valorizzazione di aspetti parzialmente divergenti delle manifestazioni artistiche, culturali e intellettuali di tale epoca. Dalle parole, dichiarazioni, atteggiamento e pagine dello psicoanalista, infatti, s’indovina una sintonia con il gusto per l’insolito

³²¹ Palombi (2015), p. 137 con riferimento a Lacan (1959-1960), p. 173

³²² Deleuze (1988), p. 32.

³²³ *Ivi*, pp. 210-211.

e lo stravagante, per l'argutezza e la meraviglia tipica dei concettisti, nonché un interesse e un'attenzione maggiori per quegli aspetti che, nell'arte dell'epoca della controriforma, testimoniano della stretta correlazione fra godimento e religione, dell'associazione fra il tema del godimento femminile e il fenomeno del misticismo (come testimonia il riferimento a Santa Teresa).³²⁴

Al contrario, Deleuze, nella sua costruzione del concetto di Barocco si concentra maggiormente sulla dimensione "teatrale". Il teatro in questione, tuttavia, è affatto insolito: esso è spettacolo della variazione infinita, gioco di principi ambivalenti, luogo d'emersione d'una modernità filosofica che rompe con l'essenzialismo e trasforma il mondo in evento, spettacolo di chiaroscuri fra i panneggi e il districarsi delle pieghe che torcono il mondo nell'individuo. Tuttavia, il comune riferimento al Barocco rende anche possibile disegnare delle linee di convergenza, sebbene, a nostro avviso, esse approdino a risultati diversi. A tal fine tornano utili le considerazioni Samo Tomšic, il quale ha sostenuto la presenza in Lacan e Deleuze di un «comune dislocamento filosofico, non contro [...], ma attraverso lo strutturalismo» espresso, fra le altre cose, «dallo sforzo di pensare i paradossi strutturali attraverso modelli topologici: il nodo borromeo in Lacan, e la piega in Deleuze». ³²⁵ Il Barocco fornirebbe un terreno entro cui pensare tale dislocazione topologica che incontra una sorta di strutturalismo poiché esso «non approccia la struttura dal punto di vista dell'instabilità e della rottura». Secondo l'autore, infatti, tanto l'arte barocca non ci presenta tanto «immagini della tortura» ma «torturate», quanto lo stile letterario dell'epoca non è un «linguaggio della tortura» ma si compone, invece, d'un «linguaggio torturato». ³²⁶

La condivisione di questo dislocamento topologico permette di leggere diversamente, per esempio, le pagine del *Seminario XX* dedicate alla teoria dei nodi, in cui Lacan sostiene che «per ogni essere parlante, la causa del desiderio è, quanto alla struttura, rigorosamente equivalente, se così posso dire, alla sua *piegatura*, cioè a quella che ho chiamato la sua divisione di soggetto». ³²⁷ Una comunanza "topologica" conduce entrambi a scorgere nella piega un'operazione in grado di spiegare la genealogia del soggetto. Eppure la piegatura lacaniana del soggetto, la sua interpretazione dei modelli che lo definiscono e ne strutturano il desiderio, non ci sembra granché paragonabile al dispiegamento deleuziano poiché le teorie del soggetto sottese dai rispettivi discorsi ci sembrano divergere irriducibilmente. In Lacan, le pieghe esibite dalla teoria dei nodi ruotano attorno all'oggetto *a*, che «non è in alcun modo un essere», bensì «il vuoto presupposto da una domanda». Nella teoria e nella modellizzazione lacaniana, infatti, esso si trova al centro di «un desiderio senza altra sostanza che

³²⁴ «L'arte barocca mostra più apertamente la materialità del pensiero. Ma mostra altresì che il pensiero è sempre accompagnato dalla *jouissance*» (Tomšic, 2016, p. 136).

³²⁵ *Ivi*, p. 133.

³²⁶ *Ivi*, p. 137.

³²⁷ Lacan (1972-1973), p. 121 corsivo nostro.

quella assicurata dai nodi», esemplificando la condizione d'un soggetto costitutivamente mancante.³²⁸ Al contrario, per Deleuze, le monadi e i supergetti sono unità sostanziali, «interiorità assolute che colgono sé stesse e tutto ciò che le riempie, in un processo di *self-enjoyment*, traendo da sé tutto il percepito».³²⁹ Così, la piega è sempre compresa nella pienezza della variazione. La tessitura della materia di cui si compone il mondo è espressione della pienezza delle pieghe che colma l'anima (è questa, infatti, «ad essere piena di pieghe»): «nel Barocco e in Leibniz, le pieghe sono sempre piene».³³⁰

³²⁸ *Ivi*, p. 120. Per la teoria dei nodi in Lacan si veda Palombi (2009), pp. 166-169.

³²⁹ Deleuze (1988), p. 168.

³³⁰ *Ivi*, pp. 37, 61.

5. Il neobarocco, una contemporaneità impossibile

Noi scopriamo nuovi modi di piegare, nuovi modi di avviluppare, ma restiamo pur sempre leibniziani, perché si tratta ancora di piegare, dispiegare, ripiegare.
Deleuze¹

L'ultimo capitolo del nostro lavoro vuole proporsi a guisa di conclusione del percorso seguito sinora, il quale disegna una linea concettuale intricata e, talvolta, ripiegata su se stessa. Questa sezione sarà così incentrata su quel che Deleuze definisce, a più riprese, come *neobarocco* per proporre una riflessione più generale su questo concetto. Intendiamo esporre, così, un'ulteriore indagine sul suo modo di guardare alla filosofia nel mondo contemporaneo. In diversi punti del libro, infatti, il rapporto tra le posizioni leibniziane e quelle deleuziane è leggibile come una dialettica tra un pensiero propriamente barocco e uno neobarocco. Tale tensione argomentativa, che trova il proprio baricentro nella nozione leibniziana di compossibilità, appare come il nodo centrale a partire da cui è possibile mettere pienamente a fuoco il senso della proposta deleuziana. A tal fine, appronteremo una panoramica di un contesto interpretativo più ampio, affiorato soprattutto nella seconda metà del Novecento, che ha intravisto nel neobarocco la possibilità d'inquadrare fenomeni e risvolti, ma anche contraddizioni e problemi, della nostra modernità. Ciò permetterà di contestualizzare più agevolmente la *piega* concettuale che, contemporaneamente, separa e unisce la filosofia di Leibniz e quella di Deleuze, ma anche l'arte, la scienza, il pensiero dell'epoca barocca con il nostro mondo contemporaneo. Occorre cercare la linea di fuga che corre a velocità infinita e pone in rapporto le potenzialità del tema preso in esame all'attualità cui si riferiscono. In questo caso, il Barocco appare come un «precursore oscuro» in grado di far reazione a contatto col nostro mondo e scoccare in un lampo abbacinante. Si tratta, insomma, di seguire nelle sue pagine la possibile via d'uscita dalla filosofia attraverso quella prospettiva che Deleuze sostiene di aver sempre cercato; la preparazione di un evento, di un incontro. Lo esemplifica un aneddoto, riportato nel film-intervista *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, secondo cui praticanti del surf e dell'origami hanno ringraziato il filosofo per aver raccontato, ne *La piega*, il loro concetto, la loro vita fra le pieghe delle onde o quelle della carta.² In ciò scorgiamo le motivazioni che conducono il filosofo francese a chiudere il suo testo con la constatazione riportata nell'esergo: nonostante le differenze tra il nostro mondo e quello barocco, noi restiamo leibniziani, poiché dobbiamo sempre e ancora «piegare, dispiegare, ripiegare».

¹ Deleuze (1988), p. 228.

² Cfr. l'aneddoto riportato in Deleuze (1988-1989), lettera "C" (Culture – Cultura).

5.1 – «Noialtri neobarocchi»

Il titolo di questo paragrafo parafrasa quello d'una lunga postfazione scritta nel 1980 da Furio Di Paola a una raccolta di saggi di Jean Baudrillard (1929-2007). In essa, l'autore si sofferma su un certo «barocchismo» presente nello studioso francese – letto anche alla luce della categoria benjaminiana di allegoria –, e sulla pregnanza e la rilevanza della sua opera, la quale permette di avvertire nel «sapore dominante della cultura italiana» sul finire degli anni Settanta il sapore d'una «tradizione impossibile [...] quella “barocca”». ³ Insomma, parallelamente alla *Baroque renaissance* di cui abbiamo richiamato alcune tappe principali nell'ultimo paragrafo del capitolo precedente, anche il termine “neobarocco” ha conosciuto una particolare fortuna nel corso del secolo scorso quale categoria atta a designare fenomeni culturali appartenenti alla nostra modernità.

Se la fortuna di quest'espressione dipende in larga parte dalla riscoperta del Barocco, nondimeno l'idea di apparentare alcuni tratti caratteristici di quest'ultimo alla nostra contemporaneità è stata declinata secondo maniere affatto diverse e con esiti anche piuttosto divergenti tra loro. Ciò dipende, d'altra parte, pure dall'ampiezza delle griglie interpretative attraverso cui si è riletta l'epoca barocca: quest'ultima, come abbiamo visto, è stata presa in considerazione per sottolinearne numerosi aspetti caratteristici e tratti rimarchevoli. Anche per questo motivo, il neobarocco dipinge un insieme sfaccettato, con gradazioni ed esiti talvolta opposti fra loro. È nostro motivo d'interesse ripercorrere alcune di queste interpretazioni, al fine di tratteggiare un quadro generale del neobarocco filosofico e di confrontarvi, successivamente, la torsione impressa a questo concetto da Deleuze. Nel panorama filosofico e intellettuale italiano, sono soprattutto due gli autori che hanno riflettuto sul neobarocco: Omar Calabrese (1949-2012) e Mario Perniola (1941-2018).

Il primo, semiologo e mediologo, è l'autore di *L'età neobarocca* (1987). Da subito appare rilevante è la coincidenza cronologica fra l'anno di prima pubblicazione del testo di Calabrese e quello de *La piega*. Anche le impostazioni generali che sorreggono le due prospettive entrano, per certi versi, in risonanza poiché entrambe trovano un punto di comunanza nel leggere, attraverso la categoria di Neobarocco, «un’“aria del tempo” che pervade molti fenomeni culturali di oggi in tutti i campi del sapere», all'insegna della quale è possibile «associare certe teorie scientifiche di oggi (catastrofi, frattali, strutture dissipative, teorie del caos, teorie della complessità e così via) a certe forme dell'arte, della letteratura, della filosofia e perfino del consumo culturale». Più nello specifico, per Calabrese il tratto neobarocco della cultura contemporanea sarebbe rintracciabile in una «ricerca di forme – e nella

³ Di Paola (1980), pp. 168-169. Fra gli autori italiani capaci di esprimere e rendere sensibile tutto il “barocchismo” italiano durante il Secondo dopo guerra è citato, inoltre, Carlo Emilio Gadda (1893-1973). Una simile intuizione è sviluppata da Raimondi (2003), che ha per titolo *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*.

loro valorizzazione – in cui assistiamo alla perdita dell’interezza, della globalità, della sistematicità ordinata in cambio dell’instabilità, della polidimensionalità, della mutevolezza».⁴

Il testo è suddiviso in capitoli incentrati su un tratto specifico dello “spirito neobarocco”. All’*ouverture* metodologica e, per così dire, storiografica, dove sono richiamati alcuni tra i principali studi sul Barocco del Novecento, fa seguito una corposa trattazione in cui sono analizzati temi quali il gusto per il dettaglio e il frammento, i principi d’instabilità e di metamorfosi, l’emersione del disordine e del caos, il gioco della distorsione e della perversione. Il semiologo, in modo sorprendente, associa fenomeni molto distanti, come i *videogames* e i romanzi *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino (1923-1985) e *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco (1932-2016), come la *breakdance* e il duello finale del film *Per un pugno di dollari* (1964) di Sergio Leone (1929-1989), come le trasformazioni della scienza contemporanea descritte da Ilya Prigogine (1917-2003) e Isabelle Stengers (1949) ne *La nuova alleanza* (1979) e alcuni spot pubblicitari trasmessi nella televisione italiana durante gli anni Ottanta. Tali confronti tratteggiano un quadro ampio e variegato in cui «il riferimento al Barocco funziona per analogia» senza tuttavia avanzare l’ipotesi «di una “ripresa” di quel periodo».⁵ In altre parole, l’intento di Calabrese è di costruire un approccio morfologico in cui la storia appare come «il luogo di manifestazione di differenze, e non di continuità, la cui analisi empirica (e non deduttiva) permette di ritrovare modelli di funzionamento generale dei fatti culturali».⁶

Gli esiti cui perviene *L’età neobarocca* sono successivamente ridiscussi in *Mille di questi anni* (1991), dove Calabrese conferma la permanenza nella cultura a lui contemporanea di una simile sensibilità e riconduce l’«universale *revival* barocco» del Novecento a due motivazioni principali. Da una parte alla tradizione, per cui «l’aggettivo “barocco” è stato più un dispregiativo che una etichetta storica»: tale giudizio sarebbe stato sovvertito da un «nuovo apprezzamento, non solo da parte delle élites culturali, ma anche a livello di massa». Dall’altra, in modo più profondo, riguarderebbe, invece, ciò che potremmo definire come una dialettica storica del gusto, considerando il barocco come una sua «specifica forma [...], contrapposta al classico». Egli, pertanto, ipotizza che «ci possano essere tante diverse epoche barocche accomunate da questo medesimo gusto», per riconoscere la nostra come «un’età neobarocca». A conferma di ciò, vengono citati alcuni testi, fra cui *La piega* di Deleuze.⁷ La ricerca di Calabrese si configura, in definitiva, come una riflessione dagli intenti onnicomprensivi, che non si occupa tanto di delimitare, definire, ritagliare un concetto di barocco, quanto di segnalare una certa qual fedeltà del nostro (o meglio, del suo) tempo allo “spirito” di quell’epoca.

⁴ Calabrese (1987), p. 50.

⁵ *Ivi*, p. 64.

⁶ *Ivi*, p. 70.

⁷ Calabrese (1991), p. 11. Un ultimo ritorno sulla categoria di neobarocco viene poi effettuato in Calabrese (2011).

Diversa, invece, ci sembra l'impostazione che anima l'opera di Perniola. Anche quest'ultimo ha fatto ricorso e riferimento, nelle sue numerose opere, al Barocco come crocevia storico-culturale della modernità di capitale importanza per la comprensione della nostra attualità, e al neobarocco come possibile chiave di lettura filosofica della società contemporanea. Consideriamo innanzitutto alcune pagine di *Enigmi* (1990), libro che ha per sottotitolo *Il momento egizio nella società e nell'arte*. Quest'ultimo è rivelatore, da una parte, del fulcro disciplinare su cui si concentrano le analisi dell'autore, ovvero l'arte come oggetto di studio dell'estetica filosofica nella sua relazione con la società. Dall'altra, esso allude alla continua oscillazione interpretativa di Perniola, che accosta il periodo storico inaugurato dagli anni Sessanta del Novecento sia al Barocco, sia all'antico Egitto. La sua cerniera interpretativa è costituita dal concetto di enigma: i tratti dell'arte e della società contemporanea esaminati le ricollegano tanto agli enigmi egizi, quanto all'«enigmatica affinità tra razionale e irrazionale» della cultura barocca.⁸ Seguendo e sviluppando le argomentazioni di José Antonio Maravall (1911-1986), che ne *La cultura del Barocco* (1975) ha individuato nella *coincidentia oppositorum* di «razionale e di irrazionale, di tecnica e di possessione» il comun denominatore della cultura seicentesca, Perniola ritiene che la convergenza di effettualità e passionalità sia uno degli attributi principali del neo-barocco.⁹

Lo studioso italiano, ricapitolando le maggiori interpretazioni di quest'ultima affiorate durante il secolo scorso, introduce una prima differenza tra la rivalutazione del Barocco, con riferimento soprattutto alla sua stagione inaugurale nell'ambito della critica d'arte tedesca, e il neo-barocco propriamente detto. La prima sarebbe partita «dall'esperienza artistica (con Wölfflin) per arrivare alla considerazione della società (con Benjamin), l'interesse odierno nei confronti del barocco ha seguito il cammino contrario: il neo-barocco artistico, poetico e teatrale è successivo rispetto alla percezione del neo-barocco sociale». Espressione principale di quest'ultimo è identificabile nella diffusione di «movimenti morali», che s'estrinsecano in fenomeni come «il moralismo religioso, il pacifismo e i movimenti ecologici, le manifestazioni per la scuola e le lotte per il riconoscimento delle capacità professionali».¹⁰ Il tratto neobarocco di questi movimenti risiede nel fatto che, pur spostando il «baricentro dell'effettualità verso l'alto [...], restano saldamente ancorati alla riuscita pratica, non escono dall'orizzonte mondano»; il loro «effetto barocco» si rifletterebbe nella «solennizzazione» delle loro battaglie e delle loro cause.¹¹ Tale movimento d'innalzamento si riverbera nell'arte e nella filosofia: esse sono trasformate in «solenni dispositivi». Più nello specifico, il tratto neo-barocco della filosofia è visibile nel progetto di una sua universalizzazione, «il quale procede lungo due coordinate:

⁸ Perniola (1990), p. 112.

⁹ *Ivi*, p. 109, con riferimento a Maravall (1975).

¹⁰ Perniola (1990), p. 113.

¹¹ *Ivi*, pp. 115, 117.

lo studio del rapporto tra la filosofia e le lingue da un lato, tra la filosofia e le istituzioni dall'altro». Rispetto a quest'ultimo, l'autore ravvisa nella riflessione sul ruolo del pensiero nell'educazione, e sul ruolo del filosofo come maestro di vita e scrittore il tratto universalizzante *par excellence*. La prima, invece, s'esprimerebbe nella progressiva relativizzazione del linguaggio filosofico occidentale, in quanto ancorato a un «retrotterra antropologico, poetico, mitologico». Tale operazione avrebbe consentito una crescente apertura al confronto della tradizione filosofica occidentale con linguaggi e pensieri extra-europei.¹²

Queste pagine, incentrate sull'analisi dei caratteri neo-barocchi di arte, filosofia e società degli anni Ottanta, diventano particolarmente interessanti, ai nostri occhi, alla luce del capitolo dedicato all'opera e alla poetica di Gracián, e, soprattutto, della breve ma illuminante riflessione iniziale sul rapporto della piega deleuziana con l'enigma.¹³ Perniola, in un successivo breve saggio intitolato *Che cos'è il neobarocco filosofico* (1993), riprende e sviluppa la sua riflessione con particolare riferimento a Foucault. Le indagini sull'episteme classica contenute in *Le parole e le cose*, permettono a Perniola di scorgere le nozioni principali del pensiero barocco nel discorso, nella storia naturale e nel corpo. Le mosse, invece, che un auspicato neobarocco filosofico deve compiere consisterebbero nel recupero di un rapporto con la stoltezza e la follia che superi il giudizio medico moderno, e nella creazione di «uno spazio comune [...] nel quale il destino del singolo appaia di nuovo inseparabile dalle vicende della collettività, dai pensieri, dalle azioni e dai sentimenti degli altri».¹⁴

A queste due proposte teoriche, sviluppate da pensatori italiani, di una definizione dell'arte, della filosofia, della società, o più in generale, della cultura contemporanea come neobarocca si aggiungono altri contributi, alcuni dei quali già menzionati, che perseguono una strategia simile. Intendiamo concentrarci brevemente su tre di essi, citati in vario modo da Deleuze ne *La piega*. Questi, a differenza delle ricerche di Calabrese e Perniola, che sviluppano in maniera globale e, per così dire, totalizzante un discorso sul neobarocco, contengono, piuttosto, delle considerazioni relative alle similitudini tra l'epoca barocca e il mondo contemporaneo. Un'altra differenza tra le prime e le seconde interpretazioni, inoltre, riguarda l'impostazione disciplinare: mentre le prime sono soprattutto attente agli aspetti barocchi, e ai loro riflessi, della società e della cultura contemporanee, le seconde si concentrano perlopiù sull'ambito estetico-artistico. Infine, anche il periodo cronologico di riferimento per la costruzione dell'analogia fra Barocco e contemporaneo ci appare ben diverso. Calabrese e Perniola usano, come riferimento privilegiato del neobarocco, la cultura del secondo

¹² *Ivi*, pp. 119-120, 121.

¹³ *Ivi*, pp. 125-139; pp. 11-16.

¹⁴ Perniola (1993), p. 157.

dopoguerra, mentre, nei testi che ci apprestiamo a esaminare, i tratti neobarocchi sembrano riguardare una sezione cronologica ben più ampia, le cui prime testimonianze risalgono già al XIX secolo.

Il primo dei saggi in questione è *L'âme atomique* (1986), che porta la firma congiunta di Guy Hocquenghem (1946-1988) e René Scherer (1922). L'intento principale di questo libro consiste in una risposta alla «dominazione dell'universo da parte delle tecno-scienze» diagnosticata nel mondo contemporaneo dagli autori, attraverso una «una *riabilitazione dell'anima* come [...] principio immateriale, mobile, onnipresente».¹⁵ L'approccio di Hocquenghem e Scherer è dichiaratamente estetico: «rendere l'anima al mondo», sostengono, «vuol dire viverlo esteticamente».¹⁶ Similmente a quanto sostenuto anche da Deleuze, uno dei bersagli polemicici principali risiede nella comunicazione: questa avrebbe raggiunto un valore assoluto che «non è più quello del *medium* assoluto della lingua, ma dell'assoluto reale mediatico: la somma delle informazioni che costituisce e satura il mondo dei media». L'assolutezza cui assurge la comunicazione si riflette nella nascita di un mito ideologico propagandato dalla società tecnocratica: «la conformità alle esigenze tecniche diviene [...] senso e destino dell'umanità. È a questo punto che il mito, espulso, si riforma, tecnico e comunicazionale». Contro questo nuovo «mito efficace», che nel duplice processo di espulsione e riformazione ricorda la tesi principale della *Dialettica dell'Illuminismo* (1944) di Max Horkheimer (1895-1973) e Adorno, «si pongono l'utopia e la rivolta estetica».¹⁷ I maggiori riferimenti teorici di tale insurrezione estetica sono rinvenuti nell'opera poetica di Charles Baudelaire (1821-1867), nell'utopia politica di Charles Fourier (1772-1837) e nell'interpretazione del Barocco di Benjamin.

Per quel che concerne più precisamente il tema del neobarocco, occorre sottolineare come non sia dato trovarne, nel testo, una vera e propria definizione. Tuttavia, sono in esso presenti due capitoli, intitolati rispettivamente *Perché siamo allegorici* e *Perché restiamo dei barocchi*, i quali si soffermano proprio sulle affinità tra l'epoca barocca e quella contemporanea. Nel primo, svolto soprattutto attraverso l'analisi benjaminiana, l'allegoria è colta come cifra di una critica della razionalità tecnica e scientifica moderna. Essa sarebbe capace di mettere in evidenza l'inconsistenza a cogliere globalmente il proprio oggetto da parte delle «riflessioni concettuali e scientifiche, [...] [la] loro incapacità di superare i loro stretti limiti per affrontare l'unità estetica dell'uomo con il mondo».¹⁸ Il capitolo, così, giunge a suggerire l'esigenza di «vivere, o meglio, viverci allegoricamente» poiché «di contro al ritorno a sé, al ripiegamento e alla contrazione identitaria [...], l'allegoria veste, come una tavola imbandita, l'incantesimo riuscito dell'universo, non semplicemente in onore dell'uomo che ne fa parte, ma sempre al bordo dell'annientamento». Tale operazione

¹⁵ Hocquenghem, Scherer (1986), p. 8.

¹⁶ *Ivi*, p. 17.

¹⁷ *Ivi*, p. 22; ci riferiamo all'intrico di scienza e mito, di razionalità e magia, indagato in Horkheimer, Adorno (1944).

¹⁸ Hocquenghem, Scherer (1986), p. 174.

dipenderebbe dalla temporalità implicata dall'allegoria: essa appare agli autori come il «risveglio di una sinfonia dei sensi e delle passioni» che «apre ripetutamente un “al di fuori del tempo”, estraneo all'idea di una progressione cumulativa, “per una sola volta”». ¹⁹

Nel secondo dei capitoli che c'interessano, invece, Hocquenghem e Scherer si soffermano sul «movimento di barocchizzazione» contemporaneo che «torce le linee della continuità storica facendo di questo passato risorto e ringiovanito il perno di ogni nostra comprensione estetica contemporanea». Gli autori, infatti, ripercorrendo le tappe principali della rivalutazione del Barocco in ambito estetico nel Novecento, sottolineano soprattutto il processo di naturalizzazione della storia, e di artificializzazione della natura, su cui essa si basa (con riferimento, soprattutto, all'opera di D'Ors). In questo modo, diverrebbe evidente la nostra partecipazione al mondo barocco «perché nulla del passato ci tocca, se non ciò che ci lascia approcciarci allegoricamente a lui, in ciò che ha, sino a noi, lasciato aperto dopo di sé la possibilità della sua allegoresi». In altre parole, noi saremmo barocchi nella misura in cui siamo capaci di rapportarci a elementi del passato in modo esclusivamente allegorico: il Barocco storico diviene allegoria della modernità, e viceversa. ²⁰ Altri tratti barocchi contemporanei sono identificati, inoltre, nell'inaugurazione di un teatro della crudeltà – di cui i drammi di Artaud e Jean Genet (1910-1986) sarebbero esempi contemporanei, nel rifiuto della conciliazione della «tensione continua fra la vertigine dell'infinità vuota a-cosmica [...] dello spazio aperto [...] e la proliferazione densa di immagini» e, infine, nella de-centralizzazione del cosmo; nella drammatizzazione della natura. ²¹

La seconda interpretazione che prendiamo in considerazione è quella di Christine Buci-Glucksmann, autrice di due volumi, intitolati rispettivamente *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin* (1984) e *La folie du voir. De l'esthétique baroque* (1986), successivamente riuniti, insieme ad altri saggi sul medesimo tema, in *La folie du voir. Une esthétique du virtuel* (2002). Le analisi della Buci-Glucksmann sono sviluppate soprattutto attraverso la concettualità e le categorie di Baudelaire, Benjamin, Lacan e Merleau-Ponty. Il volume descrive un fitto intreccio teorico, dalle molteplici sfaccettature e in grado di abbracciare un ampio spettro di tematiche. Per questo motivo scegliamo di concentrarci solamente su alcuni degli snodi teorici riguardanti la connessione tra il Barocco e il contemporaneo. Fra di essi spicca, innanzitutto, il tema del femminile, indagato a partire dalle numerose figure a esso attinenti che popolano l'immaginario baudelairiano – come prostitute, lesbiche, donne sterili – e dall'interpretazione benjaminiana sia del poeta francese, sia del Barocco. In queste ultime la donna appare come «allegoria d'una modernità», sebbene non sia mai tematizzata

¹⁹ Hocquenghem, Scherer (1986), pp. 178-179.

²⁰ *Ivi*, pp. 184-185.

²¹ *Ivi*, pp. 195, 198, 204.

direttamente ma appaia come presa in un «labirinto».²² I temi del femminile sarebbero un problema comune ai barocchi e ai contemporanei, come dimostra pure la figura dell'angelo. Nello sguardo angelico della donna, infatti, «si tessono delle relazioni inedite tra l'umano e l'inumano, l'effimero e l'eterno, la storia e il messianismo, il maschile e il femminile».²³ Così, ricalcando i percorsi descritti dagli «spazi barocchi a più entrate, e dalle prospettive plurali duplicate e ambigue, il “femminile” disegnerà alcune scenografie della modernità, alcune delle sue utopie negative o possibili».²⁴

La concezione barocca dello sguardo è un altro tema focale del testo. L'autrice indaga, attraverso Merleau-Ponty e Lacan, l'ossessione seicentesca per le anamorfosi e il prospettivismo, la fioritura di studi dedicati all'ottica, alla diottrica e alla catottrica, la netta scissione tra il linguaggio e la visione espressa principalmente dall'allegoria. Il fantasma che abiterebbe la poetica barocca dello sguardo costringe a pensare la relazione tra assenza e presenza, pienezza e vuotezza, disegnando una dialettica in costante disequilibrio destinata a modificare profondamente l'economia della visione all'interno della cultura occidentale. Essa, inoltre, chiama in causa una temporalità e una forma d'esperienza radicalmente altre rispetto alla coeva razionalità cartesiana. L'estetica barocca, che prolifera contemporaneamente alla grande rivoluzione scientifica del Seicento, «destabilizza ogni visione umanista dell'uomo, e ogni Soggetto di un Cogito pieno e cosciente di sé [...]. Perché l'uomo è tempo, di questo tempo della precarietà e del divenire»²⁵ Tale carattere notturno e multiforme è sintomo di uno choc, di un trauma della storia occidentale che non cessa di far sentire i propri effetti. Per questo motivo, il Barocco abita la modernità e l'epoca contemporanea come l'altro lato della medaglia della razionalità scientifica e strumentale.

Infine, nella sezione finale del libro sono accolte delle riflessioni che, sviluppando in maniera originale alcuni temi deleuziani, sottolineano le affinità esistenti tra correnti artistiche contemporanee e arte barocca. Il concetto di cristallo è usato dal filosofo francese come chiave di lettura dell'immagine cinematografica, e rappresenta «una *figura* dell'indiscernibilità [...] fra attuale e virtuale, presente e passato [...] espressione del tempo come continua *scissione e coesistenza*».²⁶ Buci-Glucksmann, in virtù della «*geologia concettuale*» che lo abita, ritiene possibile accostarlo alla monade in quanto «virtuale estetico e filosofico che non è pensabile che nelle sue multiple rifrazioni e nei suoi riflessi».²⁷ In tal modo, esso consente, per esempio, d'accostare il cinema contemporaneo al Barocco, dacché le immagini cristallo di Federico Fellini (1920-1993) o di Alain Resnais (1922-2014) si presentano come una «monadologia senza Dio, un occhio-mondo. E poiché ogni monade

²² Buci-Glucksmann (2002), pp. 65-66.

²³ *Ivi*, p. 83.

²⁴ *Ivi*, p. 67.

²⁵ *Ivi*, p. 190.

²⁶ De Gaetano (1996a), pp. 78-79.

²⁷ Buci-Glucksmann (2002), p. 212.

esprime l'intero universo dal suo punto di vista, osservando "un fondo oscuro", l'immagine cristallo è un'immagine-universo sebbene la sua espressione ponga l'opaco sotto la luce, guardandolo in disparte».²⁸ L'immagine cristallo, sorta nel e con il cinema si è trasformata progressivamente in una «immagine flusso» abitata dai parametri e dalle matrici «di un tempo fluido, marcato da un neo-barocco tecnologico» il quale «traspone, reinterpreta, ovvero altera i modelli e le maniere d'esistenza» di quello che si può definire «storico».²⁹ Nel mondo informatico contemporaneo, la virtualità tecnologica si presenta alla stregua di un «"suolo archeologico", simile a quello del pensiero barocco, che suscita delle affinità inattese», come quella fra «l'onnipresenza del topologico propria della cultura informatica dei flussi e degli schermi» e le «ossessioni di tessiture e di superfici luminose», l'«estetica delle maniere», il «gioco di curvature infinite», tutti elementi tipici del Barocco. Anche le «forme curve e spiraliformi, care alla matematica barocca», trovano una corrispondenza nella scienza contemporanea, dove assumono «una portata epistemica maggiore», come nel caso della doppia elica del DNA o dei cambiamenti bruschi e catastrofici studiati dalla biologia della morfogenesi.³⁰

Infine, esaminiamo rapidamente alcune interessanti considerazioni poste, a partire dal 1991, in appendice al già citato volume di Sarduy sul Barocco. Esse esordiscono constatando «il ritorno di un'arte barocca, o perlomeno di una sua forma esplosa [...], tanto che si pretende di intravederlo un po' dappertutto». Tuttavia, denuncia lo scrittore, cubano «il neo-barocco, manca di una propria epistemologia» in grado di giustificare e sancire un'effettiva somiglianza tra l'epoca contemporanea e il Seicento.³¹ Pertanto, egli s'occupa di abbozzarne certi motivi, sottolineando soprattutto la relazione che intercorre tra alcune acquisizioni scientifiche del Novecento e la loro ricaduta sulle realizzazioni artistiche. Egli comincia, così, un'indagine circa il parallelismo fra la perdita della certezza da parte dell'uomo del primo barocco, causata dalle scoperte astronomiche e scientifiche dell'epoca, e l'instabilità di quello contemporaneo di fronte ai modelli cosmologici del XX secolo, come la teoria del *Big Bang*. La nostra condizione sarebbe, dunque, almeno altrettanto instabile e insicura di quella dell'uomo vissuto durante il Barocco, dal momento che «il paesaggio dell'universo [...] è divenuto un fantastico patchwork dove le galassie tessono un'infinità di disegni e motivi».³² Quest'ultimo appare «popolato di forme che l'occhio non può spiegare, e di cui ignoriamo la genesi» come i super ammassi di galassie o le nebulose; la sua genesi, delineata nella teoria del *Big Bang* è, contemporaneamente, affermata e smarrita. Il neobarocco trova le sue prime coordinate in questi

²⁸ *Ivi*, p. 217.

²⁹ *Ivi*, pp. 228, 237.

³⁰ *Ivi*, pp. 236-238. L'autrice sviluppa in seguito altre riflessioni, parzialmente deleuziane, sulla consonanza tra Barocco e mondo contemporaneo, in riferimento al rema dell'artificio, del raddoppiamento e, più in generale, della virtualità, sulle quali non abbiamo, però, lo spazio per soffermarci.

³¹ Sarduy (1979), p. 117.

³² Trinh Xuan Thuan (1988), p. 178.

fenomeni: «nessuna scrittura della fondazione [...], nessuno spiegamento coerente della forma, in grado di giustificarne le evidenti irregolarità».³³ Anche la Teoria della Relatività, inoltre, concorrerebbe a nutrire la vena artistica neobarocca, come esemplificato magistralmente da *Les Femmes d'Alger* (1907) di Pablo Picasso (1881-1973). La relatività, infatti, «porterebbe all'impossibilità della rappresentazione» poiché «l'universo non sarebbe contemplato [...] che dal punto di vista di nessuno». Similmente, nel quadro di Picasso non v'è «nessun punto di vista unico per imporre la propria distorsione, le proprie deformazioni» e ogni sua sezione risponde a regole di composizione della prospettiva e dello spazio sue proprie. Infine, Sarduy individua una feconda fonte d'ispirazione per il neobarocco nella teoria degli oggetti frattali di Mandelbrot, come s'evincerebbe dalla poesia di Horácio Costa o dalle tele di Carlos Ginzburg.³⁴

Abbiamo sin qui riassunto, in maniera sommaria, alcune letture che nel corso del secolo scorso, e soprattutto negli ultimi vent'anni del Novecento, hanno cercato di portare alla luce il nesso che collega la contemporaneità all'epoca barocca. Un dato sembra spiccare con evidenza da questa panoramica: come ognuna delle diverse interpretazioni del Barocco fa leva su uno o più caratteri per costruirsi e differenziarsi dalle altre, così la definizione di neobarocco oscilla a seconda dei tratti di quell'epoca e della nostra presi in esame. Se circoscrivere il Barocco non è cosa semplice, ancor meno lo è l'individuazione quali tratti della nostra cultura siano barocchi. Questa difficoltà sembra evocare le parole di Genette, laddove sostiene che

il Barocco, se esiste, non è un'isola (e ancor meno una riserva di caccia), ma un incrocio, una "stella" e, come si nota chiaramente a Roma, una piazza pubblica. Il suo genio è sincretismo, il suo ordine è aperto, il suo carattere proprio è di non avere nulla di proprio e di spingere al loro estremo caratteri che appartengono, in modo erratico, a ogni luogo e a ogni tempo. Ciò che c'importa d'esso non è ciò che ha d'esclusivo, ma piuttosto ciò che ha di "tipico" – vale a dire d'esemplare.³⁵

Viviamo in un mondo neobarocco, ch'è tale a seconda del punto di vista attraverso cui lo si guarda. Relativismo interpretativo o verità del prospettivismo deleuziano?

³³ Sarduy (1979), pp. 119-120.

³⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 125-128.

³⁵ Genette (1969), p. 222. Sul ritorno del Barocco nell'epoca moderna si veda anche Lambert (2004).

5.2 – Nel mondo di un «Dio ingannatore»

Il tema del neobarocco percorre sotterraneo buona parte delle argomentazioni de *La piega*, per emergere esclusivamente in alcuni punti, alla stregua di un fiume carsico. Tant'è che il termine vi compare propriamente solo in due occasioni. Nondimeno, esso è presente come sostrato dell'intero impianto testuale; riteniamo, anzi, che uno degli autentici obiettivi di Deleuze risieda nella delineazione delle differenze e della tensione che sussiste tra il mondo barocco-leibniziano e quello barocco-contemporaneo. A causa del suo carattere celato, dunque, tratteremo quest'argomento attraverso i due nuclei teorici che, a nostro avviso, sono in grado di evidenziarlo maggiormente. Essi appaiono, tuttavia, strettamente intrecciati tra di loro, e riguardano, da una parte, il principio d'impossibilità, dall'altra, l'operazione della piegatura.

Com'è stato sottolineato da molti interpreti, uno dei maggiori problemi con cui si confronta il filosofo francese in questo libro è quello della libertà. Per esempio, secondo Tarizzo, Deleuze è alle prese con la questione «della libertà umana in un mondo governato, quantomeno in apparenza, da una necessità divina o naturale». In altre parole, una delle domande-guida che dirige le sue analisi è: «se il mondo è intriso di necessità, se tutto è già determinato, quale spazio resta alla mia libertà personale, quale spazio di iniziativa mi è concesso?». ³⁶ Così, un passaggio obbligato per confrontarsi sul terreno del pensiero leibniziano con il problema della libertà riguarda la trattazione del principio d'impossibilità. La rilettura che ne appronta Deleuze parte dalla constatazione che, per il filosofo tedesco, le «proposizioni d'esistenza» sono segnate dalla caratteristica di non avere un rapporto assoluto di contraddizione con il loro contrario: «Adamo ha peccato, ma il suo contrario, ossia Adamo non peccatore, non è impossibile o contraddittorio in sé (come lo sarebbe “2 più 2 non fa 4”)». ³⁷ In altre parole, le proposizioni d'esistenza, differentemente da quelle d'essenza, sono in un rapporto con le loro contrarie diverso dalla contraddizione. Questo tipo di rapporto è la vice-dizione che, come abbiamo visto, segnala una divergenza tra due eventi e non un'opposizione frontale e definitiva. ³⁸

Tuttavia, rileva Deleuze, a ben vedere questa relazione non s'instaura propriamente fra due eventi o fra due monadi, come nel caso di Adamo peccatore o non peccatore (che utilizzeremo come esemplificazione di qui in seguito). Essa, al contrario, interviene fra il mondo in cui Adamo pecca e quello in cui, invece, Adamo non pecca, ed è regolata dal principio di compossibilità. Vale a dire che ciò che esclude la coesistenza di Adamo peccatore e quello non-peccatore è una relazione fra due mondi e non fra due nozioni individuali. Per questo motivo, si dirà che *de iure* i due Adamo sono entrambi possibili, non contraddittori, ma sono impossibili, ovvero non possono passare

³⁶ Tarizzo (2004), pp. VIII-IX.

³⁷ Deleuze (1988), p. 98.

³⁸ Cfr. *infra* § 2.3.

all'esistenza entrambi nello stesso mondo. Quello in cui Adamo non pecca è un mondo possibile, ma impossibile con il nostro.

Una prima ragione di ciò risiede proprio nella torsione del mondo e del soggetto già osservata: la monade contiene l'intero mondo, ma esprime chiaramente «solo una parte [...], una serie o una sequenza finita». Da ciò consegue che ogni qual volta la serie degli eventi di un mondo si biforca o diverge, nei pressi di una singolarità, compare un altro mondo possibile: «un mondo diverso appare *quando le serie ottenute divergono nelle vicinanze di certe singolarità*». In questo modo, si diranno compossibili sia l'insieme delle serie convergenti e prolungabili che costituiscono un mondo, sia «l'insieme delle monadi che esprimono il medesimo mondo» – per esempio, Adamo peccatore è compossibile con Cesare che varca il Rubicone. Al contrario, saranno impossibili «le serie che divergono» e «le monadi che esprimono, ciascuna, un mondo differente dall'altro» – per esempio Adamo non peccatore è impossibile con Cesare varcante il Rubicone.³⁹

Il problema della libertà inizia a profilarsi in questo punto. Deleuze vede chiaramente come il riconoscimento leibniziano dell'esistenza di numerosi mondi possibili, ma impossibili fra di loro, rischi di cozzare con la celebre constatazione secondo cui il nostro sarebbe il migliore tra essi. Il filosofo francese, infatti, rileva come, per esempio, sia pressoché «certo che Cesare varchi il Rubicone» nel nostro mondo; e come ciò, tuttavia, *non* «sia necessario perché un altro Cesare è possibile [...] in un altro mondo», sebbene quest'altro sia «impossibile con il nostro».⁴⁰ La libertà sembra così sdoppiarsi, poiché se un altro Cesare è possibile, ma è impossibile col nostro mondo, allora viene salvaguardata solamente la libertà di Dio di scegliere di far passare all'esistenza il mondo in cui Cesare varca il Rubicone. L'uomo sembra insomma predestinato, condannato a comportarsi secondo la serie che regola gli eventi del mondo da lui abitato: «per l'uomo, non basta che Adamo possa non peccare in un altro mondo, se pecca di sicuro in questo».⁴¹ Evidentemente, la libertà dell'individuo dev'essere risolta su un piano differente.

A tal fine Deleuze introduce quella che definisce come una vera e propria «fenomenologia dei motivi» leibniziana, individuabile soprattutto nel carteggio con Clarke e in alcune pagine dei *Nuovi saggi*.⁴² In essa sono anzitutto denunciate le illusioni di oggettivazione e sdoppiamento dei motivi che presiedono ad alcuni modelli tradizionali soggiacenti all'interpretazione dell'atto volontario. L'oggettivazione dei motivi e la loro equiparazione a pesi su una bilancia, da una parte, e il loro sdoppiamento e l'introduzione di una «volontà di volere», dall'altra, occultano il loro carattere soggettivo. Ciò che indirizza una monade ad agire in una maniera piuttosto che in un'altra è, invece,

³⁹ Deleuze (1988), p. 99.

⁴⁰ Deleuze (1986-1987), 24/02 corsivo nostro.

⁴¹ Deleuze (1988), p. 115.

⁴² *Ivi*, p. 116 con riferimento a Leibniz (1704) pp. e al *Carteggio con Clarke* (1715-1716).

una miriade di sollecitazioni che la agitano «in ogni senso e ad ogni istante», ma tutte interne ad essa dacché «è l'anima che produce i suoi motivi, e questi ultimi sono sempre soggettivi». Un atto sarà così volontario quando l'anima sarà in grado di non subire passivamente l'effetto delle piccole sollecitazioni che l'attraversano, ma si darà «questa o quell'ampiezza, che la fa piegare tutta in un senso, da un lato».⁴³ L'esempio scelto da Deleuze è abbastanza eloquente:

io esito tra restare a lavorare e andare al cabaret: non sono due “oggetti” isolabili, ma due orientamenti, ciascuno dei quali implica un insieme di percezioni possibili o magari allucinatorie (non soltanto il bere, ma l'odore e il baccano del locale, non soltanto il lavorare ma il fruscio delle pagine e il silenzio dell'ambiente circostante...). Ora, se riconsideriamo i motivi a questo punto, essi non sono rimasti gli stessi, come pesi sulla bilancia, ma sono progrediti o regrediti, la bilancia si è mossa, seguendo l'ampiezza del bilanciare. L'atto volontario è libero poiché l'atto libero è quello che esprime l'intera anima in un dato momento della durata, quello che esprime l'io. Adamo pecca liberamente? Ciò significa che la sua anima, in quell'istante, ha preso un'ampiezza tale da sentirsi piacevolmente appagata dal profumo e dal gusto della mela nonché dalle sollecitazioni di Eva.⁴⁴

Deleuze vuole sottolineare lo spazio di libertà che s'apre al soggetto in questo modo: l'anima, è così «inclinata senza essere necessitata» e il motivo che la muove non è una determinazione, ma un'inclinazione. È importante notare come quest'ultima sia espressione di un presente: v'è in Leibniz un privilegio di quest'ultimo poiché è a partire da esso che si distribuiscono le serie infinite di eventi passati e futuri che costituiscono la mia monade.⁴⁵ Il presente vivente è «essenzialmente variabile, in estensione e in intensità», nonché quasi coincidente con la zona chiara all'interno della monade: esso detta «l'ampiezza dell'anima» in un dato istante. Tuttavia, ed è importante rimarcarlo, esso non è la motivazione di un'azione e non esprime, dunque, un «determinismo magari interno», bensì è «un'interiorità che costituisce la libertà stessa». Concepita in tal modo, la libertà si rivela presente anche in quelle situazioni che, apparentemente, ci sembravano non lasciar alcun margine di possibilità all'atto libero e volontario:

Adamo avrebbe potuto non peccare: se la sua anima avesse preso in quel dato momento un'altra ampiezza [...]. L'atto è libero perché esprime l'anima intera nel presente [...]. Ciò che essa fa lo fa nella sua interezza, ed in ciò consiste la sua libertà. Non è determinata a farlo. Si dirà allora che l'anima è determinata almeno a essere quella che è, e che il suo grado d'ampiezza in ogni momento è già inscritto in essa e previsto da Dio. Ma tutto ciò cambia qualcosa? Che Dio preveda l'ignavia di Adamo [...] non impedisce che [...] [essa sia] il motivo di un atto libero e non l'effetto di una qualche determinazione [...]. L'automa è libero, non perché esso sia determinato dal di dentro, ma perché costituisce ogni volta il motivo dell'evento che produce. L'automa è programmato, ma “l'automa spirituale” è programmato dalla motivazione per gli atti volontari.⁴⁶

⁴³ Deleuze (1988), p. 116.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 116-117.

⁴⁵ *Ivi*, p. 117.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 118, 120. Su quanto abbiamo esposto sin ora si veda anche Bouaniche (2006), specialmente alle pp. 83-87 e Zourabichvili (1994).

A questo punto, è necessario ritornare all'esposizione deleuziana del principio di compostibilità in Leibniz. Come abbiamo visto, il filosofo tedesco pensa la compostibilità come un principio in grado di regolare le relazioni tra serie di eventi o mondi. Uno dei passi leibniziani più spesso menzionati dal filosofo francese per spiegare la compostibilità è il sogno di Teodoro raccontato nella *Teodicea*, riassunto nella seguente maniera:

si tratta [...] di un dialogo filosofico, nel corso del quale prima Sesto Tarquinio chiede un oracolo ad Apollo, poi si assiste a un incontro tra Sesto e Giove in presenza di Teodoro, poi si assiste a un dialogo fra Teodoro e Giove, che lo rimanda da Pallade, finché un sogno sublime di Teodoro viene ad anticipare quel nuovo incontro. È un sogno architettonico: un'immensa piramide che ha un vertice ma non ha una base, costituita com'è da un'infinità di appartamenti ciascuno dei quali è un mondo. Vi è un vertice perché vi è un mondo che è il migliore di tutti, ma non vi è una base poiché essi si perdono nelle brume e non esiste un ultimo che si possa indicare come il peggiore. In ogni appartamento si trova un Sesto che reca un numero sulla fronte e che mima una sequenza della sua vita oppure l'intera sua vita "come in una rappresentazione teatrale", restando accanto a un grosso volume. Il numero sembra rinviare alla pagina che racconta la vita di quel Sesto con maggiori dettagli [...], mentre le altre pagine raccontano senza dubbio gli altri eventi del mondo al quale egli appartiene [...]. E negli altri appartamenti si trovano altri Sesti e altri libri. Finito il colloquio con Giove, un Sesto si reca a Corinto, e lì diventa un notabile, un altro Sesto si reca in Tracia e lì diventa re, invece di rientrare a Roma e di violare Lucrezia, come accade nel primo appartamento. Tutte queste singolarità divergono fra loro e ciascuna converge con la prima (l'uscita dal tempio) soltanto assumendo valori differenti dalle altre. Tutti quanti i Sesti sono possibili, ma fanno parte di mondi impossibili.⁴⁷

Nel sogno di Teodoro, dunque, compare l'allegoria piramidale di tutti i mondi possibili, in ognuno dei quali Sesto Tarquinio, dopo essere uscito dal tempio, prende una direzione e svolge una vita differente. L'impossibilità è ben illustrata dalla divergenza che s'innescia fra le serie di eventi possibili a partire da un punto preciso. Sesto a Corinto, in Tracia, a Roma: tanti dispiegamenti di mondi possibili, ma fra loro impossibili.

Ci siamo soffermati su questo racconto perché è proprio a partire da esso che possiamo rendere sensibile ciò che Deleuze individua come neobarocco. Il mondo del neobarocco, infatti, è quello in cui il principio d'impossibilità salta e non ha più valore o validità. Nessun principio a regolare la reciproca esclusione degli eventi possibili, ma una contemporanea attuazione di tutti i virtuali nello stesso mondo. Quello neobarocco è un universo aperto, un *chaosmos* dove le biforcazioni e le divergenze si attuano nel medesimo spazio evenemenziale senza perciò respingersi l'un l'altra. In altre parole, il passaggio dal Barocco al neobarocco «che costituisce il mondo contemporaneo, si gioca attorno un'assenza di principi di convergenza, nella quale gli impossibili entrano nello stesso mondo».⁴⁸ Tale differenza può essere illustrata con riferimento alle teorie dell'evento di Leibniz e Whitehead che abbiamo già osservato.⁴⁹

⁴⁷ Deleuze (1988), pp. 101-102.

⁴⁸ Antonioli (1999), p. 116.

⁴⁹ Cfr. *infra* § 3.1.

L'espressione del mondo da parte delle monadi è concertata dalle leggi verticali dell'armonia prestabilita: ognuna esprime il mondo per conto suo, accordandosi inconsapevolmente e armonicamente all'espressione di tutte le altre che esprimono lo stesso mondo. Questo «tratto barocco», secondo Deleuze, è anche ciò che differenzia la teoria dell'evento di Leibniz da quella di Whitehead. Per il primo, infatti, le monadi «escludono i diversi universi [...] impossibili col proprio mondo, e tutte quelle che esistono esprimono lo stesso [...] senza operarvi alcuna esclusione [...]: esse si “intra-esprimono”». Viceversa, le prensioni, elemento attraverso cui sorge l'individuo whiteheadiano, «fanno direttamente presa le une sulle altre, o perché ne prendono altre come dati, formando con esse un mondo, o perché ne escludono altre [...], ma sempre nello stesso universo in processo». Questa differenza dipende dalla diversa condizione di costituzione dell'unità individuale secondo i due: per il filosofo tedesco la monade è assolutamente chiusa, e la sua clausura le impone di non esprimere che un solo mondo, mentre, per il pensatore britannico, la prensione «è per sua natura [...] aperta sul mondo, senza dover passare per una finestra».⁵⁰ Tutto ciò porta Deleuze a concludere questo confronto delineando una terza differenza, che spiega la diversità fra il mondo barocco-leibniziano e quello neobarocco. Per il primo, infatti, «le biforcazioni, le divergenze di serie, costituiscono autentiche frontiere tra mondi reciprocamente impossibili», mentre, per il secondo, «le biforcazioni, le divergenze, le impossibilità, i disaccordi appartengono a uno stesso mondo variegato, *che non può più essere incluso in unità espressive*, ma solo fatto o disfatto secondo unità prensive e configurazioni variabili, o captazioni cangianti».⁵¹

Dall'epoca barocca a quella neobarocca, «il gioco del mondo è singolarmente cambiato, è diventato il gioco delle divergenze». La cifra del contemporaneo sta in questo passaggio, da una clausura intra-espressiva concertata dalle partizioni delle serie di eventi convergenti, a un'apertura in cui l'evento s'attua in tutte le sue composizioni possibili, attraverso biforcazioni aberranti e divergenze mostruose. Lo statuto stesso delle unità individuali e quello di Dio risultano, così, profondamente modificati. Da una parte, mentre il Dio barocco appare «come un Essere che paragona i mondi e sceglie il compossibile più ricco», quello contemporaneo si configura, invece, «come un processo che afferma assieme le diverse impossibilità e passa attraverso di esse». Dall'altra, laddove le individualità barocche sono stanze chiuse, affacciate «sul mondo compossibile e convergente che esprimono al di dentro», quelle contemporanee appaiono smembrate, continuamente aperte «dalle serie divergenti e dagli insiemi impossibili che li trascinano fuori di sé».⁵²

⁵⁰ Deleuze (1988), p. 134.

⁵¹ *Ivi*, p. 135.

⁵² *Ibidem*.

Tuttavia, avverte Deleuze, già il Barocco stesso avverte e sperimenta la forza prorompente della divergenza, della differenza assoluta. Esso, infatti, si presenta come un ultimo, disperato tentativo di «ricostruire una ragione classica», capitolata «sotto i colpi inferti dalle divergenze», attraverso la loro ripartizione in altrettanti mondi possibili e la risoluzione armonica di quelle, invece, appartenenti allo stesso mondo. Questa situazione può essere resa anche con una metafora musicale. Sebbene il mondo barocco veda sfumare le sue linee melodiche, esso recupera l'organicità della composizione attraverso l'armonia: «posto di fronte al potere delle dissonanze, scopre una infiorescenza di accordi straordinari, remoti, che si risolvono tutti in un mondo prescelto». La cultura barocca, in altre parole, scopre e si confronta con la dissonanza, la divergenza e la differenza, sebbene ne sottometta, infine, le peripezie a una serie di principi atti a regolarne la composizione armonica. Ciò spiega, inoltre, perché il Barocco sia un «fenomeno di transizione», una soluzione provvisoria per contrastare le spinte della divergenza. La condizione neobarocca, invece, appare come quella in cui l'impossibile, la biforcazione e la divergenza hanno ormai preso il sopravvento e descrivono un *chaosmos* in cui «Sesto viola e non viola Lucrezia, [...] Cesare varca e non varca il Rubicone». Anche in questo caso il modello musicale appare a Deleuze particolarmente pregnante per esprimere la mutata situazione: la «dissipazione della tonalità nel Neobarocco» passa da una «chiusura armonica all'apertura di una politonalità».⁵³

Eppure l'accento alla teoria musicale non è l'unica illustrazione possibile di questo mutamento. Tre opere narrative, citate da Deleuze, possono aiutarci a esemplificare la struttura evenemenziale del neobarocco. Tutte debbono essere poste accanto al racconto leibniziano del sogno di Teodoro, e osservate comparativamente, in controluce attraverso di esso per farne emergere le differenze. *Il giardino dei sentieri che si biforcano* è un racconto delle *Finzioni* (1944) di Borges, annoverato dal nostro autore come discepolo di Leibniz. Esso è narrato in prima persona da una spia cinese, e consiste nella ricostruzione delle ultime ore antecedenti il suo arresto avvenuto durante la Prima Guerra Mondiale. *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, però, è, all'interno della finzione narrativa, anche il titolo di un romanzo scritto secoli prima da un antenato del narratore, un misterioso filosofo, letterato e architetto di nome Ts'ui Pên. Questi è divenuto celebre per aver rifiutato il regno al fine di dedicare gli ultimi tredici anni della sua esistenza alla realizzazione di due progetti paralleli: la scrittura di un romanzo, appunto, e l'edificazione di un enorme labirinto. L'opera dell'illustre avo funge, così, da perno tematico della narrazione. Nel contesto del racconto il romanzo di Ts'ui Pên è giudicato generalmente – anche dal suo discendente – una sequenza di appunti incompleti, incomprensibili, piena zeppa di contraddizioni tra le vicende narrate, tranne che per un sinologo, il

⁵³ *Ivi*, pp. 135-136.

quale ne decifra l'enigma: esso, in realtà, costituisce «una immagine incompleta, ma non falsa, dell'universo» per com'è concepito dal dotto cinese. L'immagine in questione è altresì una rappresentazione fedele del mondo neobarocco che ha in mente Deleuze.

«A differenza di Newton e Schopenhauer», fa dire Borges al sinologo, Ts'ui Pên «non credeva in un tempo uniforme, assoluto. Credeva in infinite serie di tempo, in una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli. Questa trama di tempi che s'accostano, si biforcano, si tagliano o s'ignorano per secoli, comprende *tutte* le possibilità».⁵⁴ Le parole dello scrittore argentino spiegano con chiarezza esemplare quel che Deleuze vuole far sentire allorché immagina il mondo neobarocco: questo è esattamente una trama, una tessitura crescente e vertiginosa di eventi nella quale tutte le vicende, anche quelle apparentemente impossibili, sono presenti contemporaneamente.

In tutte le opere narrative, ogni volta che s'è di fronte a diverse alternative ci si decide per una e si eliminano le altre; in quella del quasi inestricabile Ts'ui Pên, ci si decide – simultaneamente – per tutte. Si *creano*, così, diversi futuri, diversi tempi, che a loro volta proliferano e si biforcano. Di qui le contraddizioni del romanzo. Fang – diciamo – ha un segreto; uno sconosciuto batte alla sua porta; Fang decide di ucciderlo. Naturalmente, vi sono vari scioglimenti possibili: Fang può uccidere l'intruso, l'intruso può uccidere Fang, entrambi possono salvarsi, entrambi possono restare uccisi, eccetera. Nell'opera di Ts'ui Pên, questi scioglimenti vi sono tutti; e ognuno è il punto di partenza di altre biforcazioni.⁵⁵

Stupisce la somiglianza tra le parole di Borges e le tesi sostenute, non solo ne *La piega*, da Deleuze. L'universo *creato* dal saggio Ts'ui Pên è un *chaosmos*, un labirinto non spaziale ma cronologico, temporale, dove tutte le possibilità si danno insieme.⁵⁶

Il secondo esempio letterario è rappresentato da un breve romanzo di Maurice Leblanc (1864-1941), scrittore popolare francese noto soprattutto per essere il creatore del ladro gentiluomo Arsène Lupin. Ne *La Vie extravagante de Balthazar* (1925) sono narrate le peripezie di Balthazar, un «professore di filosofia quotidiana», la cui esistenza piatta e regolare – così come dev'essere la vita, secondo l'insegnamento principale delle sue lezioni – viene stravolta dall'improvvisa necessità di scoprire l'identità di suo padre. Tutto ciò che ha come guida sono «tre singolarità», ovvero le proprie impronte digitali, un tatuaggio sul petto con le lettere MTP, «la rivelazione di una veggente secondo cui il padre è senza testa». Il seguito è così riassunto da Deleuze:

il conte Coucy-Vendôme morto sgozzato, ha fatto in tempo a nominare Balthazar suo erede in un documento che reca le sue impronte digitali e descrive il tatuaggio. Ma Balthazar è catturato dalla banda dei Mastropieds (MTP), il cui vecchio capo, poi ghigliottinato, lo reclama come figlio. Viene in seguito rapito da un inglese che lo consegna a un pascià, ben presto decapitato anch'egli, il cui figlio scomparso, Mustafà (MTP), possiede identiche impronte digitali. Ed è salvato infine

⁵⁴ Borges (1944), p. 700.

⁵⁵ *Ivi*, p. 698.

⁵⁶ Sulle caratteristiche barocche di un altro racconto di Borges, si veda Tursi (2004), pp. 71-72. Sulla ricezione sudamericana del neobarocco di Deleuze si veda, invece, de Campos (1998).

da un poeta il cui motto è “Mane Thecel Phares” e che lo rivendica a sua volta come figlio, perdendo però la testa in una crisi di follia durante la quale assassina un vagabondo. La spiegazione finale è che il vagabondo aveva organizzato tempo prima un pensionato per bambini ricchi, quattro bambini più il suo. Ma, dopo un’inondazione, non sapeva più quale bambino fosse rimasto in vita. Divenuto alcoolizzato a causa di questi eventi che gli avevano fatto perdere la testa, aveva inviato ai quattro padri le impronte digitali del sopravvissuto e il segno del tatuaggio, per assicurare ognuno di loro dell’incolumità del proprio figlio. Donde l’intreccio di storie che si biforcano e si sviluppano simultaneamente in serie divergenti e in mondi impossibili.⁵⁷

Il dedalo di combinazioni che si dipana a partire da tre singoli elementi (le impronte, il tatuaggio, il padre senza testa) rappresenta un caos, in cui un evento non esclude l’altro, ma accade contemporaneamente. Prima dello scioglimento finale, è possibile sostenere che ognuna delle figure paterne reclamanti Balthazar come proprio figlio abbia lo stesso diritto delle altre. Ci sono quattro padri e altrettante combinazioni di eventi possibili, che sembrano passare all’esistenza tutte contemporaneamente. Dal commento proposto da Deleuze, infatti, abbiamo tratto il titolo di questo paragrafo. Affinché Dio non appaia come un menzognero, un ingannatore, un baro, Leibniz inventa il principio di compossibilità come legge dirimente le serie di eventi che compongono i mondi. Sebbene diffidi «dell’argomento cartesiano che Dio non inganna», scrive il filosofo francese, Leibniz ne offre una formulazione diversa, dacché «Dio gioca, ma impone tuttavia precise regole al gioco [...] [ovvero] che i mondi possibili non possono pervenire all’esistenza se sono impossibili con quello scelto da Dio stesso».⁵⁸ Le cose cambiano col neobarocco: questo è il mondo di un Dio ingannatore, dove nessun principio e nessuna regola assicurano uno svolgimento “regolare” del gioco. Esso è un labirinto, «piano paradossale [...] le cui entrate e le cui uscite sono difficilmente distinguibili» in cui «il centro diviene il periferico, e viceversa» e dove «ciò che si riproduce è l’infinito diramarsi della piega».⁵⁹

Nell’elaborazione di questo concetto del neobarocco, d’altronde, entrano in gioco alcuni tratti che erano già emersi e analizzati da Deleuze, con particolare riferimento al cinema. Si prenda, per esempio, *L’anno scorso a Marienbad* (1961), nato dal sodalizio artistico fra il regista Resnais e lo scrittore e sceneggiatore Alain Robbe-Grillet (1922-2008). La vicenda del film è apparentemente semplice, consistendo in «un confronto tra le memorie irriducibilmente differenti di un uomo e di una donna, che si fronteggiano evocando due passati diversi e incommensurabili; è infatti soltanto l’uomo a ricordare ciò che è accaduto l’anno scorso a Marienbad e dei suoi ricordi vuole persuadere la donna».⁶⁰ Eppure, le sofisticate tecniche di realizzazione e montaggio, l’ampio uso di ripetizioni visive e di anfore dialogiche, il gioco di specchi e di verità che si rilancia incessantemente sino alla

⁵⁷ Deleuze (1988), p. 103.

⁵⁸ *Ivi*, p. 104.

⁵⁹ Villani (1998), p. 24.

⁶⁰ Angelucci (2012), p. 34.

fine del film, compongono una pellicola in cui è difficile districarsi. Secondo Deleuze, in essa è presente un'immagine-tempo in grado d'esibire la «simultaneità delle punte di presente». Questa tipologia di immagini, inoltre, conferisce alla narrazione «un nuovo valore» rispetto all'«immaginazione» caratteristica del cinema precedente, «poiché la astrae da ogni azione successiva, in quanto sostituisce una vera e propria immagine-tempo all'immagine-movimento».

Più precisamente, la narrazione si articola grazie al principio d'impossibilità e alla complicazione dei piani temporali. Ognuno dei personaggi incarna un presente possibile «in modo che ciascuno formi una combinazione plausibile [...] in se stessa» ma che ottiene l'effetto di complicare l'inesplicabile compresenza di tre presenti impossibili tra di loro nello stesso mondo.⁶¹ Come rileva Angelucci, è qui in gioco la nascita di un cinema moderno, «cristallino», che abbandona il «regime dell'azione, dei nessi causali» e mette «radicalmente in questione l'identità come principio del rappresentare» per approdare «a una narrazione che va oltre il vero e il falso, l'attuale e il virtuale».⁶² Già nelle sue analisi sulla settima arte, dunque, Deleuze incontra la potenza della differenza sotto forma di biforcazioni e divergenze impossibili che si compongono in un unico mondo – tratto che definirà il neobarocco de *La piega*.⁶³

Un terzo esempio di mondo neobarocco letterario è rappresentato da *Cosmo* (1965) di Witold Gombrowicz (1904-1969). Esso è stato definito «come una sorta di romanzo filosofico-poliziesco sulla formazione della realtà»,⁶⁴ che racconta le bizzarre indagini compiute da due giovani studenti durante un periodo di vacanza, presso una casa di campagna. Gli eventi cui essi si trovano di fronte, a dire il vero, non sono di straordinaria rilevanza (come, per esempio, il ritrovamento di un passero impiccato a un albero), ma lo stile della narrazione, svolta tutta in prima persona, e le riflessioni martellanti che scandiscono lo svolgersi delle vicende conferiscono loro un carattere perturbante. *Cosmo* indaga la formazione della realtà nella misura in cui Witold, il protagonista, si direbbe osservare l'universale connessione di ogni minimo elemento del mondo con tutti gli altri. O meglio,

⁶¹ Deleuze (1985a), p. 116.

⁶² Angelucci (2012), p. 34. Dottorini si domanda, attraverso Deleuze, se esista o meno un «cinema barocco», giungendo a individuarne degli esempi in pellicole come quella di Resnais o, più in generale in quei «film che piegano le leggi lineari del tempo e dello spazio, costruendo piani paralleli, montaggi di spazi e tempi, inversioni della freccia del tempo» (Dottorini, 2018). Uno fra i lungometraggi più recenti che sembra iscriversi in questo filone è, secondo l'autore, *La stanza delle meraviglie* (2017) di Todd Haynes.

⁶³ Alla lettura di questa pellicola come neobarocca, se ne può opporre un'altra, che appare costruita secondo un principio opposto. Roberto De Gaetano ha interpretato il cinema di Peter Greenaway attraverso la concettualità de *La piega*. In particolar modo, sono illuminanti le sue analisi relative a *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* (1989). De Gaetano sottolinea come la pellicola sia sapientemente costruita, intessuta, attraverso le relazioni fra quattro serie principali. In questo caso, differentemente dal neobarocco, «non si tratta di creare delle serie puramente *disgiuntive* che si ramificano sistematicamente, quanto di costruire, secondo un modello propriamente *conico*, la convergenza delle serie estensive in un punto o vertice intensivo, una sorta di inclusione della variazione in un'unità di tipo *concettuale* [...]. Il mondo *conico* di Greenaway è un mondo dove il tempo risulta rappreso e sintetizzato (spazializzato) *nella struttura di una figura geometrica* che richiama allo stesso tempo la *variazione seriale* e la sua *inclusione qualitativa* in un punto o vertice» (De Gaetano, 1996b, pp. 92-93).

⁶⁴ Cataluccio (2017), p. 223.

il protagonista ne riporta e ne sottolinea il reciproco concatenarsi in serie che risuonano l'una con l'altra e che formano eventi ordinari ma che assumono, ai suoi occhi, una straordinaria portata. Quel che il gioco delle serie porta in primo piano, dunque, appare come la formazione del senso, del tutto arbitraria eppure spontanea e oggettiva al tempo stesso, nel cosmo:

in quella serie di eventi si avvertiva una certa propensione alla coerenza, un qualche nebuloso collegamento: il passero impiccato – il pollo impiccato, la freccia in sala da pranzo – la freccia in camera nostra, lo stecco appeso al filo... Ne traspariva una specie di progressione verso il senso, come quando nelle sciarade le singole lettere tendono a comporsi in una parola compiuta.⁶⁵

L'aspetto fortemente neobarocco di quest'opera è da cercare, a nostro avviso, non, come per i due casi precedenti, nella sovrapposizione di eventi impossibili all'interno di uno stesso piano, bensì nella generazione dell'ordine all'interno del caos. Obiettivo esplicito di Gombrowicz, infatti, è quello di rendere la genesi di un universo ordinato (*cosmos*), il quale dipende, in un'ultima istanza, dallo sguardo soggettivo, all'interno di quel *caos* da cui proveniamo. Perché, si domanda il protagonista «noi, nati dal caos, non possiamo entrarci in contatto e non facciamo in tempo a vederlo che subito sotto gli occhi ci spuntano ordine... e forma...»?⁶⁶ Caos + cosmos = *chaosmos*, espressione joyciana con cui Deleuze indica il mondo contemporaneo. Eppure mentre per lo scrittore polacco l'ordine è qualcosa di sovrapposto da uno sguardo soggettivo, per il filosofo francese, invece, esso è generato dalle cose stesse. Il gioco delle serie divergenti nel romanzo non è solo, o non è tanto, allucinazione, quanto spontanea in-formazione (nel senso etimologico di “dar forma”) degli eventi alla variazione attualmente infinita che compone l'universo. Il prospettivismo di Deleuze, d'altronde, ne è testimone in quanto, come abbiamo visto, non è dipendenza della verità dallo sguardo soggettivo, bensì condizione di apparizione d'essa. Così, la relazione che il caos intrattiene con l'ordine si configura, in Deleuze, come una relazione di complementarità. Nel *chaosmos*, «il caos convive sempre col non-caos, genera spontaneamente ordine, regolarità, genera un cosmo, o meglio genera *più cosmi*, risucchiando al tempo stesso il cosmo, *ogni cosmo*, ogni isola di regolarità, nel mare di un'infinita irregolarità». ⁶⁷

⁶⁵ Gombrowicz (1965), pp. 44-45.

⁶⁶ *Ivi*, p. 35.

⁶⁷ Tarizzo (2004), p. XXVII.

5.3 – Piegare, dispiegare, ripiegare

Il primo tratto neobarocco della nostra contemporaneità, dunque, consiste nella cancellazione del principio di compossibilità, nel *chaosmos* rizomatico in cui coesistono presenti apparentemente inconciliabili. La letteratura e il cinema, ma più in generale l'arte del Novecento, ce ne hanno restituito delle immagini potenti allorché si sono lanciate nell'esplorazione delle «brume» che avvolgono la base della piramide leibniziana della *Teodicea*. In esse ci viene presentata una «intensificazione del tempo», un ispessimento cronologico in cui si «dispiega il molteplice». La filosofia stessa di Deleuze è allora una «microfisica dell'evento» tesa a cogliere i movimenti che presiedono alla sua apparizione.⁶⁸

Tuttavia, le righe conclusive de *La piega* sembrano rammentare al lettore un altro tratto profondamente barocco che riguarda il nostro tempo. Il nono e ultimo capitolo del libro, intitolato *La nuova armonia* e interamente dominato da una metafora musicale, s'occupa di accostare quella vigente nel mondo di Leibniz a quella dominante nel mondo contemporaneo. Fra le due, scrive Deleuze, sono intervenuti due cambiamenti importanti e correlati: sono venute meno, infatti, le condizioni di clausura e selezione che definivano la monade. L'esclusività tende a scomparire e, poiché la monade «si ritrova in contatto diretto con serie divergenti, appartenenti a mondi impossibili», è come se «fosse tenuta semiaperta da un paio di pinze». La dimensione orizzontale della melodia e quella verticale dell'armonia perdono il loro privilegio e la monadologia, si trasforma in una «nomadologia».⁶⁹ L'epoca neobarocca è contrassegnata, insomma, da «dissonanze o accordi non risolti in armonia, di serie divergenti e coesistenti in uno stesso universo».⁷⁰

Tuttavia, al di là delle differenze fra la casa barocca e quella neobarocca, come evidenzia il nostro esergo, «restiamo comunque».⁷¹ L'operazione della piegatura, e quelle a essa correlate, resterebbero centrali e imprescindibili come attività d'interazione con il nostro mondo. Queste righe conclusive hanno ispirato un numero cospicuo di autori, che hanno intravisto nel concetto di piega uno strumento estremamente fecondo, sia per lo sviluppo di analisi teoriche, sia per la creazione e l'interpretazione di opere artistiche. Intendiamo presentare alcuni esempi, appartenenti a campi disciplinari piuttosto distanti fra loro, per mostrare le potenzialità espressive di questo concetto nonché la misura in cui il nostro mondo sia leggibile nel segno della piega.

In primo luogo, vogliamo riferirci brevemente all'opera di un'artista che ha reso questo concetto, questa funzione operativa un elemento di creazione. La performer e body artist francese ORLAN ha intrapreso, sin dagli anni Settanta, una lunga serie di lavori in cui elementi tipicamente barocchi,

⁶⁸ Arcuri (1996), pp. 245-246.

⁶⁹ Deleuze (1988), pp. 227-228.

⁷⁰ Antonioli (1999), p. 119 che associa, poco dopo, la piega al rizoma.

⁷¹ Deleuze (1988), p. 228.

trattati attraverso il tema della piega, sono forieri di messaggi contro la discriminazione sessuale, in prospettiva femminista. La serie di fotografie dedicate al tema del drappeggio e del Barocco, scattate in un arco temporale che va dal 1978 al 1986, ritrae l'artista in pose, atteggiamenti e abbigliamenti che richiamano volutamente la Santa Teresa del Bernini e l'iconografia della Vergine. In queste sperimentazioni, non esclusivamente fotografiche, ma realizzate anche attraverso altri media, l'artista impersona Santa ORLAN, personaggio definito da una commistione di elementi eterogenei. La parziale nudità, come nelle fotografie bianche e nere di *Documentary Study: Le Drapé-Le Baroque* (1983), o in quelle colorate della *Madone au jardin* (1986), si svela progressivamente attraverso un gioco di pieghe: un seno appare tra i morbidi panneggi della veste. Il lavoro sulla piega, d'altronde, accompagna tutta la sua produzione, come si evince già dai titoli delle recenti serie di sculture *Robes sans corps: Sculptures de plis* (2010) e *Plis mouvants* (2012).

Quel che c'interessa sottolineare in questa sede in merito all'arte provocatoria e sperimentale di ORLAN è la perturbante vicinanza con alcuni caratteri che definiscono il neobarocco deleuziano. Nel corso di una conversazione, commentando la nascita del personaggio di Santa ORLAN, ella descrive con le seguenti parole il suo rapporto con l'iconografia barocca:

Il Barocco fu una piccola crisi dell'iconografia religiosa. L'estetica eccessiva e traboccante del Barocco è un punto critico a partire dal quale traggio fuori conflitti che sono tutt'oggi attuali. Misuro me stessa con gli eccessi dell'icona femminile del Barocco. Attraverso queste serie ho intrapreso le oscillazioni estetiche di cui il Barocco ha goduto: non sul palco o fuori dal palco, ma sul palco e fuori dal palco, non purezza o sporcizia, ma purezza e sporcizia, non buono o cattivo, ma buono e cattivo [...]. Con Santa ORLAN mi misuro contro un'identità, un carattere. Complico la misurazione; sdoppio e raddoppio me stessa attraverso l'iconografia cristiana. Questo raddoppiamento mi concede una distanza critica dall'iconografia. Ma permette anche la fioritura multimediale del corpo ORLAN: tento di dare alla Santa ORLAN quante più "pelli" possibili.⁷²

Il gioco delle serie oppostive, il manierismo come superamento dell'essentialismo e del principio d'identità, la moltiplicazione di eventi impossibili all'interno di uno stesso mondo: tutto ciò sembra riecheggiare, se non anticipare, alcuni tratti del Barocco deleuziano. ORLAN appare come la sperimentatrice in prima persona di una "vita neobarocca", non solo e non tanto per l'utilizzo dell'iconografia seicentesca. Il suo corpo è teatro di una impossibilità che scandalizza, ed ella è aperta alle divergenze evenemenziali che si rendono sensibili nelle, e grazie alle, pieghe.

Anche l'architettura rappresenta un dominio disciplinare fortemente interessato dalle argomentazioni deleuziane: la piega ha ispirato, nel corso degli anni, un gran numero di scritti programmatici o teorici all'interno del dibattito architettonico contemporaneo. L'impatto maggiore è probabilmente

⁷² Donger, Shepherd, ORLAN (a cura di) (2010), pp. 108-109. Sull'arte di ORLAN e sul suo rapporto alla piega e al Barocco si vedano i contributi ivi riuniti.

riconducibile alla ricezione del testo e del concetto da parte di alcuni architetti statunitensi agli inizi degli anni Novanta. La piega figura in quest'ambiente come un riferimento privilegiato accanto ad altri strumenti concettuali, come quelli appartenenti alla teoria delle catastrofi di Thom. Fra i progetti e le riflessioni che ne fanno uso si distinguono, per esempio, i contributi di Peter Eisenman e di Greg Lynn.⁷³ Più in generale, tuttavia, la piega si presenta come un elemento capace di rispondere alle esigenze dell'architettura sorta negli ultimi anni del secolo scorso. Manola Antonioli ha rilevato come la piega deleuziana possa fornire all'architettura «strumenti concettuali per interpretare e tradurre nello spazio la virtualizzazione progressiva degli edifici, dei luoghi d'abitazione, di lavoro, di svago e di circolazione». L'architettura contemporanea ha ormai il compito di pensare e realizzare spazi abitabili «in un mondo sempre più immateriale e virtuale» nel quale l'edificio diviene «un luogo di creazione di spazi virtuali che può permettere all'«oggetto» edificio di entrare in risonanza con i punti di vista soggettivi che lo attraversano o lo abitano». Ella individua, così, almeno tre motivi per cui la riflessione deleuziana la riguarda da vicino, ovvero il chiasmo tra la smaterializzazione dei materiali e la trasformazione della forma in forza, la metamorfosi dell'oggetto in oggettile, e la concezione del mondo come evento a sostituire la «dimensione di permanenza che da sempre caratterizza il monumento».⁷⁴ L'autrice rileva come la forma-monumento, elemento che ha tradizionalmente caratterizzato l'architettura, sia stata progressivamente sostituita da «manifestazioni multiple di processi-evento o divenire», che si sono sviluppati innanzitutto nel campo del design. Quest'ultimo settore, d'altronde, è direttamente indagato da Cache, il cui apporto abbiamo già considerato rispetto alla nozione di oggettile nel testo di Deleuze.⁷⁵

Inoltre, continua l'autrice, la rivoluzione informatica che ha investito l'architettura durante gli anni Novanta ha consentito di concepire i progetti grazie all'aiuto di supporti informatici, i quali «aprono un nuovo campo d'investigazione e di creazione, caratterizzato dalla variabilità e dalle forme». Insomma, l'edificio viene progressivamente concepito come un oggettile, un «nuovo tipo d'oggetto tecnologico che integra il processo di variabilità della forma», aperto a una «dinamica temporale» e in grado di reagire all'ambiente, di entrare «in interazione» con le trasformazioni di quest'ultimo. Il carattere non-standard della produzione industriale reso possibile dalla progettazione tecnologica permette alla nuova architettura di opporsi al razionalismo, alla «standardizzazione mortifera imposta talvolta dall'architettura modernista e funzionalista». La piega consente all'architettura, al design e all'urbanistica di convertirsi in «sistemi fluidi, interattivi e dinamici, che si situano nella continuità fra il vivente e l'artificiale, l'arte, la tecnica e il modo di produzione industriale».⁷⁶

⁷³ Cfr. Lynn (1998). In merito si veda Buci-Glucksmann (2002), pp. 241-243, Vidler (2002) e Plihon (2016), pp. 54 sgg.

⁷⁴ Antonioli (2010).

⁷⁵ Cfr. *infra* § 4.1.

⁷⁶ Antonioli (2010).

A nostro avviso, questa congenialità del pensiero deleuziano rispetto alla riflessione architettonica dipende soprattutto da due elementi della sua opera, uno più specifico e l'altro più generico. Da una parte, come abbiamo visto, l'immagine della casa barocca ripartita su due livelli è uno dei fili rossi attraverso cui si dipana la maggior parte delle riflessioni. Essa ritorna costantemente e funge da principio di spiegazione e d'esplorazione dell'universo leibniziano. Inoltre, tale immagine è sviluppata grazie a una continua allusione alla concezione architettonica seicentesca – e, in alcuni tratti, anche a quella contemporanea. Infine, abbiamo anche sottolineato l'importanza che il lavoro di Cache vi riveste nello sviluppo di alcune analisi. Tutti questi aspetti hanno sicuramente concorso alla fruizione de *La piega* e dei concetti ivi contenuti nell'ambiente dell'architettura. Dall'altra, e a un livello più generale, occorre ricordare l'attitudine “spaziale”, “geografica” appartenente al pensiero di Deleuze (evidente, forse, in particolar modo nelle opere scritte con Guattari). Si pensi ai concetti di territorializzazione, deterritorializzazione, riterritorializzazione elaborati in *L'Anti-Edipo* e in *Mille piani*, alle analisi ivi contenute sul nomadismo, sul rapporto tra territorio e popolazione, sulla proliferazione rizomatica, oppure al concetto di tana comparso nel libro su Kafka. Tutti questi elementi, d'altronde, trovano un momento d'espressione organica nel quarto capitolo di *Che cos'è la filosofia?* dedicato alla delineazione di una geo-filosofia. La filosofia, scrivono gli autori «è una geo-filosofia, laddove la geografia «non si limita a fornire una materia e dei luoghi variabili alla forma storica; non è soltanto fisica e umana, ma anche mentale, come il paesaggio».⁷⁷ I problemi geo-filosofici sollevati dal pensiero di Deleuze trovano una eco importante nella riflessione architettonica sul rapporto tra l'edificio e lo spazio, l'uomo e l'ambiente. Il mondo contemporaneo, così, è neobarocco nella misura in cui al suo interno la *creazione* di relazioni si sviluppa attraverso piegature, ripiegature e dispiegamenti.

Neobarocche, tuttavia, sono anche le inflessioni e le pieghe che determinano i punti di vista grazie ai quali i soggetti (ridefiniti supergetti) colgono le verità sulle variazioni e fluttuazioni di cui si compongono gli eventi. Vogliamo così dedicare qualche riga a un tentativo interessante, ma a nostro avviso problematico, di utilizzare categorie deleuziane per una nuova proposta antropologica. Le *Metafisiche cannibali* (2009) di Viveiros de Castro eleggono il prospettivismo delineato dal filosofo francese a propria teoria-guida per una riformulazione delle categorie e delle metodologie antropologiche contemporanee. Più precisamente, il suo progetto, ascrivibile a un filone di studi talvolta compreso sotto l'etichetta di svolta ontologica (*ontological turn*), intende utilizzare la filosofia di Deleuze, e le sue riflessioni prospettiche sulla costituzione della soggettività attraverso un punto di vista, come strumento teorico capace di promuovere un superamento dell'etnocentrismo

⁷⁷ Deleuze, Guattari (1991), p. 88. In merito si veda Antonioli (2004).

occidentale. L'antropologo brasiliano ha in mente è «una nuova antropologia del concetto» e un «nuovo concetto di antropologia» per cui «la descrizione delle condizioni di autodeterminazione ontologica dei collettivi studiati prevale assolutamente sulla riduzione del pensiero umano (e non umano) a un dispositivo di ricognizione».⁷⁸ Secondo questa prospettiva, fenomeni come lo sciamanesimo amerindiano risulterebbero forieri di una ricchezza epistemologica inesplorata. Mentre la «modernità occidentale» sarebbe promotrice di un'ideale di conoscenza secondo cui «la categoria dell'oggetto fornisce il *telos*; conoscere significa “oggettivare”», lo sciamanesimo sarebbe guidato, invece, dall'ideale della personificazione: «conoscere significa “personificare”, assumere il punto di vista di ciò che deve essere conosciuto, o meglio di *colui* che deve essere conosciuto».⁷⁹ Seguendo questa distinzione, Viveiros de Castro giunge a individuare nello sciamanesimo amerindiano una «pratica dell'immanenza». In esso, infatti, «ogni punto di vista è “totale”, e nessun punto di vista ne conosce di equivalente o di simile».⁸⁰

Al di là delle considerazioni che potremmo sviluppare in merito alla pregnanza in campo antropologico di una simile tesi, e oltre le effettive coincidenze tra la proposta di de Castro e l'elaborazione teorica deleuziana, quel che c'interessa rimarcare è l'idea di prospettivismo sottesa a questa concezione. Nella sua sopravvivenza inattuale, nelle molteplici diramazioni che oggi assume, la filosofia di Deleuze è neobarocca: essa è continuamente piegata e ripiegata, come un piano di costruzione per ulteriori creazioni, che possono anche divergere fra loro, come la struttura dei mondi.

⁷⁸ Viveiros de Castro (2009), pp. 30-31.

⁷⁹ *Ivi*, p. 47.

⁸⁰ *Ivi*, p. 138.

Résumé en français

Le pli de Deleuze entre Leibniz et le Baroque

– Introduction. *Expliquer* le pli

1. La construction d'une pensée : Deleuze et la philosophie

1.1 – La méthode de Deleuze : l'histoire de la philosophie comme anamorphose

1.2 – Sur les traces de Gueroult

1.3 – Leibniz et le problème de l'expression

2. La pensée différentielle : Deleuze lecteur de Leibniz

2.1 – Une philosophie de la différence

2.2 – Différentiel, singulier, problématique, multiplicité : Deleuze et les mathématiques

2.3 – L'ambivalence de Leibniz : différence et représentation

3. Mille plis : sens et genèse d'un concept

3.1 – Le pli, un concept différentiel

3.2 – *Zwiefalt* : le pli heideggerien entre phénoménologie et biologie

3.3 – Foucault : *la pensée du dehors* e son pli

4. Un trait, pas une essence : le Baroque selon Deleuze

4.1 – Le pli infini

4.2 – Qu'est-ce qui est baroque ?

4.3 – Entre allégories et ellipses : le vingtième siècle, un siècle "baroque"

5. Le néobaroque, une contemporanéité impossible

5.1 – « Nous autres les néobarokes »

5.2 – Dans le monde d'un « Dieu trompeur »

5.3 – Plier, déplier, replier

– Références bibliographiques

Introduction. Expliquer le pli

Cette étude de la pensée de Gilles Deleuze (1925-1975) trouve son origine dans une rencontre. Le philosophe français utilise ce mot pour indiquer le moment contingent et inaugural de toute production conceptuelle : la philosophie naît toujours « d'une rencontre avec ce qui force à penser ». Ce travail a été provoqué par la confrontation avec un texte et un concept qui nous semblent des objets féconds de réflexion. *Le pli. Leibniz et le baroque* (1988) est la dernière des grandes monographies que Deleuze consacre aux « intercesseurs » de sa pensée. Elle constitue une relecture compliquée et labyrinthique à la fois de l'œuvre de Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716) et de la période baroque. Plus qu'une interprétation, elle est le théâtre où apparaît un nouveau concept destiné à jeter, comme dans un *après-coup*, une lumière inédite sur l'œuvre entière de Deleuze : le pli.

Ce dernier, loin de représenter un escamotage interprétatif, traverse sa pensée dans toute sa durée, tout en émergeant seulement vers la fin des années 80, dans la phase finale de son itinéraire intellectuel, comme le fait une vague parcourant sous le niveau de l'eau tout l'océan pour s'élever juste en proximité du littoral. Le pli paraît dans *Différence et répétition* (1968) et réapparaît dans *Foucault* (1986) ; mais il est réellement thématiqué et développé avec référence à Leibniz, le penseur qui a plus que quiconque déçu et exalté Deleuze. Notre but est de démontrer comment le pli est ce concept en mesure d'exprimer le projet philosophique deleuzien dans son intégralité. En d'autres termes, *le pli est le concept de Deleuze*. Dans sa formulation nous pouvons retrouver tous les problèmes majeurs de sa pensée : la relation entre différence et répétition, le statut du sujet et de l'objet, la construction du plan d'immanence, la définition de l'art, de la science et de la philosophie et leur interaction.

Cependant, la complexe propagation du pli dessine un véritable *chaosmos*, expression obtenue par la fusion des mots *chaos* et *cosmos*, et avec laquelle le philosophe indique le monde contemporain qu'il explore. Ce monde est infiniment plié, décrit par une infinité d'interactions, échanges, réflexions et réfractions qu'il faut suivre et examiner jusqu'au bout pour en comprendre la composition et la richesse. On peut dire, en jouant avec les dérivations du mot « pli », que les intentions et les buts de

notre recherche convergent dans la direction d'une « *explication* » ou d'une « *dépliement* » du pli deleuzien. En effet, l'explication ne s'oppose pas au pli ; au contraire, elle est une des conditions génétiques de ce-dernier. Notre opération suit un parcours intriqué et singulier, en raison du perspectivisme radical théorisé dans ce texte ; cependant, pour la même raison, il faut rappeler que le dépliement que nous suivons n'est qu'un des différents itinéraires qui on peut utiliser pour traverser la pensée de Deleuze.

Dans les pages de notre travail, nous essayons de montrer que ce n'est pas un hasard si Deleuze a choisi Leibniz pour créer ce qui est, dans notre perspective, son concept philosophiquement le plus dense. Il a souvent souligné une ambivalence spéciale dans l'œuvre du penseur allemand, une tension apparemment paradoxale entre deux tendances opposées dans son *corpus* d'écrits très vaste. D'un côté, en fait, la vie et l'œuvre de Leibniz témoignent d'une épuisante recherche d'ordre, rigueur, systémativité. De l'autre, ces caractères sont obtenus à travers une création de concepts sans précédent, une formulation continue de principes et de concepts presque « folle », schizophrénique. Leibniz serait, en même temps, un gardien de l'ordre établi et un extraordinaire créateur de concepts. Il est, donc, à la fois

le philosophe de l'ordre ; bien plus, de l'ordre et de la police, dans tous les sens du mot police. Au premier sens du mot police surtout, à savoir l'organisation ordonnée de la cité. Il ne pense qu'en termes d'ordre. En ce sens il est extrêmement réactionnaire, c'est l'ami de l'ordre. Mais très étrangement dans ce goût de l'ordre et pour fonder cet ordre, il se livre à la plus démente création de concept à laquelle on ait pu assister en philosophie. Des concepts échevelés, les concepts les plus exubérants, les plus désordonnés, les plus complexes pour justifier ce qui est. Il faut que chaque chose ait une raison.

Cette citation exprime ce qui amène Deleuze à former le concept de pli. Les différentes rencontres avec la figure énigmatique de Leibniz, la première desquelles remonte aux années de sa formation,

conduit Deleuze sur les traces d'une création puissante, qui déflagre seulement à la fin de sa recherche théorique. Nous croyons que cette dernière donnée est très importante. C'est seulement dans le sillon des textes immédiatement précédents, c'est-à-dire des livres sur le cinéma et, surtout, sur Foucault, que les nouveautés de la théorie du pli deviennent pensables. En effet, dans le texte sur Leibniz on perçoit l'exigence de remonter au genre de la monographie philosophique pour parcourir son trajet philosophique à rebours, à travers la comparaison avec un problème irrésolu : la place et la valeur de Leibniz.

Ces pages ne sont donc qu'un bref résumé de notre thèse. Nous avons suivi ici sa répartition en chapitres et paragraphes tout en essayant d'expliquer et de récapituler très rapidement les sujets et les problèmes que nous avons largement abordés dans notre travail. Ici, nous n'avons qu'indiqué les références bibliographiques auxquelles nous renvoyons. Enfin, notre travail ne porte pas, à proprement parler, sur des conclusions ; celles-ci sont plutôt intégrées dans les réflexions développées dans le dernier chapitre dédié au problème du néobaroque.

1. La construction d'une pensée : Deleuze et la philosophie

L'œuvre de Deleuze se distingue par sa créativité, par l'originalité de ses concepts, par l'ampleur de disciplines avec lesquelles elle se confronte, par les différentes instances qui la traversent : tous ces caractères dépendent, en premier lieu, de la nouveauté et de la radicalité de sa méthode philosophique. Dans ce premier chapitre nous abordons des questions préliminaires pour la lecture de son œuvre. En particulier, il nous semble important de nous attarder sur le rapport liant Deleuze à la tradition, sur l'approche aux textes qui composent l'histoire de la philosophie, de la science, de l'art et, plus en général, de la culture occidentale. À ce propos, ce chapitre a un caractère très introductif.

Ici nous observons l'idée deleuzienne que la philosophie est, tout d'abord et principalement, *création* de concepts. Cette dernière s'appuie, à son tour, sur une conception de la lecture philosophique qui se présente elle-même comme un processus créatif : le philosophe n'interprète jamais, mais il crée toujours, même quand il relit les textes. Par conséquent, nous avons entrevu dans la figure de

l'*anamorphose* un élément capable de donner une idée efficace de cette perspective. En effet, la méthode deleuzienne de confrontation avec l'histoire de la philosophie, de la quelle témoignent ses nombreuses monographies, est anamorphique dans la mesure où elle bouleverse la perspective centrée à travers laquelle on essaie habituellement de saisir ou de résumer le noyau théorique animant une pensée. Toutefois, l'anamorphose deleuzienne accomplit cette opération grâce à la construction d'une nouvelle image de la pensée qui requiert, pour être reconnue et comprise, d'être regardée à partir d'un point de vue décentré. En deuxième instance, pour commencer à orienter la recherche sur l'auteur auquel *Le pli* est dédié, nous avons étudié le rôle que l'enseignement et la pensée de Martial Gueroult (1891-1976) ont joué pour le jeune Deleuze. Gueroult a été l'auteur à la fois d'un texte très important sur Leibniz intitulé *Dynamique et métaphysique leibniziennes* (1934) et d'autres études sur l'histoire de la pensée philosophique moderne qui ont marqué les premières étapes de la formation deleuzienne, comme on peut lire dans les transcriptions d'un cours des années 50. Mais cette approche est ultérieurement compliquée par Deleuze. Cela est particulièrement évident dans les deux textes de 1968 constituant ses thèses de doctorat : *Différence et répétition* et *Spinoza et le problème de l'expression*. À cette dernière nous avons dédié le dernier paragraphe de ce chapitre, afin de montrer jusqu'à quel point le concept d'expression, obtenu à travers une relecture croisée de Spinoza et Leibniz, sert à Deleuze pour sa proposition théorique d'une philosophie affranchie du principe d'identité, présentée surtout dans *Différence et répétition*.

1.1 – La méthode de Deleuze : l'histoire de la philosophie comme anamorphose

Deleuze a souvent dénoncé une certaine intolérance vers la « fonction répressive » que l'histoire de la philosophie exercerait sur la pensée. Elle s'occuperait de la clôturer, de la délimiter dans des catégories préconçues, de la reconduire aux opinions du sens commun ; elle soumettrait autoritairement l'objet de ses analyses à une forme banale de reconnaissance ; elle représenterait une instance de pouvoir vertical qui limite et étouffe le libre exercice des facultés. Toutefois, une partie remarquable de la formation de Deleuze s'est déroulée sous la guide d'auteurs qui ont contribué au

développement de l'histoire de la philosophie dans la France du vingtième siècle. Mais, surtout, un regard rapide aux titres qui composent sa production philosophique révèle de nombreux études qui peuvent être considérées comme des livres appartenant au genre de la monographie philosophique. Ce qui marque une différence avec un exercice de lecture philosophique comprise comme nouvelle « scolastique » est, plutôt, la méthode de confrontation qui n'inspire pas seulement ses livres, mais aussi bien ses cours universitaires. Tout comme dans l'art du portrait, Deleuze soutient que la « ressemblance doit être produite, et non moyen de reproduire ». La philosophie requiert toujours une *production* de concepts, même quand elle s'occupe de reconstruire la pensée d'un auteur. En fait, la *création* de concepts est la prestation éminemment philosophique, ce qui constitue la quintessence de la pensée, son mouvement spécifique. Cette caractérisation se compose comme un « cri » qui résonne dans l'œuvre de Deleuze : c'est l'invitation à transmuter l'histoire de la philosophie en *devenir-philosophie* qui trace des nouveaux mouvements, des nouvelles concaténations, des nouvelles textures conceptuelles. Nous croyons que cette posture à l'égard de la tradition est particulièrement évidente dans le rapport avec Leibniz.

Afin de la décrire, les interprètes de Deleuze ont utilisé de nombreuses figures. Par exemple, David Lapoujade a lu sa philosophie à travers deux personnages conceptuels qui émergent dans son œuvre : le pervers et le schizophrénique. Le premier serait l'héro de toute sa première phase de production théorique, dans laquelle la lecture coïncide avec une application maniaque, perverse des concepts des auteurs traités : lire un philosophe aussi précisément jusqu'au point de le conduire aux extrêmes conséquences de sa pensée ; bouleverser une philosophie à travers ses propres idées. Dans l'*humor* du pervers se réverbère la position de Deleuze : « obéir avec tant de zèle » aux lois et aux concepts d'un auteur « qu'à la fin, la loi se voit renversée puisqu'elle finit par favoriser ce qu'elle était supposée interdire ». Mais après le pervers vient le moment du schizo, dans le moment où la rencontre avec Guattari permet à Deleuze de modifier sa pensée en deux directions : liquider définitivement le primat du sens et « introduire un corps sans organes au cœur du système ». En fait, la figure du pervers, malgré avec les obsessions et les glissements qu'elle produit, continue à accorder un primat implicite

au sens sur le non-sens, à la production du sens à partir du non-sens. En revanche, le schizo brise ce primat, se propose comme modèle d'une pure production désirante, éloignée de toute téléologie et finalité : il suggère ainsi l'introduction du CsO, ce qui renforce l'immanence tout en consentant d'articuler le sens et le non-sens, le corps et la pensée, le désir et sa codification sur une seule surface. Nous croyons qu'il est possible d'associer une autre figure, notoirement liée à l'univers représentatif baroque, à la méthode deleuzienne. On considère qu'elle est capable de l'illustrer et de l'exemplifier efficacement : c'est l'*anamorphose*. Avec ce terme on indique un ensemble de représentations qui ont connu une fortune particulière dans la période baroque. À nos yeux, la méthode deleuzienne est anamorphique dans la mesure où elle ne s'intéresse pas de nous donner une image « photographique », un portrait fidèle d'un auteur ou d'une œuvre ; parce qu'elle n'est pas inspirée d'une perspective centrale ou classique voulant réaliser une vraisemblance ; parce qu'elle ne croit pas que le rôle de la lecture philosophique soit de nous donner une identité à reconnaître. Au contraire, elle déforme les traits de l'objet qu'elle examine, elle brise l'idéal d'une reconnaissance identitaire en introduisant la différence au cœur de la lecture philosophique ; elle produit des « monstres » qui ressemblent à leurs modèles seulement si on les regarde avec une perspective décentrée. Nous croyons que concevoir la méthode deleuzienne de cette manière est la meilleure façon de comprendre l'idée d'une philosophie comme création de concepts et, au même temps, de la lier à son intérêt vers le Baroque. S'il est vrai qu'il n'est pas nécessaire de débattre de l'exactitude historique de *Le pli*, comme l'a affirmé Alain Badiou, il est également vrai qu'un de ses résultats les plus importants c'est de nous rendre une image anamorphique de Leibniz.

1.2 – Sur les traces de Gueroult

La figure de Leibniz est présente dans la philosophie deleuzienne depuis ses débuts. Une première donnée biographique est relative aux rapports de Deleuze avec Martial Gueroult, qui est non seulement l'auteur d'un livre sur le penseur allemand, mais aussi le développeur d'une méthode de lecture des textes qui l'a très fortement inspiré. Il nous semble que le point sur lequel ces auteurs

convergent le plus c'est la conception de la philosophie en tant que résolution de problèmes. D'ailleurs, comme le dit Deleuze lui-même, Gueroult était le premier à souligner que « l'historien de la philosophie n'est jamais un interprète ». Toutefois, bien qu'ils semblent avoir des idées en commun sur le rôle et le statut de la lecture philosophique, ils arrivent à des résultats profondément différents. Comme le souligne Ansaldi, d'un côté le travail de Gueroult « représente le sommet de la méthode française du commentaire systématique » ; de l'autre, « l'ouvrage de Deleuze [...] relève plutôt de l'art du portrait » où il s'agit « d'agencer la pensée » d'un auteur « à des forces extérieures, à un « en-dehors » qui lui confère son sens véritable ». Nous pensons qu'on pourrait dire que, encore une fois, Deleuze a suivi une dynamique de différence et répétition : il a en même temps répété et compris la méthode gueroultienne, mais il l'a aussi différenciée, en la pliant selon ses nécessités.

Pour ce qui concerne l'ascendant spécifiquement leibnizien de Gueroult, nous avons considéré certaines leçons deleuziennes d'un cours d'hypokhâgne qui s'est tenu pendant l'année 1956-1957, publié ensuite avec le titre *Qu'est-ce que fonder ?*. Ici Deleuze fait référence plusieurs fois au texte de Gueroult de 1934, où nous pouvons déjà distinguer des lignes théoriques qui reviendront à chaque fois que Deleuze commentera Leibniz. On peut relever, parmi les autres : la centralité du concept d'expression chez Leibniz et Spinoza, conçu en opposition au principe du « clair et distinct » chez Descartes ; l'élaboration de la dynamique leibnizienne qui conduit à une conception non-substantialiste de l'extension, elle aussi opposée à la physique de Descartes ; la caractérisation de la philosophie de Leibniz comme « symbolique universelle » ; l'importance du calcul infinitésimal dans sa pensée ; le rapprochement à l'œuvre de Salomon Maïmon.

1.3 – Leibniz et le problème de l'expression

Si la pensée de Leibniz a été présente dans la formation de Deleuze, la première rencontre remarquable avec le penseur allemand est représentée par *Spinoza et le problème de l'expression* (1968) qui constitue sa deuxième thèse de doctorat, écrite sous la supervision de Ferdinand Alquié. Le pivot conceptuel de ce texte consiste en une originale reconfiguration du concept d'expression à

partir des positions de Spinoza et Leibniz, au point qu'on peut affirmer que la construction ici proposée nait de la lecture croisée de leurs ouvrages : Spinoza semble, à certains égards, lu à travers Leibniz et vice versa. Même si le texte peut apparaître comme un comment de l'éthique spinozienne, ce qu'intéresse Deleuze dans ces pages c'est la recherche d'un plan univoque de construction des concepts, dont l'immanence de Spinoza est une figure exemplaire. Son œuvre, en fait, est le lieu d'une émergence extraordinaire dans l'histoire de la pensée : l'apparition d'une ontologie pure de l'immanence, grâce à laquelle, pour la première fois, une éthique de la puissance remplace une morale du devoir. Un point récurrent dans les argumentations est l'opposition, commune aux deux auteurs, à la méthodologie, à la physique et à la métaphysique de Descartes. Nous avons surtout observée la façon dont Spinoza et Leibniz s'opposent à sa théorie des idées, qui est dominée, nous dit Deleuze, par le principe du « clair et distinct ».

Ensuite nous avons abordé les denses conclusions de ce livre, où les positions de Leibniz et Spinoza sont, en même temps, rapprochées et différenciées. Les considérations ici développées par Deleuze semblent conférer un jugement plus positif à la pensée de Spinoza qu'à celle de Leibniz : tandis que le premier aurait purifié l'expression en la rendant univoque, l'équivocité du deuxième réintroduirait la création et l'émanation (et donc un principe hiérarchique) à l'intérieur de l'expression, concept qui, en revanche, devrait servir à dépasser toute hiérarchie. En d'autres termes, si Spinoza « accepte le danger proprement philosophique impliqué dans la notion d'expression : l'immanence, le panthéisme », Leibniz, au contraire, aurait reculé face au même danger.

Enfin, nous avons considéré comment le concept d'expression est le premier grand *leitmotiv* de la lecture deleuzienne de Leibniz et comment dans ce concept on peut trouver les prodromes de celui du pli. En développant une remarque de François Zourabichvili, en effet, il est possible de montrer que dans l'expression se cache un véritable « système du pli ». L'*implication*, qui selon cet interprète serait l'un des mouvements fondamentaux de la pensée de Deleuze, s'incarne en deux formes différentes et complémentaires : la *complication* et l'*explication*. Cette intuition, qui s'appuie sur une

donnée étymologique, permet, en quelque sorte, de reconnecter la naissance du pli à des exigences et à des thèmes abordés bien avant sa formulation explicite.

2. La pensée différentielle : Deleuze lecteur de Leibniz

Avec la publication de ses thèses de doctorat, l'influence de Leibniz sur Deleuze devient donc plus évidente et pressante. Certaines des idées principales soutenues en *Différence et Répétition*, en fait, dépendent directement de l'œuvre du philosophe allemand. Quoiqu'encadrée « anamorphiquement », selon la méthode que nous examinons dans le premier chapitre, la pensée de Leibniz contribue à la construction de l'ossature conceptuelle de ce texte : le « virtuel » et la « vice-diction », le « différentiel » et le « distinct-obscur » sont des expressions qui contenant des claires échos leibniziennes. L'ontologie de la multiplicité de Deleuze et son empirisme transcendantal, qui vise à construire l'objet de l'expérience réelle, ont des fortes dettes théoriques envers Leibniz. D'ailleurs, elles sont explicitement indiquées par Deleuze lui-même dans un texte anticipatoire, *La méthode de la dramatisation* (1967), que nous utiliserons pour dégager brièvement les lignes théoriques majeures de ce rapport, lignes qui s'enveloppent et s'intriquent à l'intérieur du livre. Toutefois, avant d'en observer les coordonnées, il faut délimiter l'horizon théorique qui constitue *Différence et répétition*. En effet, celui-ci est un texte imposant, construit à travers l'assimilation et la traduction de thèmes et problèmes qui proviennent de nombreux disciplines – comme la biologie, la chimie, les mathématiques, la sociologie, la littérature et l'art plus en général, la sociologie, l'économie, la psychanalyse et la psychologie – dans un langage compact et philosophiquement très dense.

Nous remarquons, ensuite, les motivations qui conduisent Deleuze à « juger » la philosophie de Leibniz comme marquée par une « ambivalence » spéciale. Dans les pages qu'il lui consacre, en fait, notre auteur semble osciller entre l'enthousiasme pour l'importance que la différence joue dans ses recherches, et la désapprobation de certaines conclusions et résultats de son œuvre. Cela est évident dans la citation suivante :

nul n'a été plus loin que Leibniz dans l'exploration de la raison suffisante ; et que, pourtant, nul n'a maintenu davantage l'illusion d'une subordination de cette raison suffisante à l'identique. Nul n'a davantage approché d'un mouvement de la vice-diction dans l'Idée, mais nul n'a mieux maintenu le droit prétendu de la représentation, quitte à la rendre infinie. Nul n'a mieux su plonger la pensée dans l'élément de la différence, la doter d'un inconscient différentiel, l'entourer de petites lueurs et de singularités ; mais tout cela, pour sauver et recomposer l'homogénéité d'une lumière naturelle à la Descartes.

Enfin on considère la présence de Leibniz dans *Logique du sens* (1969), où le perspectivisme et la théorie de la compossibilité semblent jouer un rôle important dans l'économie du texte.

2.1 – Une philosophie de la différence

Le projet qui est soutenu dans les pages de *Différence et Répétition* est ambitieux et puissant : bouleverser le principe d'identité qui soumet les concepts de différence et répétition à travers un dépassement de la représentation comme méthode philosophique. Cette dernière est l'ennemie jurée de Deleuze, qui lui attribue le rôle de censeur et d'obstacle à la prolifération de la différence pure. À partir de Platon, en fait, la différence aurait été toujours pensée comme différence « entre » deux identités, comme la distance qui sépare une chose, un phénomène, un objet, une pensée de son essence idéale. Cela comporte qu'elle a été comprise surtout par rapport au concept de ressemblance. Deleuze, afin de la détacher de tous emprunts identitaires, engage une confrontation serrée avec le lexique philosophique et, plus en général, culturel de la tradition occidentale. Il semble suivre une ligne minoritaire et souterraine en choisissant d'utiliser, pour le développement de ses argumentations, surtout des auteurs qui se situent en opposition aux grands maîtres de la pensée philosophique. Dans la liste des penseurs qu'il mobilise, ils figurent, parmi les autres, Gabriel Tarde et Salomon Maïmon, Charles Péguy et Friedrich Nietzsche, Bernard Riemann et Marcel Proust.

Dans ce paragraphe nous avons désigné les coordonnées théoriques qui nous semblent les plus importantes pour examiner l'influence de Leibniz pendant cette phase de la philosophie de Deleuze. Nous nous sommes donc concentrés, par exemple, sur la dialectique du virtuel et de l'actuel et sur les processus de différenciation et différenciation ; sur les caractères principaux de la théorie de l'idée, sur sa nature problématique ; sur sa conception de la multiplicité, qui doit être lue en opposition à tout essentialisme ; sur les modalités à travers lesquelles s'explique et se développe le procès de l'individuation ; sur l'empirisme transcendantal qui domine la perspective ici adoptée. L'importance des thèses ici soutenues se réverbère dans le parcours philosophique deleuzien entier : *Différence et répétition* apparaît dans son œuvre comme un véritable tournant. Ici notre auteur tire les premières conclusions des années de son apprentissage philosophique, tout en anticipant aussi les déploiements futurs de sa pensée après la rencontre avec Félix Guattari. C'est la raison pour laquelle nous avons aussi essayé de fournir des éclaircissements sur la genèse de ces positions deleuziennes et d'en montrer la continuité et la connexion avec les positions successives.

2.2 – Différentiel, singulier, problématique, multiplicité : Deleuze et les mathématiques

Une partie considérable des argumentations de Deleuze, surtout par rapport à Leibniz, est ici développée avec référence au lexique et à la terminologie des mathématiques. Cela est un point très délicat non seulement par rapport à *Différence et Répétition*, mais à son œuvre entière. En fait, de nombreux auteurs ont critiqué l'usage deleuzien du langage physique et mathématique, en lui attribuant des incompréhensions ou des imprécisions. L'une des plus célèbres critiques, par exemple, a été formulée par Alan Sokal et par Jean Bricmont, qui dans leur ouvrage *Impostures intellectuelles* (1997) ont condamné la fausseté et l'inconsistance de certaines pages de Deleuze où figurent des références explicites à des théories ou à des phénomènes examinés par les mathématiciens et les physiciens. Dans ce paragraphe, par conséquent, nous essayons de montrer l'inconsistance de ce genre de critiques en précisant l'utilisation que Deleuze fait de la science. En fait, il n'est pas intéressé à fournir des résumés ou des explications de la science de son époque. Au contraire, l'emploi qu'il

fait de la terminologie scientifique sert à toute autre chose qu'à une modélisation de ses idées philosophiques. La terminologie scientifique lui sert à une exemplification des processus de problématisation qu'interviennent dans la science. La biologie de Raymond Ruyer, la théorie de l'individuation de Gilbert Simondon ou les analyses d'Albert Dalcq sur l'œuf nous montrent la modalité selon laquelle la science impose problématiquement son travail. D'ailleurs, Deleuze a précisé ses idées sur l'activité de la science (et de l'art) en la différenciant de la philosophie dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991, en collaboration avec Guattari).

Nous avons donc spécifié et précisé le sens et la signification de certains concepts deleuziens comme celui de singularité, de multiplicité, de différentiel et de problématique par rapport à leur valeur mathématique. Tous ces termes proviennent des mathématiques mais ils acquièrent une valeur stratégique et philosophique différente dans l'œuvre de Deleuze. La référence à Leibniz est ici fort évidente : l'œuvre mathématique du penseur allemand fournit des instruments importants pour l'exploration de la différence pure. Par exemple, la relevance du calcul différentiel, en tant qu'outil fondamental pour penser les relations entre différences qui n'ont pas de valeur fixe, est constamment rappelée dans le texte. D'ailleurs, la théorie de la singularité du philosophe allemand contribue aussi aux argumentations deleuziennes. Le point qu'il semble davantage remarquer est l'indépendance, pour Leibniz, du concept de singularité à l'égard de celui d'universalité, et la juxtaposition à des termes comme « remarquable » ou « notable ». Il souligne, en effet, comme « [l]'usage mathématique du concept de singularité oriente la singularité sur un rapport avec l'ordinaire ou le régulier, et non plus avec l'universel ».

2.3 – L'ambivalence de Leibniz : différence et représentation

Le dernier paragraphe de notre deuxième chapitre est dédié à une reconnaissance plus approfondie d'un aspect que nous avons vu déjà émerger dans le chapitre précédent, c'est-à-dire l'ambivalence à travers laquelle Deleuze regarde l'œuvre de Leibniz. D'un côté, en effet, celui-ci est le vrai découvreur d'une différence sauvage et infiniment proliférante ; mais, de l'autre côté, il aurait soumis la différence aux

règles qui déterminent le régime de la représentation. Nous avons ici considéré surtout trois concepts ou théories que Deleuze retrouve chez Leibniz en les élaborant ultérieurement.

La première est la théorie des petites perceptions que notre auteur commente longuement pour souligner jusqu'à quel point Leibniz a suggéré l'existence d'un « inconscient de la pensée » au-dessous de nos perceptions conscientes. Deleuze s'en sert, non seulement ici mais aussi dans d'autres textes contemporains comme l'essai *A quoi reconnaît-on le structuralisme ?* (1972), pour développer l'idée d'un inconscient différentiel. D'ailleurs, dans la même théorie on peut retrouver des éléments capables de renforcer l'adhésion à un autre principe leibnizien, celui du « distinct-obscur » en opposition au clair et distinct de Descartes.

Un deuxième concept que Deleuze trahit de sa philosophie est celui de « vice-diction », avec lequel il indique une procédure de construction des idées à partir de l'infiniment petit (question qui renvoie la théorie des petites perceptions). La vice-diction peut être conçue comme une sorte de réponse à la contradiction chez Hegel. Deleuze, en effet, oppose les deux philosophes par rapport aux différentes conceptions de l'infini qu'ils ont développé. Leibniz aurait découvert l'existence de l'infiniment petit, qui fourmille au-dessous des représentations, tandis qu'Hegel aurait encadré sa pensée entièrement sur l'infiniment grand du savoir absolu. Notre auteur penche en faveur du premier parce que dans la vice-diction on a à faire à une procédure permettant à la représentation de sortir de l'inessentiel par une perspective qui ne porte plus sur des essences. Toutefois, l'usage leibnizien de la vice-diction est soumis aux règles de la représentation, et il s'avère donc incapable de s'en libérer et de gagner ainsi le champ de la différence absolue.

Enfin nous avons suivi la lecture deleuzienne du principe d'impossibilité. Il est cité soit en *Différence et répétition*, soit dans la *Logique du Sens* pour rendre compte des différents usages qu'on peut faire de la vice-diction et de l'infiniment petit. Pour Deleuze, la loi de la convergence entre les événements qui domine l'univers leibnizien pourrait éclater au profit d'un monde où la différence pure affirme simultanément la production et la non-production de plusieurs événements. Nous nous

sommes arrêtés sur ces problèmes parce qu'on les retrouvera à nouveau dans le tissu conceptuel qui compose *Le pli*.

3. Mille plis : sens et genèse d'un concept

En paraphrasant le titre de *Mille Plateaux* (1980, écrit avec Guattari), ce chapitre voudrait rendre compte de la richesse des plis qui font partie du texte sur Leibniz et le Baroque. Le livre est construit à partir d'une fertilité expressive et sémantique du concept de pli qui rend possible imaginer et décrire un monde vertigineusement et infiniment plié et replié, mais aussi déplié et expliqué, où la simplicité et la complexité sont obtenues à travers des opérations continues de pliage et dépliage. Une partie considérable des argumentations deleuziennes joue avec cette féconde polysémie, ce labyrinthe de références et d'implications sémantiques et conceptuelles. Nous croyons que le texte de 1988 est exemplaire pour tout le chemin philosophique deleuzien, parce que dans ses pages il vise à nous montrer le procès de construction et d'émergence d'un concept. L'univers baroque leibnizien est un terrain de réalisation, un plan de composition à entrées multiples, tout à fait similaire à l'œuvre kafkaïenne décrite dans le livre sur l'écrivain pragois. Le monde baroque ici présenté se compose progressivement, « pli selon pli », à travers un *crescendo* théorique culminant dans le chapitre final sur la nouvelle harmonie. Deleuze semble fournir préventivement une démonstration de ce qu'il théoriserait explicitement quelques années après dans *Qu'est-ce que la philosophie*, dont la définition de l'activité philosophique comme création de concepts est le centre théorique.

Le titre *Mille plis* se justifie donc par une double raison : d'un côté, l'une des caractéristiques majeures du pli est sa « différentialité », c'est-à-dire l'unicité de chaque pli envisagé. Les replis de la matière et les plis de l'âme diffèrent entre eux, mais aussi chaque pli, qu'il soit matériel ou de l'âme, suit un parcours particulier et unique. De l'autre côté, dans ce livre il y a des références à des problèmes et à des œuvres qui proviennent de champs très différents. Dans ce chapitre nous essayons de parcourir au moins deux plis majeurs qui concourent à former l'ossature théorique des argumentations deleuziennes. Nous avons analysé le rapport qui lie le pli deleuzien au pli chez Heidegger – surtout

en relation à des problèmes de phénoménologie et de biologie – et chez Foucault – par rapport au problème de la subjectivité. À travers cette confrontation nous montrons la prolifération rhizomatique du pli deleuzien en soulignant l'hétérogénéité des champs et des problèmes que ce concept est capable d'envisager. Ce faisant, nous croyons rendre sensible sa composition mixte et transdisciplinaire, en soulignant les transformations que l'élaboration du pli comporte pour la construction générale de la philosophie de Deleuze.

3.1 – Le pli, un concept différentiel

Le pli, selon Deleuze, ne doit pas être compris comme un concept universel, comme un conteneur théorique sous lequel subsumer des phénomènes. Plutôt il se configure comme un différenciant, une singularité qui suit toujours un parcours unique et irrépétible. Cette structuration reflète une des idées typiques de sa philosophie : la différence comme production incessante et toujours en devenir. Le pli est dès lors un élément producteur de différence, une trace du continu travail de cette dernière. Sa capacité de marquer des différences sans introduire des fractures sur le plan d'immanence (l'exemple du pliage d'une feuille de papier utilisé par Badiou en commentant le livre sur Foucault est à ce sujet très efficace) est l'un des traits qui semblent davantage intéresser notre auteur. Néanmoins, il y a beaucoup d'autres caractéristiques qui le rendent particulièrement adaptable à sa philosophie. Nous les avons réunies et brièvement examinées, en essayant aussi de répondre à la critique de Badiou selon laquelle le pli, chez Deleuze, empêcherait la production de la nouveauté et la possibilité d'émergence d'un véritable pluralisme, parce qu'il reconduirait l'Un et la pensée sur un plan unique en réduisant les deux à la même chose.

Nous ne sommes pas d'accord avec cette lecture. Dans *Le pli*, en effet, on peut retrouver des éléments qui modifient des traits précédents de la philosophie deleuzienne, comme la théorie de l'événement ou la relation entre virtuel et actuel. Ici, à travers une confrontation avec, parmi les autres, l'œuvre de Whitehead, la sociologie de Tarde, la théorie des catastrophes de René Thom, les recherches de Benoit Mandelbrot sur la dimension fractale et notamment la pensée de Leibniz, des manifestations de la

culture baroque, Deleuze transforme et modifie quelques coordonnées de son travail, en enrichissant sa proposition théorique.

3.2 – *Zwiefalt* : le pli heideggerien entre phénoménologie et biologie

L'une des premières références deleuziennes au concept de pli se trouve dans une longue note en bas de page où le philosophe commente le rôle de la différence dans la philosophie d'Heidegger. Plus précisément, Deleuze se réfère au *Zwiefalt*, concept qui figure pendant une période très courte de la pensée heideggerienne (entre 1946 et 1953) et qui indique, grosso modo, un pli ontologique, un pli originaire qui ne se réfère qu'à soi-même. En observant les apparitions et l'évolution de ce terme heideggerien dans l'œuvre de Deleuze, nous nous efforçons de reconstruire et évaluer l'importance de la référence au philosophe allemand pour le développement du pli. Dans cette section nous utilisons un précieux outil, c'est-à-dire un bref essai inédit d'un élève de Deleuze, André Scala, que le même auteur cite dans *Le pli*. Les recherches de Scala nous aident à tracer la perspective dans laquelle le philosophe regarde l'œuvre d'Heidegger, et nous permettent de proposer que la réflexion sur le pli a pu proliférer en France aussi grâce, à la fois, à des choix de traduction et des particularités de la réception du langage heideggerien.

La référence au philosophe allemand, en plus, nous permet de tracer le rapport que Deleuze entretient avec la phénoménologie. Cette dernière a représenté une référence théorique très particulière pour notre auteur. Comme l'a souligné Alain Beaulieu, en fait, la phénoménologie ne peut pas être considérée comme une source de la pensée deleuzienne ; mais elle ne représente pas non plus un ennemi juré. Elle se situe dans une étrange position, et nous essayons de montrer quelques raisons jouant un rôle important dans *Le pli*. Parmi ces raisons il y a la critique de l'intentionnalité, qui déjà présente dans des textes précédents. Mais l'observation du *Zwiefalt* nous permet aussi d'esquisser les lignes majeures des importantes reconstructions « biologiques » qui participent aux argumentations deleuziennes. En effet, des questions relatives à l'œuvre de Geoffroy Saint-Hilaire et à la dispute entre défenseurs du préformisme et de la théorie épigénétique sont abordées à travers ce concept

heideggerien. Enfin, nous soulignons certaines critiques que Deleuze adresse à la lecture de Leibniz par Husserl et Heidegger, et nous examinons aussi les développements du pli heideggerien formulés par Maurice Merleau-Ponty, que notre auteur semble apprécier.

3.3 – Foucault : la pensée du dehors e son pli

Si le livre sur Leibniz est notamment le lieu théorique où le pli reçoit sa structuration philosophique la plus complète, la première exposition de ce concept remonte cependant au livre dédié à Foucault, paru deux années plus tôt. Entre les deux textes il y a des changements et des glissements très évidents. Dans cette section de notre travail nous étudions cette première structuration du pli et nous la comparons à ses développements pour en évaluer les changements. En ce faisant nous considérons l'importance de Foucault (et de Blanchot) pour la théorie du pli et pour la pensée de Deleuze plus en général. En observant la méthode foucauldienne d'étude de l'histoire, la façon dont le philosophe de Poitiers configure les relations du pouvoir avec les dimensions du visible et de l'énonçable, Deleuze en tire et élabore de différents instruments conceptuels.

D'ailleurs, le thème de la « pensée du dehors » est central pour comprendre la dernière production philosophique deleuzienne. Cette pensée dessine une topologie à travers laquelle il est possible d'aborder et d'articuler de nombreuses questions. Par exemple, elle est une sorte de lieu théorique que rend identifiable la naissance de la subjectivité en relation au dehors ; dehors qui ne doit pas être compris comme « extériorité » mais plutôt comme un espace originaire qui fonde et donne consistance à toute intériorité et à toute extériorité. Enfin on examine aussi les trois formations historiques considérées par Deleuze dans l'annexe avec lequel il achève le *Foucault*. La dernière de ces formations consiste en une déclinaison particulière du concept de pli qui constitue un vrai *apax legomenon* dans l'œuvre de Deleuze et que sera « abandonnée » dans le livre sur le Baroque, c'est-à-dire le *sur-pli*. Cette expression, créée à partir de Foucault et de Nietzsche et que Deleuze utilise pour lire certains phénomènes de sa contemporanéité, est utilisée pour définir la forme future des rapports de force entre l'homme et son dehors.

4. Un trait, pas une essence : le Baroque selon Deleuze

L'univers baroque décrit dans *Le pli* nous semble fidèle du début à la fin aux principes fondamentaux de la philosophie deleuzienne, c'est-à-dire à la « passion » pour la différence et pour le devenir, et à la condamnation de toute attribution statique d'essence et de toute plate opération de reconnaissance votée au principe d'identité. Cet univers un réel chaosmos, composé par des éléments très variés où résonnent les cris de concepts et de théories apparemment fous et bizarres. Le baroque de Deleuze est une création authentique, obtenue à travers une méthode anamorphique déformant et fusionnant la philosophie de Leibniz, la culture et l'art du dix-septième siècle et, bien entendu, sa propre pensée. L'époque baroque apparaît dès lors comme un plan d'immanence sur lequel s'inscrit une production conceptuelle sauvage, obtenue en mettant à profit une métaphore du pli que Leibniz utilise parfois dans son *corpus* d'écrits.

En ce qui concerne la recognition de l'art, de la culture, de la philosophie et de la science baroques, donc, nous pouvons répéter ce que nous avons déjà affirmé à propos de Leibniz : le lecteur qui recherche dans ces pages une reconstruction historique serait déçu et ne comprendrait pas le sens des thèses deleuziennes. Tout au contraire, seulement en regardant le Baroque à travers les distorsions et les nouveautés interprétatives que notre auteur y introduit, et en suivant les labyrinthes bizarres de l'univers qu'il dessine, il est possible de saisir le cœur théorique du texte. Il s'agit d'un livre qui, à notre avis, est capable de nous apprendre beaucoup sur le Baroque, mais aussi sur l'époque contemporaine. Dans ce chapitre nous essayons tout d'abord d'observer la manière dont Deleuze décrit ce concept. En fait, comme il ressort clairement du titre du troisième chapitre, la tâche du philosophe ne consiste pas à reconstruire cette catégorie selon une perspective historiographique pour nous fournir une définition de l'essence du Baroque. Au contraire, il nous indique les traits en mesure de rendre baroques des phénomènes artistiques, des théories philosophiques ou des conceptions scientifiques.

La question qui oriente ses recherches, donc, n'est pas « qu'est-ce que *le* Baroque ? », mais, plutôt, « qu'est-ce qui est baroque ? ». Nous essayons de répondre à cette question à la fois en utilisant les mêmes coordonnées que le penseur fournit dans le texte et en soulignant les lignes interprétatives qu'il met à profit. En ce faisant, nous remarquons soit les conjonctions, soit les ruptures contenues dans ce livre par rapport aux autres ouvrages de Deleuze.

4.1 – Le pli infini

Le premier et principal trait qu'on peut reconnaître comme fonction opérative propre au Baroque est le pli qui va à l'infini. Loin d'identifier une essence, le baroque indique plutôt un problème, c'est-à-dire celui de continuer le pli jusqu'à l'infini. Dans ce chapitre nous examinons les conceptions qui ont influencé Deleuze pour le développement de cette perspective. Nous montrerons comment le philosophe a bien considéré non seulement les instances principales de la philosophie de Leibniz, mais aussi le contexte plus général dans lequel s'inscrit la culture du Baroque. D'un côté, l'œuvre du philosophe allemand semble répondre fidèlement à l'idée qui guide et oriente la construction de l'époque baroque de Deleuze. Celui-ci a choisi Leibniz plutôt que Spinoza comme « penseur » de cette période historique pour des raisons que nous essayons de montrer. De l'autre, il fait intervenir dans ses considérations d'autres auteurs et d'autres perspectives capables de nourrir la thèse principale soutenue dans le texte.

D'ailleurs, il faut bien observer la façon dont la métaphore leibnizienne du tissu plié est utilisée et mise à profit. Même si Leibniz n'utilise pas trop souvent cette image, le philosophe français l'adapte et la propose comme un élément apte à rendre raison d'une partie considérable de son œuvre. Le baroque et Leibniz, donc, semblent répondre au même problème. Nous essayons de l'envisager tout en utilisant des outils théoriques fournis par les recherches de Michel Serres – qui est l'auteur de *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques* (1968), l'une des références primaires du livre de Deleuze – et de Bernard Cache. En suivant le fil rouge de ce pli qui va à l'infini, on observera les théories du sujet et de l'objet proposées dans ce livre.

4.2 – « Qu'est-ce qui est baroque ? »

Dans ce paragraphe on s'occupe de résumer et commenter les autres cinq traits que Deleuze identifie comme les caractères principaux de ce qui est baroque. Si le pli qui va à l'infini est le principal, il y a toutefois d'autres aspects qui sont également très importants. Il s'agit de : la division entre un intérieur et un extérieur, une façade et un espace interne ; la répartition du monde en deux étages (étage haut de l'esprit et étage bas de la matière) ; le dépli ; la tessiture ; le paradigme. Ce que nous importe dans cette section est la possibilité, individuée par Deleuze, de construire, avec ces caractéristiques, un concept de Baroque qui ne se limite pas à ses manifestations concrètes dans les dix-septième siècle, mais qui peut être étendu hors de ses « limites historiques précises ». Ces traits, en fait, permettent de voir le baroque dans des œuvres d'art ou théories philosophiques qui appartient à d'autres périodes historiques. Les exemples que Deleuze fournit sont très nombreux ; nous en considérons quelques-uns. De plus, cette section nous donne l'horizon thématique apte à développer des considérations plus générales sur l'esthétique deleuzienne.

4.3 – Entre allégories et ellipses : le vingtième siècle, un siècle “baroque”

Nous avons affirmé que le « Baroque deleuzien » est une authentique création, laquelle sert principalement comme plan de construction de concepts et comme théâtre d'idées de type deleuzienne. Cependant, son livre est paru après un siècle de fécondes réinterprétations qui ont permis la réévaluation de cette période historique. En fait, c'est seulement avec la publication de *Renaissance et Baroque* (1888), paru exactement cent ans avant le texte de Deleuze de la main de l'historien de l'art Heinrich Wölfflin, que l'art et la culture du baroque ont été reconsidérées et examinées positivement, après avoir été traitées pendant longtemps comme des symptômes de la décadence culturelle de l'âge de la Contre-réforme. Nous reconstruisons ici, de manière tout à fait provisoire et fonctionnelle à la lecture du texte de Deleuze, certaines interprétations qui ont permis le « Baroque

revival » auquel on assiste pendant le vingtième siècle. Nous nous concentrons surtout sur deux auteurs qui ont réfléchi de manière originale sur le problème du baroque.

Le premier est le philosophe et critique littéraire Walter Benjamin, auteur d'un livre très important sur une forme théâtrale née en Allemagne au cours de l'époque baroque. Benjamin a surtout donné une interprétation nouvelle de l'allégorie qui résonne dans quelques pages de *Le pli*. Le deuxième est le psychanalyste français Jacques Lacan, qui a déclaré plusieurs fois de se ranger « du côté du baroque » (notamment il parle du baroque pendant une leçon du XXème séminaire, *Encore*). Nous inscrivons le rapport entre Lacan et le Baroque sous le signe de l'ellipse, dans les différentes significations que ce mot exprime (littéraires, mathématiques, cosmologiques). On évalue les possibles intersections entre le « Baroque deleuzien » et les propositions théoriques de ces autres auteurs à la lumière de certaines études qui ont essayé de montrer l'importance de ces interprétations pour celle du philosophe français. Toutefois, nous croyons que les dettes théoriques de Deleuze sont à rechercher plutôt ailleurs que dans ces ouvrages.

5. Le néobaroque, une contemporanéité impossible

Ce dernier chapitre n'est qu'une conclusion du parcours suivi jusqu'ici, parcours qui dessine une ligne conceptuelle intriquée et, parfois, repliée sur soi-même. Cette section est centrée sur ce que Deleuze définit comme néobaroque pour proposer une réflexion plus générale sur ce concept. Dans différentes parties du texte le rapport entre les positions leibniziennes et celles deleuziennes est lisible comme une sorte de dialectique entre une pensée proprement baroque et une pensée néobaroque. Cette tension argumentative, qui trouve son centre dans la notion leibnizienne de compossibilité, est le cœur théorique à partir duquel il est possible de clarifier complètement le sens de la proposition contenue dans *Le pli*. Cette récapitulation, donc, permet de contextualiser plus aisément le pli conceptuel qui sépare et unifie la philosophie de Leibniz et celle de Deleuze, mais aussi l'art, la science, la pensée de l'époque baroque et notre monde contemporain. Dans ce cas, le Baroque sert de « précurseur sombre » en mesure de réagir au contact de notre univers : il faut donc rechercher la

ligne de fuite qui court à vitesse infinie et met en rapport les potentialités du thème examiné avec l'actualité. Il s'agit de suivre dans ces pages la préparation d'un événement, d'une rencontre. Cela est exemplifié par un anecdote, contenu dans *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, selon lequel des surfeurs et des plieurs de papier ont vivement remercié Deleuze pour avoir décrit dans *Le pli* leur vie entre les plis des vagues ou du papier.

5.1 – « Nous autres les néobaroques »

A partir des années 70 du vingtième siècle, de nombreux auteurs ont considéré la possibilité de lire une présence « baroque » dans le monde contemporain et ont pensé de définir comme « néobaroque » le monde dans lequel nous vivons. Ici nous considérons brièvement certaines interprétations qui font allusion à cette perspective. En Italie, par exemple, il y a eu au moins deux auteurs qui ont accompli une opération de ce type. Le premier a été le sémiologue Omar Calabrese, qui a publié en 1987 un livre intitulé *L'âge néobaroque (L'età neobarocca)*. L'autre est le philosophe Mario Perniola, qui a consacré plusieurs études aux caractères néobaroques de la philosophie et de la culture contemporaine. Mais il y a eu aussi d'autres penseurs, écrivains et chercheurs qui ont proposé la même juxtaposition entre le baroque et le vingtième siècle. Nous prenons ici en considération surtout les recherches de Christine Buci-Glucksmann (1984, 1986 et 2002), de Severo Sarduy (1979) et de Hocquenghem et Scherer (1986), que Deleuze cite dans *Le pli*. Le portrait de notre contemporanéité, dessiné par tous ces études, nous donne l'image d'une proximité extrêmement fascinante avec la culture de l'âge baroque.

5.2 – Dans le monde d'un « Dieu trompeur »

Dans ce paragraphe nous nous concentrons sur l'usage du mot « néobaroque » dans *Le pli*. Il n'apparaît que trois ou quatre fois dans le texte. Toutefois il est utilisé par Deleuze afin de mettre en tension le monde baroque et le nôtre. Le trait principal du néobaroque consiste en la disparition de l'impossibilité. Si le monde baroque leibnizien est gouverné par la loi des compossibles, selon

laquelle seulement les événements compossibles peuvent passer à l'existence dans un même monde, le philosophe nous suggère que notre univers a fait finalement sauter ce dernier « bastion » de l'identité et a libéré la possibilité d'une production sauvage de différences. Donc nous examinons brièvement cette perspective deleuzienne, en utilisant les exemples qu'il nous donne pour substantier cette idée. Ils appartiennent au cinéma (comme dans certaines pellicules d'Alain Resnais) et surtout à la littérature : dans certaines œuvres de Jorge Luis Borges, de Maurice Leblanc et de Witold Gombrowicz on se trouve face à l'existence de plusieurs événements impossibles entre eux qui passent à l'actualisation dans un unique monde.

5.3 – Plier, déplier, replier

Le dernier paragraphe de notre thèse est consacré à une brève reconnaissance de certains discours extra-philosophiques concernant le pli. Le livre de Deleuze, en fait, se termine avec la constatation suivante : «[n]ous découvrons de nouvelles manières de plier comme de nouvelles enveloppes, mais nous restons leibniziens parce qu'il s'agit toujours de plier, déplier, replier ». Nous avons alors entrevu dans l'œuvre de certains artistes contemporains (comme ORLAN), dans les réflexions de certains architectes (comme Gregg Lynn), et dans certaines analyses anthropologiques (comme celles de Eduardo Viveiros de Castro), des possibles champs d'application des théories proposées par Deleuze dans *Le pli* et des féconds interlocuteurs de sa pensée.

Bibliografia

Testi di Deleuze

(1946), *Du Christ à la bourgeoisie*, in *Espace*, n. 1, 1946, pp. 93-106; tr. it. di G. Bianco e F. Treppiedi, *Da cristo alla borghesia*, in Id. (2010), pp. 87-96.

(1953), *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, PUF, Paris; tr. it. di M. Cavazza, *Empirismo e soggettività. Saggio sulla natura umana secondo Hume*, Cronopio, Napoli 2000.

(1962), *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris; tr. it. di F. Polidori, *Nietzsche e la filosofia*, Einaudi, Torino 2002.

(1964), *Marcel Proust et les signes*, PUF, Paris; deuxième édition augmentée, 1970); tr. it. di C. Lusignoli e D. De Agostini, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 2001.

(1966a), *Le bergsonisme*, PUF, Paris; tr. it. di D. Borca e P. A. Rovatti, *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001.

(1966b), *Gilbert Simondon. L'individu et sa genèse physico-biologique*, in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. CLVI, gennaio-marzo, n. 1-3, pp. 115-118 [ripreso in Id. (2002)]; tr. it., *Gilbert Simondon, L'individuo e la sua genesi fisico-biologica*, in Id. (2002), pp. 106-110.

(1967), *La méthode de la dramatisation*, in *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, vol. LXI, luglio-settembre, n. 3, pp. 89-118 [ripreso in Id. (2002)]; tr. it., *Il metodo della drammatizzazione*, in Id. (2002), pp. 116-144.

(1968a), *Différence et répétition*, PUF, Paris; tr. it. di G. Guglielmi (rivista da G. Antonello e A. M. Morazzoni), *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997.

(1968b), *Spinoza et le problème de l'expression*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. di S. Ansaldi, *Spinoza e il problema dell'espressione*, Quodlibet, Macerata 1999.

(1969a), *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. di M. De Stefanis, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2006.

(1969b), *Spinoza et la méthode générale de M. Gueroult*, in *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. LXXIV, n. 4, ottobre-dicembre 1969, pp. 426-437 [ripreso in Id. (2002)]; tr. it., *Spinoza e il metodo generale di Martial Gueroult*, in Id. (2002), pp. 181-194.

- (1972), *A quoi-reconnait on le structuralisme ?*, in Châtelet (a cura di) (1972), pp. 299-335 [ripreso in Id. (2002)]; tr. it. di D. Borca, *Da cosa si riconosce lo strutturalismo*, in Id. (2002), pp. 214-243.
- (1973), *Lettre à Michel Cressole*, in Cressole (1973), pp. 107-118 [ripreso in Id. (1990)]; tr. it., *Lettera a un critico severo*, in Id. (1990), pp. 11-22.
- (1977), *À propos des nouveaux philosophes et d'un problème plus général*, supplemento a *Minuit*, maggio, n. 24 [ripreso in Id. (2003)]; tr. it., *A proposito dei nuovi filosofi e di un problema più generale*, in Id. (2003), pp. 107-113.
- (1981), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, 2 voll., Éditions de la Différence, Paris; tr. it. di S. Verdicchio, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2008².
- (1983), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. di J. P. Manganaro, *L'immagine-movimento*, Einaudi, Torino 2016.
- (1985a), *Cinéma 2. L'Image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. di L. Rampello, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 2001.
- (1985b), *Les intercesseurs*, in *L'autre Journal*, ottobre, n. 8, pp. 10-22 [ripreso in Id. (1990)]; tr. it., *Gli intercessori*, in Id. (1990), 161-179.
- (1986a), *Foucault*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. di P. A. Rovatti e F. Sossi, *Foucault*, Cronopio, Napoli 2002.
- (1986b), *Fendre les choses, fendre les mots ; Michel Foucault dans la troisième dimension*, in *Libération*, 2-3/9/1986 [ripreso in Id. (1990)]; tr. it., *Fendere le cose, fendere le parole*, in Id. (1990), pp. 113-126.
- (1986c), *Un portrait de Foucault*, in *L'Autre Journal* [ripreso in Id. (1990)]; tr. it., *Un ritratto di Foucault*, in Id. (1990), pp. 137-158.
- (1988), *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. di D. Tarizzo, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 2004.
- (1990), *Pourparlers 1972-1990*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. di S. Verdicchio, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000.
- (1992), *L'épuisé*, in S. Beckett (1992), *Quad et autres pièces pour la télévision*, Les Éditions de Minuit, Paris, pp. 55-106; tr. it. a cura di G. Bompiani, *L'esausto*, Nottetempo, Roma 2015.

(1993), *Critique et Clinique*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. di A. Panaro, *Critica e clinica*, Raffaello Cortina, Milano 1997.

(1995), *L'immanence : une vie...*, in *Philosophie*, n. 47/1995, pp. 3-7 [ripreso in Id. (2003)]; tr. it., *L'immanenza: una vita...*, in Id. (2003), pp. 320-324.

(1998), *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, in *Trafic*, autunno, n. 27 [trascrizione di una conferenza pronunciata alla Femis il 17/03/1987, pubblicata integralmente postuma; ripreso in Id. (2003)]; tr. it. *Che cos'è l'atto di creazione?* in Id. (2003), pp. 257-266.

Con altri autori

Deleuze, G., Guattari, F. (1972), *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. di A. Fontana, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 2002.

Deleuze, G., Guattari, F. (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. di A. Serra, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996.

Deleuze, G., Parnet, C. (1977), *Dialogues*, Flammarion, Paris; tr. it. di G. Comolli, *Conversazioni*, Ombre Corte, Verona, 2006.

Deleuze, G., Guattari, F. (1980), *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, tome II, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. di G. Passerone, *Mille piani. Capitalismo e Schizofrenia*, nuova ed. a cura di G. Guareschi, Castelvechchi, Roma 2006.

Deleuze, G., Guattari, F. (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. di A. De Lorenzini, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996.

Corsi e lezioni

(1956-1957), *Qu'est-ce que fonder ?*, www.webdeleuze.com; tr. it., *Che cos'è fondare?* in Id. (2010), pp. 125-200.

(1980), *Cours sur Leibniz*, Université de Vincennes, disponibile in linea al sito www.webdeleuze.com

(1980-1981), *Cours sur Spinoza*, Université de Vincennes, disponibile in linea al sito www.webdeleuze.com ; tr. it. a cura di A. Pardi, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre corte, Verona 2007.

(1984-1985), *Cours sur le Cinéma III*, Université de Vincennes, disponibile in linea alla pagina: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=17

(1985-1986), *Cours sur Foucault*, Université de Vincennes, disponibile in linea alle pagine

http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=21 e

http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=22 ;

tr. it. di L. Feltrin, *Il sapere. Corso su Michel Foucault (1985-1986)*, vol. I, Ombre corte, Verona 2014; tr. it. di M. Benenti e M. Canavà, *Il potere. Corso su Michel Foucault (1985-1986)*, vol. II, Ombre corte, Verona 2018.

(1986-1987), *Cours sur Leibniz*, Université de Vincennes, disponibile in linea al sito www.webdeleuze.com

(1988-1989), *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, entretiens avec Claire Parnet, de Pierre-André Boutang, Éditions Montparnasse, Paris 2004; versione italiana a cura di R. Ciccarelli, *ABeCedario*, Film-intervista in 3 Dvd, DeriveApprodi, Roma 2005.

Raccolte postume

(2002), *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, a cura di D. Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. di D. Borca, *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, introduzione e cura di P. A. Rovatti, Einaudi, Torino 2007.

(2003), *Deux regime de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, a cura di D. Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. di D. Borca, *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, introduzione e cura di P. A. Rovatti Einaudi, Torino 2010.

(2010), *Da Cristo alla Borghesia e altri scritti. Saggi, recensioni, lezioni 1945-1957*, a cura di G. Bianco e F. Treppiedi, Mimesis, Milano-Udine.

(2015), *Lettres et autres textes*, a cura di D. Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris.

Contributi su Deleuze

AA. VV. (1998), *Gilles Deleuze. Immanence et vie*, PUF, Paris.

Agamben, G. (1996), *L'immanenza assoluta*, in *aut aut*, n. 276/1996, pp. 39-57.

Alliez, E. (a cura di) (1998), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Le Plessis-Robinson.

Alliez, E. (2009), *Gabriel Tarde*, in Jones, Roffe (a cura di) (2009), pp. 209-218.

Angelucci, D. (2012), *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata.

Ansaldi, S. (2016), *L'oiseau de feu : puissance, expression et métamorphose. Sur la rencontre Spinoza-Deleuze*, in Sauvagnargues, Sévérac (a cura di) (2016), pp. 153-166.

Antonello, G. (2011), *Prospettiva Deleuze. Filosofia, arte, politica*, Ombre corte, Verona.

Antonioli, M. (1999), *Deleuze et l'histoire de la philosophie ou de la philosophie comme science-fiction*, Kimé, Paris.

Antonioli, M. (2004), *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, L'Harmattan, Paris.

Antonioli, M. (2010), *Les plis de l'architecture*, in *Le portique. Revue de philosophie et sciences humaines*, n. 25/2010.

Arcuri, C. (1996), *Le ultime lezioni sono già state fatte, da sempre*, in Deleuze, Guattari (1991), tr. it., pp. 233-246.

Badiou, A. (1989), *Gilles Deleuze : Le pli*, in *Annuaire philosophique*, n.1 a. 1988-1989, pp. 161-184; tr. it. di T. Auriemma, *Gilles Deleuze: La Piega*, in Badiou (2007), pp. 25-52.

Badiou, A. (1997), *Deleuze. «La clameur de l'Être»*, Hachette, Paris; tr. it. di D. Tarizzo, *Deleuze. «Il clamore dell'Essere»*, Einaudi, Torino 2004.

Badiou, A. (2007), *Oltre l'uno e il molteplice. Pensare (con) Gilles Deleuze*, raccolta di contributi a cura di T. Auriemma e L. Cremonesi, Ombre corte, Verona 2007.

Baker, L. (1995), *The Cry of the Identicals. The Problem of Inclusion in Deleuze's Reading of Leibniz*, in *Philosophy Today*, Summer 1995, pp. 198-211.

Beaulieu, A. (2004), *Gilles Deleuze et la phénoménologie*, Sils Maria-Vrin, Mons/Paris.

Beaulieu, A. (2005), *Edmund Husserl*, in Leclercq (a cura di) (2005), pp. 84-90.

- Beaulieu, A., Kazarian, E., Sushytska, J. (a cura di) (2014), *Gilles Deleuze and metaphysics*, Lexington, Lanham.
- Bianco, G. (2010), *Introduzione. Gilles Deleuze tra liceo e avanguardia*, in Deleuze (2010), pp. 7-60.
- Bogue, R. (2009), *Raymond Ruyer*, in Jones, Roffe (a cura di) (2009), pp. 300-320.
- Bouaniche, A. (2006), *Deleuze : théorie du pli et logique de l'événement*, in Cormann, Laoureux, Piéron (a cura di) (2006), pp. 75-92.
- Bouaniche, A. (2007), *Gilles Deleuze, une introduction*, La Découverte Pocket, Paris.
- Boundas, C. V. (2009), *Martin Heidegger*, in Jones, Roffe (a cura di) (2009), pp. 321-338.
- Bouquiaux, L. (2006a), *La notion de point de vue dans l'élaboration de la métaphysique leibnizienne*, in Timmermans (a cura di) (2006), pp. 23-54.
- Bouquiaux, L. (2006b), *Plis et enveloppements chez Leibniz*, in Cormann, Laoureux, Piéron (a cura di) (2006), pp. 39-55.
- Bowden, S. (2006), *Deleuze, Leibniz and the Jurisprudence of Being*, in *Pli. The Warwick Journal of Philosophy*, vol. 17, pp. 98-120.
- Buydens, M. (1990), *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, Vrin, Paris 2005².
- Cache, B. (1998), *Objectile : poursuite de la philosophie par d'autres moyens ?*, in AA. VV. (1998), pp. 149-157.
- Caeymaex, F. (2006), *Foucault d'après Deleuze : un pli non-phénoménologique*, in Cormann, Laoureux, Piéron (a cura di) (2006), pp. 173-188.
- Castelli Gattinara, E. (2017), *La forza dei dettagli. Estetica, filosofia, epistemologia da Warburg a Deleuze*, Mimesis, Milano.
- Chomarar, F. (2005), *Geoffroy Saint-Hilaire*, in Leclercq (a cura di) (2005), pp. 177-186.
- Cimatti, F. (2014), *Linguaggio e immanenza. Kierkegaard e Deleuze sul "divenir-animale"*, in *aut aut*, n. 363/2014, pp. 189-208.
- Conley, T. (1997), *From Multiplicities to Folds. On Style and Form in Deleuze*, in *The South Atlantic Quarterly*, n. 96 (3), Summer 1997, pp. 629-46.

- Cormann, G., Laoureux, S., Piéron, J. (a cura di) (2006), *Différence et identité. Les enjeux phénoménologiques du pli*, Georg Olms Verlag, Hildesheim.
- Cressole, M. (1973), *Deleuze*, Éditions Universitaires, Paris.
- Dalla Vigna, P. (2002), *A partire da Merleau-Ponty. L'evoluzione delle concezioni estetiche merleau-pontiane nella filosofia francese e negli stili dell'età contemporanea*, Mimesis, Milano 2013².
- D'Aurizio, C. (2018a), *Al di là della comunicazione e del controllo: Deleuze e la politica della creazione*, in *Segni e comprensione international*, a. XXXII, n. 94, pp. 168-183.
- D'Aurizio, C. (2018b), *L'inconscio differenziale: un concetto firmato Deleuze*, in *L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi*, n. 5, pp. 92-113.
- David-Ménard, M. (2005), *Deleuze et la psychanalyse*, PUF, Paris.
- Debaise, D. (2006), *La fonction du concept de perspective dans Procès et Réalité*, in Timmermans (a cura di) (2006), pp. 55-69.
- de Beistegui, M. (2007), *L'immagine di quel pensiero. Deleuze filosofo dell'immanenza*, Mimesis, Milano.
- de Campos, H. (1998), *Barroco-ludisme deleuzien*, in Alliez (a cura di) (1998), pp. 545-554.
- De Gaetano, R. (1996a), *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Bulzoni, Roma.
- De Gaetano, R. (1996b), *Passaggi. Figure del tempo nel cinema contemporaneo*, Bulzoni, Roma.
- DeLanda, M. (2002), *Intensive Science and Virtual Philosophy*, Bloomsbury, London.
- Domenicali, F. (2016), «Je rêve de faire un an un cours sur Tarde...». *Note sopra un corso immaginato da Gilles Deleuze*, in *Esercizi filosofici*, vol. 11, pp. 16-30.
- Dosse, F. (2007), *Gilles Deleuze Félix Guattari. Biographie croisée*, La Découverte, Paris.
- Drouet, D. (2007), *Index des références littéraires dans l'œuvre de Gilles Deleuze*, in Gelas, Micolet (a cura di) (2007), pp. 551-581.
- Duffy, S. (2006), *The Differential Point of View of the Infinitesimal Calculus in Spinoza, Leibniz and Deleuze*, in *Journal of the British Society for Phenomenology*, vol. 37 n. 3, pp. 286–307.
- Duffy, S. (2009), *Albert Lautman*, in Jones, Roffe (a cura di) (2009), pp. 356-379.

- Duffy, S. (2010), *Leibniz, Mathematics and the Monad*, in van Tuinen, McDonnell (a cura di) (2010), pp. 89-111.
- Duffy, S. (2013), *Deleuze and the History of Mathematics. In Defense of the 'New'*, Bloomsbury, London.
- Dupuis, J. D. (2012), *Gilles Deleuze, Félix Guattari et Gilles Châtelet. De l'expérience diagrammatique*, L'Harmattan, Paris.
- Fadini, U. (2003), *Figure nel tempo. A partire da Deleuze/Bacon*, Ombre corte, Verona.
- Flanagan, T. (2010), *The Free and Indeterminate Accord of 'The New Harmony': the Significance of Benjamin's Study of the Baroque for Deleuze*, in van Tuinen, McDonnell (a cura di) (2010), pp. 46-64.
- Foladori, A. (2016), *Diagramma e Corpo Virtuale. Figure di "soglia" nel pensiero dell'immanenza*, in *La Deleuziana*, n. 3/2016, pp. 37-50.
- Frémont C. (1991), *Complication et singularité. Sur Le Pli de Gilles Deleuze*, in *Revue de métaphysique et de morale*, a. 96 n. 1, pp. 105-20.
- Gambazzi, P. (1998), *Monadi, pieghe e specchi. Sul leibnizianesimo di Merleau-Ponty e Deleuze*, in *Chiasmi International*, vol. I, pp. 27-50.
- Gelas, B., Micolet, H. (a cura di) (2007), *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, Éditions Cécile Defaut, Nantes.
- Gil, J. (2008), *O imperceptível devir da imanência. Sobre a filosofia de Deleuze*, Relógio d'Água, Lisboa; tr. it. a cura di G. Ferraro e M. Masini, *L'impercettibile divenire dell'immanenza. Sulla filosofia di Deleuze*, Cronopio, Napoli 2015.
- Godani, P. (2009), *Deleuze*, Carocci, Roma.
- Godani, P. (2012), *Variazioni sul sorvolo. Ruyer, Merleau-Ponty, Deleuze e lo statuto della forma*, in *Chiasmi International*, vol. 1/2012, pp. 349-359.
- Gualandi, A. (1998), *Deleuze*, Les Belles Lettres, Paris.
- Hallward, P. (2006), *Out of this World. Deleuze and the Philosophy of Creation*, Verso Books, London.

- Hardt, M. (1993), *Gilles Deleuze. An Apprenticeship in Philosophy*, University of Minnesota Press, Minneapolis, tr. it. di C. Salvi, *Gilles Deleuze. Un apprendistato in filosofia*, DeriveApprodi, Roma 2016.
- Iliadis, A. (a cura di) (2017), *Ontologies of Difference: The Philosophies of Gilbert Simondon and Raymond Ruyer*, volume della rivista *Deleuze studies*, vol. 11 n. 4, Edinburgh University Press.
- Jones, G., Roffe, J. (a cura di) (2009), *Deleuze's philosophical lineage*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Kaiser, B. M. (2010), *Two Floors of Thinking: Deleuze's Aesthetics of Folds*, in McDonnell, van Tuinen (a cura di) (2010), pp. 203-224.
- Kerslake, C. (2007), *Deleuze and the Unconscious*, Continuum, London-New-York.
- Khalfa, J. (2000), *Deleuze et Sartre : idée d'une conscience impersonnelle*, in *Les temps modernes*, n. 608, pp. 189-222.
- Lærke, M. (2010), *Four things Deleuze learned from Leibniz*, in van Tuinen, McDonnell (a cura di) (2010), pp. 25-45.
- Lapoujade, D. (2014), *Deleuze, les mouvements aberrants*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Leclercq, S. (a cura di) (2005), *Aux sources de la pensée de Gilles Deleuze*, vol. I, Sils Maria-Vrin, Mons/Paris.
- Longo, A. (2016), *Le modèle mathématique à la base de la philosophie de Deleuze permet-il d'accéder à une réalité en-soi ?*, in *Implications philosophiques*, disponibile in linea alla pagina <http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/deleuze-et-les-mathematiques/>
- Macherey, P. (1987), *Foucault avec Deleuze : le retour éternel du vrai*, in *Revue de Synthèse*, IV^e s., n. 2, avril-juin 1987, pp. 277-285.
- Martin, J.-C. (1993), *Variations. La philosophie de Gilles Deleuze*, Payot, Paris.
- Martin, J.-C. (1998), *L'œil du dehors*, in Alliez (a cura di) (1998), pp. 103-114.
- Martin, J.-C. (2012), *Deleuze*, Éditions de l'éclat, Paris.
- Nancy, J.-L. (1996), *Pli deleuzien de la pensée*, in Alliez (a cura di) (1998), pp. 115-124.; tr. it., *Piega deleuziana del pensiero*, in Nancy (2008), pp. 11-21.

- Nancy, J.-L. (2008), *Le differenze parallele. Deleuze e Derrida*, a cura di T. Ariemma e L. Cremonesi, Ombre corte, Verona.
- Nedoh, B., Zevnik, A. (a cura di) (2016), *Lacan and Deleuze. A disjunctive synthesis*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Palumbo, F. D. (2015), *Economia del desiderio. Freud, Deleuze, Lacan*, Mimesis, Milano.
- Pelbart, P. P. (2007), *La pensée du dehors, le dehors de la pensée : Blanchot, Foucault, Deleuze*, in Gelas, Micolet (a cura di) (2007), pp. 39-56.
- Plihon, F. (2016), *Architectures Numériques et Résurgence Baroque : Bernard Cache, Greg Lynn et le Pli de Deleuze* [tesi di dottorato in architettura discussa presso l'Università di Lyon III, disponibile in linea alla pagina <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01425474/document>].
- Plotnisky, A. (2009), *Bernhard Riemann*, in Jones, Roffe (a cura di) (2009), pp. 190-208.
- Polizzi, G. (1997), *La filosofia, un 'gesto'. Deleuze e la 'tradizione' filosofica*, in Vaccaro (a cura di) (1997).
- Rabouin, D. (2012), *Un calcul différentiel des idées ? Note sur le rapport de Deleuze aux mathématiques*, in *Europe*, n. 996, numéro spécial *Deleuze*, sous la direction de E. Grossmann et P. Zaoui, pp. 140-153.
- Rambeau, F. (2016), *Les secondes vies du sujet. Deleuze, Foucault, Lacan*, Hermann, Paris.
- Rancière, J. (1998), *Existe-t-il une esthétique deleuzienne ?*, in Alliez (a cura di) (1998), pp. 525-536.
- Ronchi, R. (2015), *Gilles Deleuze*, Feltrinelli, Milano.
- Rosset, C. (1972), *Sécheresse de Deleuze*, in *L'arc*, n. 49 (mai 1972), *Deleuze*, Aix-en-Provence, pp. 219-226.
- Rozzoni, C. (2011), *Breve Nota Sulla Piegia: "Una storia come quella di Merleau-Ponty"*, in *Chiasmi International*, vol. 13, pp. 169-171.
- Roy, P. (2017), *L'immeuble du mobile. Une philosophie de la nature avec Châtelet et Deleuze*, PUF, Paris.
- Sasso, R., Villani, A. (a cura di) (2003), *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Vrin, Paris.
- Sauvagnargues, A. (2004), *Deleuze. De l'animal à l'art*, in Zourabichvili, Sauvagnargues, Marrati (2004), pp. 117-228.

- Sauvagnargues, A. (2005), *Deleuze et l'art*, PUF, Paris.
- Sauvagnargues, A. (2009), *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, PUF, Paris.
- Sauvagnargues, A., Séverac, P. (a cura di) (2016), *Spinoza-Deleuze : lectures croisées*, ENS Éditions, Lyon.
- Sebbag, G. (2015), *Foucault Deleuze. Nouvelles Impressions du Surréalisme*, Hermann, Paris.
- Seggiaro, N. (2009), *La chair et le pli: Merleau-Ponty, Deleuze e la multivocità dell'essere*, Mimesis, Milano-Udine.
- Smith, D. W. (2006), *Deleuze on Leibniz: Difference, Continuity and the Calculus*, in Daniel (a cura di) (2006), pp. 127-147.
- Sholtz, J., Lawlor, L. (2013), *Heidegger and Deleuze*, in Raffoul, Nelson (a cura di) (2013), pp. 417-424.
- Simonetti, A. (2018), *La filosofia di Proust. Dalla parte di Deleuze*, Mimesis, Milano.
- Tarizzo, D. (1996), *L'anima in fuga. Deleuze e il piano psichico*, in *aut aut*, n. 276, 1996, pp. 127-144.
- Tarizzo, D. (2004), *La metafisica del caos*, in Deleuze (1988), pp. VII-XLI.
- Tomšič, S. (2016), *Baroque Structuralism: Deleuze, Lacan and the Critique of Linguistics*, in Nedoh, Zevnik (a cura di) (2016), pp. 123-140.
- Treppiedi, F. (2016), *Le condizioni dell'esperienza reale. Deleuze e l'empirismo trascendentale*, Clinamen, Firenze.
- Timmermans, B. (2006), *Introduction*, in Id. (a cura di) (2006), pp. 7-21.
- Timmermans, B. (a cura di) (2006), *Perspective. Leibniz, Whitehead, Deleuze*, Vrin, Paris.
- Tonkonoff, S. (2017), *From Tarde to Deleuze and Foucault. The Infinitesimal Revolution*, Palgrave Macmillan, London - New York.
- Vaccaro, G.B. (1990), *Deleuze e il pensiero del molteplice*, FrancoAngeli, Milano.
- Vaccaro, S. (a cura di) (1997), *Il secolo deleuziano*, Mimesis, Milano.
- van Tuinen, S. (2014), *Difference and Speculation: Heidegger, Meillassoux, and Deleuze on Sufficient Reason*, in Beaulieu, Kazarian, Shusytska (a cura di) (2014), pp. 63-90.

van Tuinen, S. (2010), *A Transcendental Philosophy of the Event: Deleuze's Non-Phenomenological Reading of Leibniz*, in van Tuinen, McDonnell (a cura di) (2010), pp. 155-183.

van Tuinen, S., McDonnell, N. (a cura di) (2010), *Deleuze and The Fold: a critical reader*, Palgrave MacMillan, London - New York.

Villani, A. (2013), *Logique de Deleuze*, Hermann, Paris.

Villani, T. (1998), *Gilles Deleuze. Un filosofo dalla parte del fuoco*, Costa & Nolan, Genova.

Zaiser, R. (2007), *Le pli : Deleuze et le baroque*, in *Œuvres & Critiques*, XXXII, n. 2 (2007), pp. 155-170.

Žižek, S. (2004), *Organs without bodies. On Deleuze and Consequences*, Routledge, London; tr. it. a cura di R. Cerenza, *Organi senza corpi. Deleuze e le sue implicazioni*, La scuola di Pitagora editrice, Napoli 2012.

Zourabichvili, F. (1994), *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, PUF, Paris 1996²; ripreso successivamente in Zourabichvili, Sauvagnargues, Marrati (2004), pp. 1-116.

Zourabichvili, F. (1998), *Deleuze et le possible (de l'involontarisme en politique)*, in Alliez (a cura di) (1998), pp. 335-357; tr. it. di G. Piana, *Deleuze e il possibile (sul non volontarismo in politica)*, in *aut aut*, n. 276/1996, pp. 59-77.

Zourabichvili, F. (2003), *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, Paris.

Zourabichvili, F., Sauvagnargues, A., Marrati, P. (2004), *La philosophie de Deleuze*, PUF, Paris.

Opere di Leibniz

(1673), *Confessio philosophi*, prima ediz. in russo a cura di I. Jagodinski, *Leibnitiana inedita. Confessio philosophi*, Kazan 1915; tr. it., *Confessio philosophi*, in Id. (2003), pp. 11-71.

(1676a), *Quod Ens perfectissimus existit*, in Id. (1875-1890), vol. VII, pp. 261-262; tr. it., *Sull'esistenza dell'essere perfettissimo*, in Id. (1968), pp. 169-171.

(1676b), *Pacidius Philalethi*, in Id. (1903), pp. 594-628; tr. it. a cura di E. Pasini, *Pacidio a Filalete. Metafisica del moto*, in Id. (2007), pp. 391-505.

(1678), *Quid sit idea*, in Id. (1875-1890), vol. VII, pp. 263-264; tr. it., *Che cos'è l'idea*, in Id. (1967-1968), vol. II, pp. 686-688.

- (1684), *Meditationes de cognitione, veritate et ideis*, in *Acta eroditorum*, novembre 1684, Leipzig; *Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee*, in Id. (1967-1968), vol. II, pp. 679-686.
- (1686a), *Brevis demonstratio erroris memorabilis Cartesii et aliorum circa legem naturalem, secundum quam volunt a Deo eandem semper quantitatem motus conservari; qua et in re mechanica abutuntur*, in *Acta eroditorum*, marzo 1686, Leipzig, pp. 161-163.
- (1686b), *Discours de metaphysique*, in Id. (1875-1890), pp. 427-464; tr. it., *Discorso di metafisica*, in Id. (1967-1968), vol. I, pp. 63-110.
- (1692), *De linea ex lineis numero infinitis ordinatim ductis inter se currentibus...*, in *Acta eroditorum*, 1692; successivamente in Id. (1849-1863), vol. V, pp. 266-269.
- (1694a), *De primae philosophiae Emendatione et de Notione Substantiae*, in *Acta eroditorum*, marzo 1694; tr. it., *Sulla correzione della filosofia prima e sulla nozione di sostanza*, in Id. (1967-1968), vol. II, pp. 704-707.
- (1694b), *Nova calculi differentialis applicatio...*, in *Acta eruditorum*, 1694; successivamente in Id. (1849-1863), vol. V., pp. 301-306.
- (1695), *Système nouveau de la nature et de la communication des substances, aussi bien que de l'union qu'il y a entre l'âme et le corps*, in *Journal des Savants*, 27 juin; tr. it., *Nuovo sistema della natura e della comunicazione delle sostanze e dell'unione tra l'anima e il corpo*, in Id. (1967-1968), vol. I, pp. 189-199.
- (1698), *De ipsa natura sive de vi insita ationibusque Creaturarum, pro Dynamicis suis confermandis illustrandique*, in *Acta eruditorum*, 1698; tr. it., *Sulla natura in sé stessa, ovvero sulla forza insita e sulle azioni delle creature come conferma e chiarimento della mia dinamica*, in Id. (1967-1968), vol. I, pp. 231-247.
- (1702), *Justification du calcul des infinitésimales par celui de l'algèbre ordinaire*, in Id (1849-1963), vol. IV, pp. 104-106.
- (1710), *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Amsterdam; tr. it., *Saggi di teodicea sulla bontà di dio, sulla libertà dell'uomo, sull'origine del male*, in Id. (1967-1968). vol. I, pp. 373-770.
- (1702), *Justification du calcul des infinitésimales par celui de l'Algèbre ordinaire*, in Id. (1849-1863), vol. IV, pp. 104-106.

(1704) *Nouveaux essais sur l'entendement humain par l'auteur du système de l'harmonie préestablie*, Jean Schreuder, Leipzig 1765; tr. it., *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, in Id. (1967-1968), vol. II, pp. 153-676.

(1714a), *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison*, in *L'Europe savante*, art. VI, novembre 1718; tr. it., *Principi della natura e della grazia fondati sulla ragione*, in Id. (1967-1968), vol. I, pp. 274-282.

(1714b), *Monadologie*, prima pubblicazione in lingua tedesca con il titolo *Lehrsätze über die Monadologie on Gott und seiner Existenz, seinen Eigenschafften, und von der Seele des Menschen*, a cura di H. Köhler Johann Meyer, Frankfurt und Leipzig 1720; tr. it., *I principi della filosofia o Monadologia*, in Id. (1967-1968), vol. I, pp. 283-299.

(1849-1863), *Leibnizens mathematische Schriften*, 7 voll., a cura di C. I. Gerhardt, Schmidt Verlag, Berlin-Halle.

(1875-1890), *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, 7 voll., a cura di C. I. Gerhardt, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin [riferimento a GPh seguito dal numero del volume].

(1854), *Lettres et opuscules inédits*, a cura di A. Foucher De Careil, Ladrangue, Paris.

(1857), *Nouvelles lettres et opuscules inédits*, a cura di A. Foucher De Careil, Auguste Durand, Paris.

(1903), *Opuscules et fragments inédits de Leibniz. Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Hanovre*, a cura di L. Couturat, Alcan, Paris.

(1939), *Œuvres choisies*, a cura di L. Prenant, Garnier, Paris.

(1967-1968), *Scritti filosofici*, 2 voll., a cura di D. O. Bianca, Utet, Torino.

(1968), *Scritti di logica*, a cura di F. Barone, Zanichelli, Bologna.

(1982), *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, a cura di M. Mugnai, Editori Riuniti, Roma.

(1994), *La réforme de la dynamique. De Corporum concursu (1678), et autres textes inédits*, a cura di M. Fichant, Vrin, Paris.

(2003), *Confessioni philosophi e altri scritti*, a cura di F. Piro, Cronopio, Napoli.

(2007), *Dialoghi filosofici e scientifici*, a cura di F. Piro, Bompiani, Milano.

Dai carteggi

Lettera ad Arnauld dell'aprile 1687, tr. it. in Id. (1967-1968), vol. I, pp. 149-162.

Lettera ad Arnauld dell'8 ottobre 1687, tr. it. in Id. (1967-1968), vol. I, pp. 166-182.

Lettera a Bourguet del 22 marzo 1714, in Id. (1875-1890), vol. III.

Carteggio con Clarke, tr. it. in Id. (1967-1968), vol. I, pp. 300-372.

Studi su Leibniz

Antognazza, M. R. (2009), *Leibniz: an Intellectual Biography*, Cambridge University Press.

Belaval, Y. (1960), *Leibniz critique de Descartes*, Gallimard, Paris.

Belaval, Y. (1962), *Leibniz. Initiation à sa philosophie*, Vrin, Paris.

Belaval, Y. (1976), *Études leibniziennes. De Leibniz à Hegel*, Gallimard, Paris.

Boehm, A. (1962), *Le « vinculum substantiale » chez Leibniz. Ses origines historiques*, Vrin, Paris.

Bos, H. J. M. (1974), *Higher-Order Differentials and the Derivative in the Leibnizian Calculus*, in *Archive for History of Exact Sciences*, Vol. 14, No. 1, pp. 1-90

Couturat, L. (1901), *La logique de Leibniz : d'après des documents inédits*, Alcan, Paris.

Delcò, A. (1993), *Leibniz, paradigma di sistematicità. Intorno alla lettura di Michel Serres*, in *aut aut*, n. 254-255, marzo-giugno 1993, pp. 133-144.

Duchesneau, F. (1993), *Leibniz et la méthode de la science*, PUF, Paris.

Duchesneau, F. (1994), *La dynamique de Leibniz*, Vrin, Paris.

Fichant, M. (1994), *Introduction*, in *Leibniz* (1994), pp. 9-65.

Geymonat, L. (1946-1949), *Storia e filosofia dell'analisi infinitesimale*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

Gueroult, M. (1934), *Dynamique et métaphysique leibniziennes*, suivi d'une *Note sur le principe de la moindre action chez Maupertuis*, Les Belles Lettres, Paris.

Gueroult, M. (1946), *L'espace, le point e le vide chez Leibniz*, in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, CXXXVI, 1946, pp. 429-452.

Gueroult, M. (1947), *La constitution de la Substance chez Leibniz*, in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1947, pp. 55-78.

Knecht, H. (1981), *La logique chez Leibniz, essai sur le rationalisme baroque*, L'Age d'homme, Genève.

Mathieu, V. (1976), *Introduzione a Leibniz*, Laterza, Roma-Bari.

Mathieu, V. (1993), Il lato notturno della filosofia di Leibniz, in *aut aut*, n. 254-255, marzo-giugno 1993, pp. 73-76.

Mugnai, M. (1982), *Introduzione*, in *Leibniz* (1982), pp. 9-36.

Mugnai, M. (2001), *Introduzione alla filosofia di Leibniz*, Einaudi, Torino.

Ortega y Gasset, J. (1958), *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*, in *Ortega y Gasset* (1962), pp. 59-356.

Ortega y Gasset, J. (1962), *Obras completas*, Tomo VIII 1958-1959, Revista de Occidente, Madrid.

Prenant, L. (1939), *Préface*, in *Leibniz* (1939), pp. I-LI.

Russell, B. (1900), *A Critical Exposition of the Philosophy of Leibniz*, Cambridge University Press, Cambridge; tr. it. di R. Cordeschi, *La filosofia di Leibniz*, Newton Compton, Roma 1972.

Serres, M. (1968), *Le système de Leibniz et ses modèles mathématique*, PUF, Paris.

Altri testi

Adorno, Th. W. (1966), *Der missbrauchte Barock*, in Id. (1967); tr. it., *Abuso del Barocco*, in Id. (1967), pp. 133-158.

Adorno, Th. W. (1967), *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt am Main; tr. it. di E. Franchetti, *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Feltrinelli, Milano 1979.

Agamben, G. (1978), *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino.

Agamben, G. (1980), *La parola e il sapere*, in *aut aut*, n. 179-180, pp. 155-166.

Agamben, G. (2014), *L'uso dei corpi. Homo sacer IV, 2*, Neri Pozza, Vicenza.

Alliez, E. (1999), *Présentation. Tarde et le problème de la constitution*, in *Tarde* (1893), pp. 9-32.

- Anceschi, L. (1945), *Rapporto sull'idea del barocco*, in D'Ors (1936), pp. 151-174.
- Antonioli, M. (2010), *Nietzsche et Blanchot : parole de fragment*, in Hoppenot, Milon (a cura di) (2010), pp. 103-110.
- Ansaldi, S. (2001), *Spinoza et le Baroque. Infini, desir, multitude*, Kimé, Paris.
- Arnol'd, V.I. (1983), *Teorija Katastrof*, Moskau; tr. it. di F. Aicardi, *Teoria delle catastrofi*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.
- Bachelard, S. (a cura di) (1971), *Hommage à Jean Hyppolite*, P.U.F., Paris.
- Baltrušaitis, J. (1955–1984), *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Perrin, Paris; 2^a ed. con il sottotitolo *magie artificielle des effets merveilleux*, Perrin, Paris 1969; 3^a ed. con il sottotitolo *ou Thaumaturgus Opticus - Les Perspectives dépravées*, Flammarion, Paris 1984, tr. it. della 3^a ed., di A. Bassan Levi e P. Bertolucci, *Anamorfosi o Thaumaturgus Opticus*, Adelphi, Milano 1990.
- Bardin, A. (2010), *Epistemologia e politica in Gilbert Simondon. Individuazione, tecnica e sistemi sociali*, FuoriRegistro, Vicenza.
- Barnard, S., Fink, B. (a cura di) (2002), *Reading Seminar XX. Lacan's Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality*, State University of New York Press, Albany.
- Barsanti, G. (2005), *Una lunga pazienza cieca. Storia dell'evoluzionismo*, Einaudi, Torino.
- Bataille, G. (1957), *L'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Baudrillard, J. (1980), *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, tr. it. di P. Lalli, Cappelli, Bologna.
- Beaufret, J. (1982), *Le sens de la philosophie grecque*, in David (a cura di) (2000).
- Beaulieu, A. (a cura di) (2008), *Abécédaire de Martin Heidegger*, Sils Maria-Vrin, Mons-Paris.
- Beckett, S. (1951), *Malone meurt*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. di G. Frasca, *Malone muore*, Einaudi, Torino 2011.
- Benjamin, W. (1928), *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Rowohlt, Berlin; tr. it. di F. Cuniberto, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999².
- Benjamin, W. (1966), *Briefe*, hrsg. von G. Scholem und Th. W. Adorno, Frankfurt am Main; tr. it. di A. Marietti e G. Backhaus, *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1978.

- Benjamin, W. (1982), *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; tr. it., *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2000.
- Bergson, H. (1889), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Alcan, Paris.
- Blanchot, M. (1949), *La part du feu*, Gallimard, Paris.
- Blanchot, M. (1955), *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris.
- Blanchot, M. (1969), *L'entretien infini*, Gallimard, Paris.
- Borges, J. L. (1944), *Ficciones*, SUR, Buenos Aires; tr. it., *Finzioni*, in Id. (1984), pp. 617-770.
- Borges, J. L. (1984), *Tutte le opere*, vol. I, a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano.
- Boyer, C. B. (1968), *A History of Mathematics*, Wiley, New Jersey.
- Bruno, G. (1591), *De triplici minimo et mensura*, Frankfurt; tr. it. a cura di C. Monti, *Il triplice minimo e la misura*, in Id. (1980), pp. 71-292.
- Bruno, G. (1980), *Opere latine*, a cura di C. Monti, UTET, Torino.
- Buci-Glucksmann, C. (2002), *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Galilée, Paris [questo testo è la riedizione, con l'apporto di leggere modifiche, a due testi pubblicati precedentemente, entrambi dedicati al Barocco, ovvero *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Galilée, Paris 1984 e *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Galilée, Paris 1986].
- Cache, B. (1983), *Terre meuble. L'ameublement du territoire*, HYX, Orléans 1997; prima pubblicazione in inglese con tr. di A. Boyman, *Earth Moves. The furnishing of Territories*, MIT Press, Massachusetts 1995.
- Cahn, T. (1962), *La vie et l'œuvre de Étienne Geoffroy Saint-Hilaire*, PUF, Paris.
- Calabrese, O. (1985), *La macchina della pittura*, Laterza, Roma-Bari; seconda ediz. La casa Usher, Firenze 2012.
- Calabrese, O. (1987), *L'età neobarocca*, Laterza, Roma-Bari; ripreso in Id. (2013), pp. 19-214.
- Calabrese, O. (1991), *Mille di questi anni*, Laterza, Roma-Bari.
- Calabrese, O. (2011), *Introduzione del 2011*, a Id. (1987), in Id. (2013), pp. 21-45.
- Calabrese, O. (2013), *Il Neobarocco. Forme e dinamiche della cultura contemporanea*, La casa Usher, Firenze.

- Canguilhem, G. (1952), *La connaissance de la vie*, Vrin, Paris.
- Canguilhem, G., Lapassade, G., Piquemal, J., Ulmann, J. (1962), *Du développement à l'évolution au XIX^e siècle*, PUF, Paris.
- Carbone, M. (2009), *L'insostenibile compiacenza del Super-io: Žižek su Lacan*, in Žižek (2006), pp. 9-19.
- Carneiro Leão, E. (2008), *Pli (Zwiefalt)*, in Beaulieu (a cura di) (2008), pp. 168-169.
- Caruso, P. (1969), *Conversazioni con Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Jacques Lacan*, Mursia, Milano.
- Castorina, R. (2013), *Pensare e vivere il 'fuori'. Etopolitica, ontologia e scrittura nella riflessione di Michel Foucault*, in *Lo Sguardo. Rivista di filosofia*, n. 11/2013, pp. 173-197.
- Cataluccio, F. M. (2017), *L'ordine della follia*, in Gombrowicz (1965), tr. it., pp. 221-236.
- Châtelet, F. (a cura di) (1972), *Histoire de la philosophie*, Vol. VIII, *Le XX^{ème} siècle*, Hachette, Paris.
- Châtelet, G. (1993), *Les enjeux du mobile : mathématiques, physique, philosophie*, Seuil, Paris; tr. it. di A. Cavazzini, *Le poste in gioco del mobile*, Mimesis, Milano 2010.
- Châtelet, G. (2010), *L'enchantement du virtuel : Mathématique, physique, philosophie*, Rue d'Ulm, Paris.
- Cimatti, F. (2012), «*Lalangue sert à de toutes autres choses qu'à la communication*». *Per una soggettività impersonale*, in *Palinsesti. Quaderni della Scuola Dottorale Internazionale di Studi Umanistici dell'Università della Calabria*, vol. 1, pp. 169-190.
- Cocteau, J. (1947), *La difficulté d'être*, Du Rocher, Monaco.
- Colonnello, P. (a cura di) (2014), *Il soggetto riflesso. Itinerari del corpo e della mente*, Mimesis, Milano.
- Colucci, M. (2009), *L'otto volante di Lacan*, in *aut aut*, n. 343, pp. 9-18.
- Cormann, G. (2006), *Pli, émotion et temporalité. Remarque sur le problème de l'enfance chez Sartre et Merleau-Ponty*, in Cormann, Laoureux, Piéron (a cura di) (2006), pp. 125-140.
- Counet, J.-M. (2006), *Les complication de l'histoire de la philosophie : Boèce, Nicolas de Cues, Giordano Bruno*, in Cormann, Laoureux, Piéron (a cura di) (2006), pp. 5-26.

- Cremaschi, G. (1979), *L'automa spirituale: la teoria della mente e delle passioni in Spinoza*, Vita e Pensiero, Milano.
- Dagognet, F. (1970), *Le catalogue de la vie*, PUF, Paris.
- Dahan-Dalmedico, A., Peiffer, J. (1982), *Une histoire des mathématiques. Routes et Dédalles*, Le Seuil, Paris.
- Darrigol, O. (2012), *A history of Optics. From Greek antiquity to the Nineteenth century*, Oxford University Press, New York.
- Dastur, F. (2006), *Ontologie et différence chez Heidegger et Merleau-Ponty : le pli*, in in Cormann, Laoureux, Piéron (a cura di) (2006), pp. 105-124.
- David, P. (a cura di) (2000), *L'enseignement par excellence. Hommage à François Vezin*, L'Harmattan, Paris.
- De Conciliis, E. (2001), *La redenzione ineffettuale. Walter Benjamin e il messianismo moderno*, La città del sole, Napoli.
- De Rosa, D. (2016), *L'ordine discontinuo. Una genealogia foucaultiana*, Mimesis, Milano.
- Derrida, J. (1964), *Violence et métaphysique, essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas*, in *Revue de Métaphysique et de Morale*, nn. 3 e 4, 1964; successivamente in Id. (1967), pp. 117-228; tr. it. di G. Pozzi, *Violenza e metafisica. Saggio sul pensiero di Emmanuel Levinas*, in Id. (1967), pp. 99-198.
- Derrida, J. (1967), *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris; tr. it. di G. Pozzi, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1990².
- Derrida, J. (1968), *La 'différance'*, in *Bulletin de la société française de philosophie*, a. 62 n. 3 (juillet-septembre 1968), pp. 73- 120; successivamente in Id. (1972), pp. 1-30; tr. it. a cura di M. Iofrida, *La «différance»*, in Id. (1972), pp. 27-57.
- Derrida, J. (1972), *Marges – de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. a cura di M. Iofrida, *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997.
- Derrida, J. (1987), *Psyché. Invention de l'autre*, Tomes I-II, Galilée, Paris; tr. it. di R. Balzarotti, *Psyché. Invenzioni dell'altro*, voll. I-II, Jaca Book, Milano 2008-2009.
- Descartes, R. (1641), *Meditationes de prima philosophia*, Paris; tr. it., *Meditazioni metafisiche sulla filosofia prima*, in Descartes (1969), pp. 187-258.

- Descartes, R. (1644), *Principia philosophiae*; tr. it., *I principi di filosofia*, in Descartes (1969), pp. 597-676.
- Descartes, R. (1969), *Opere filosofiche*, a cura di B. Widmer, UTET, Torino.
- Di Ciaccia, A., Recalcati, M. (2000), *Jacques Lacan. Un insegnamento sul sapere dell'inconscio*, Bruno Mondadori, Milano.
- Didi-Huberman, G. (2002), *Ninfa moderna. Essai sur le drape tombé*, Gallimard, Paris; tr. it. di A. Pino, *Ninfa moderna. Saggio sul drappeggio caduto*, Abscondita, Milano 2013.
- Di Paola, F. (1980), *Noialtri barocchi e Baudrillard*, in Baudrillard (1980), pp. 115-185.
- Donatiello, P., Galofaro, F., Ienna, G. (a cura di) (2017), *Il senso della tecnica. Saggi su Bachelard*, Esculapio, Bologna.
- Donger, S., Shepherd, S., ORLAN (a cura di), *ORLAN. A Hybrid Body of Artworks*, Routledge, London.
- D'Ors, E. (1936), *Du Baroque*, tr. fr. di A. Rouart-Valéry, Gallimard, Paris; tr. it. a cura di L. Anceschi, *Del Barocco*, Abscondita, Milano 2011.
- Dostoevskij, F. M. (1878-1880), *Brat'ja Karamazovy*; tr. it. di M. Grati, *I fratelli Karamazov*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2011.
- Dottorini, D. (2018), *Il movimento barocco del tempo*, in *Fata Morgana Web*, [disponibile al sito: <http://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2018/06/23/il-movimento-barocco-del-tempo-wonderstruck-di-todd-haynes/>].
- Dreyfus, L.H., Rabinow, P. (a cura di) (1982), *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Eribon, D. (1994), *Michel Foucault et ses contemporaines*, Fayard, Paris.
- Esposito, R. (2007), *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Einaudi, Torino.
- Euclide (1970), *Elementi*, a cura di A. Frajese e L. Maccioni, UTET, Torino.
- Fergnani, F., Rovatti, P.A. (a cura di) (1977), *Materialismo e rivoluzione*, il Saggiatore, Milano.
- Ferraris, M. (1988), *Storia dell'ermeneutica*, Bompiani, Milano.

Foucault, M. (1961), *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, Paris; seconda edizione dal titolo *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris 1972; tr. it. di F. Ferrucci, *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano 1976².

Foucault, M. (1963), *Raymond Roussel*, Gallimard, Paris.

Foucault, M. (1966a), *La pensée du dehors*, in *Critique*, n. 229 juin 1966, pp. 523-546; successivamente in Id. (1994), pp. 518-539; tr. it. di C. Milanese, *Il pensiero del di fuori*, in Id. (1971b), pp. 111-134.

Foucault, M. (1966b), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris; tr. it. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1996³.

Foucault, M. (1969), *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, in *Bulletin de la Société française de philosophie*, juillet-septembre 1969, pp. 73-104; successivamente in Id. (1994), vol. I, pp. 789-821; tr. it. di C. Milanese, *Che cos'è un autore?*, in Id. (1971b), pp. 1-21.

Foucault, M. (1970), *Theatrum philosophicum*, in *Critique*, n. 282, novembre 1970, pp. 885-908; successivamente in Id. (1994), vol. II, pp. 75-99; tr. it. di F. Polidori, *Theatrum philosophicum*, in *aut aut*, n. 277-278, 1997, pp. 54-74.

Foucault, M. (1971a), *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, in Bachelard, S. (a cura di) (1971), pp. 145-172; successivamente in Id. (1994), vol. II, pp. 136-156; tr. it. di G. Procacci e P. Pasquino, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in Id. (1977c), pp. 29-54.

Foucault, M. (1971b), *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Feltrinelli, Milano.

Foucault, M. (1973), *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Montpellier; tr. it. di A. Pellegrino Ceccarelli, *Questa non è una pipa*, Serra e Riva, Milano 1980.

Foucault, M. (1976), *La Volonté de savoir. Histoire de la sexualité I*, Gallimard, Paris; tr. it. di P. Pasquino e G. Procacci, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Feltrinelli, Milano 1978.

Foucault, M. (1977a), *La vie des hommes infâmes*, in *Les cahiers du chemin*, n. 29, 15/01/1977, pp. 12-29; successivamente in Id. (1994), vol. III, pp. 237-253; tr. it. di G. Zattoni Nesi, *La vita degli uomini infami*, il Mulino, Bologna 2009.

Foucault, M. (1977b), *Non au sexe roi*, in *Le nouvel observateur*, n. 644, 12-21 mars 1977, pp. 92-130; successivamente in Id. (1994), vol. III, pp. 256-269.

- Foucault, M. (1977c), *Microfisica del potere. Interventi Politici*, a cura di A. Fontana e P. Pasquino, Einaudi, Torino 1977.
- Foucault, M. (1978-1979), *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-1979*, Seuil, Paris 2004; tr. it. a cura di M. Bertani e V. Zini, *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, Feltrinelli, Milano 2005.
- Foucault, M. (1982), *The Subject and Power*, in Dreyfus, Rabinow (a cura di) (1982), pp. 208-226; versione francese, *Le sujet et le pouvoir*, in Id. (1994), vol. IV, pp. 222-243.
- Foucault, M. (1984a), *L'usage des plaisirs. Histoire de la sexualité II*, Gallimard, Paris; tr. it. di L. Guarino, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità II*, Feltrinelli, Milano 1984.
- Foucault, M. (1984b), *What is Enlightenment?*, in Rabinow (a cura di) (1984), pp. 32-50; versione francese, *Qu'est-ce que les Lumières?*, in Id. (1994), vol. IV, pp. 562-578; tr. it. di S. Loriga, *Che cos'è l'Illuminismo?*, in Id. (1998), pp. 217-232.
- Foucault, M. (1984c), *Michel Foucault, an Interview: Sex, Power and the Politics of Identity*, in *The Advocate*, n. 400, 7/08/1984, pp. 26-30, 58; versione francese, *Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité*, in Id. (1994), vol. IV, pp. 735-746; tr. it. di S. Loriga, *Michel Foucault, un'intervista: il sesso, il potere e la politica dell'identità*, in Id. (1998), pp. 295-306.
- Foucault, M. (1994), *Dits et Écrits. 1954-1988*, 4 voll., sous la direction de D. Defert et F. Ewald, Gallimard, Paris.
- Foucault, M. (1998), *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste 3. 1978-1985. Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a cura di A. Pandolfi, Feltrinelli, Milano.
- Freud, S. (1916), *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 12; tr. it., *Una difficoltà della psicoanalisi*, in Id. (1976-1980), vol. VIII, pp. 653-664.
- Freud, S. (1976-1980), *Opere di Sigmund Freud*, 12 voll., a cura di C. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino.
- Gambazzi, P. (1994), *La piega e il pensiero. Sull'ontologia di Merleau-Ponty*, in *aut aut*, n. 262-3, pp. 21-47.
- Gely, R. (2006), *Le pli et le toucher à distance chez Merleau-Ponty*, in Cormann, Laoureux, Piéron (a cura di) (2006), pp. 141-160.

- Gembillo, G. (2009), *Da Einstein a Mandelbrot. La filosofia degli scienziati contemporanei*, Le lettere, Firenze.
- Genette, G. (1969), *Figures II*, Seuil, Paris.
- Geoffroy de Saint-Hilaire, É. (1830), *Principes de philosophie zoologique*, Pichon et Didier, Paris.
- Geoffroy de Saint-Hilaire, É. (1835), *Études progressives d'un naturaliste pendant les années 1834 et 1835*, Roret, Paris.
- Geoffroy de Saint-Hilaire, É. (1838), *Notions synthétiques, historiques et physiologiques de philosophie naturelle*, Dénain, Paris.
- Geymonat, L. (1970), *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Vol. II, Garzanti, Milano.
- Goldstein, K. (1934), *Der Aufbau des Organismus. Einführung in die Biologie unter besonderer Berücksichtigung der Erfahrungen am kranken Menschen*, Nijhoff, Den Haag.
- Goethe, J. W. (1810), *Zur Farbenlehre*, 2 voll., Cotta, Tübingen; tr. it. a cura di R. Troncon, *La teoria dei colori*, il Saggiatore, Milano 1999².
- Gombrowicz, W. (1965), *Kosmos*, Literary Institute, Paris; tr. it. di V. Verdiani, *Cosmo*, il Saggiatore, Milano 2017.
- Gribbin, J. (1996), *Companion to the cosmos*, Weidenfeld & Nicolson, London; tr. it. di L. Sosio, *Enciclopedia Universale Garzanti: Astronomia*, Garzanti, Milano 2004.
- Gueroult, M. (1929), *La Philosophie transcendantale de Salomon Maimon*, Alcan, Paris.
- Gueroult, M. (1930), *L'Évolution et la structure de la doctrine de la science chez Fichte*, Les Belles Lettres, Paris.
- Gueroult, M. (1953), *Descartes selon l'ordre des raisons*, Aubier, Paris.
- Gueroult, M. (1968), *Spinoza. Tome 1 : Dieu (Éthique, livre I)*, Auber-Montaigne, Paris.
- Gueroult, M. (1974), *Spinoza. Tome 2 : L'Âme (Éthique, livre II)*, Auber-Montaigne, Paris.
- Guglielminetti, E. (1990), *Walter Benjamin. Tempo, ripetizione, equivocità*, Mursia, Milano 2016².
- Guicciardini, N. (1999), *Reading the Principia. The Debate on Newton's Mathematical Methods for Natural Philosophy from 1687 to 1736*, Cambridge University Press.

- Hauser, A. (1953), *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Beck, München; tr. it. di A. Bovero, *Storia sociale dell'arte. Volume secondo. Rinascimento Manierismo Barocco*, Einaudi, Torino 2001³.
- Heidegger, M. (1927), *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Klostermann, Frankfurt am Main 1975; tr. it. di A. Fabris, *I problemi fondamentali della fenomenologia*, il Melangolo, Genova 1988.
- Heidegger, M. (1929), *Was ist Metaphysik?*, Friedrich Cohen, Bonn 1931; tr. it. di a cura di F. Volpi, *Che cos'è metafisica?*, Adelphi, Milano 2001.
- Heidegger, M. (1946), *Überwindung der Metaphysik*, in Id. (1954b), pp. 67-98; tr. it., *Oltrepassamento della metafisica*, in Id. (1954b), pp. 45-65.
- Heidegger, M. (1947a), *Die Kunst und der Raum*, Erker Verlag, St. Gallen 1996³; tr. it. di C. Angelino, *L'arte e lo spazio*, il Melangolo, Genova 2003.
- Heidegger, M. (1947b), *Aus der Erfahrung des Denkens*, in Id. (1983), pp. 75-86.
- Heidegger, M. (1953), *Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes*, in *Merkur*, 61, pp. 226-258; successivamente in Id. (1959), pp. 31-78; tr. it., *Il linguaggio della poesia*, in Id. (1959), pp. 27-81.
- Heidegger, M. (1953-54), *Aus einem Gespräch von der Sprache (1953/54). Zwischen einem Japaner und einem Fragenden*, in Id. (1959), pp. 79-146; tr. it., *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio*, in Id. (1959), pp. 83-125.
- Heidegger, M. (1954a), *Was heißt Denken?*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen; tr. it. di U. Ugazio e G. Vattimo, *Che cosa significa pensare?*, SugarCo, Milano 1971.
- Heidegger, M. (1954b), *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Verlag, Pfullingen; tr. it. di G. Vattimo, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976; tr. fr. par A. Préau, *Essais et conférences*, Gallimard, Paris 1958.
- Heidegger, M. (1957), *Identität und Differenz*, Günther Neske Verlag, Pfullingen; tr. it. a cura di G. Gurisatti, *Identità e differenza*, Adelphi, Milano 2009.
- Heidegger, M. (1959), *Unterwegs zur Sprache (1950-1959)*, Günther Neske Verlag, Pfullingen; tr. it. di A. Caracciolo, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1973.
- Heidegger, M. (1961), *Nietzsche*, Klostermann, Frankfurt am Main; tr. it. a cura di F. Volpi, *Nietzsche*, Adelphi, Milano 1994.
- Heidegger, M. (1969), *Seminar in Le Thor 1969*, in Id. (1986), pp. 326-371; tr. it., *Le Thor 1969*, in Id. (1986), pp. 89-144.

- Heidegger, M. (1983), *Aus der Erfahrung des Denkens*, Klostermann, Frankfurt am Main; tr. it. di N. Curcio, *Dell'esperienza del pensiero*, il Melangolo, Genova 2011.
- Heidegger, M. (1986), *Seminare*, Klostermann, Frankfurt am Main 1977; tr. it. parziale di M. Bonola, *Seminari*, Adelphi, Milano 1992.
- Heidegger, M. (1987), *Zollikoner Seminare. Protokolle-Gespräche-Briefe*, Klostermann, Frankfurt am Main; tr. it. a cura di E. Mazzarella e A. Giugliano, *Seminari di Zollikon. Protocolli seminariali-Colloqui-Lettere*, Guida, Napoli 1991.
- Hobson, M. (1998), *Jacques Derrida. Opening lines*, Routledge, London-New York.
- Hocquenghem, G., Scherer, R. (1986), *L'âme atomique. Pour une esthétique d'ère nucléaire*, Albin Michel Paris; seconda ediz., Éditions du Sandre, Paris 2013.
- Hoppenot, É., Milon, A. (a cura di) (2010), *Maurice Blanchot et la philosophie. Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre.
- Horkheimer, M., Adorno, Th. W. (1944), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische fragmente*, Querido, Amsterdam; tr. it. di R. Solmi, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 2010⁵.
- Husserl, E. (1931), *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, Nijhoff, Den Haag 1950; tr. it. di F. Costa, *Meditazioni cartesiane con l'aggiunta dei Discorsi parigini*, Bompiani, Milano 1988.
- Inwood, M. (1999), *A Heidegger dictionary*, Blackwell, Oxford-Maiden.
- Jean, G. (2006), *Le pli merleau-pontien et l'idée d'un "tournant topologique" dans la phénoménologie*, in Cormann, Laoureux, Piéron (a cura di) (2006), pp. 189-208.
- Klee, P. (1920), *Schöpferische Konfession*, in *Tribune der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung*, Reiss, Berlin; tr. it., *La confessione creatrice*, in Id. (1956), pp. 76-80.
- Klee, P. (1921-1922), *Über die moderne Kunst*, Verlag Benteli, Bern-Bümplitz 1945; tr. it., *Contributi alla teoria della forma*, in Id. (1956), pp. 97-509.
- Klee, P. (1956), *Das bildnerische Denken*, Benno Schwabe & Co., Basel; tr. it. a cura di M. Spagnol e R. Sapper, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1959.
- Kline, M. (1972), *Mathematical Thought from Ancient to Modern Times*, Oxford University Press, 1972.
- Klossowski, P. (1969), *Nietzsche et le cercle vicieux*, Mercure de France, Paris; tr. it. di E. Turolla, *Nietzsche e il circolo vizioso*, Adelphi, Milano 1981.

- Koch (Von), H. (1904), *Sur une courbe continue sans tangente, obtenue par une construction géométrique élémentaire*, in *Arkiv för Matematik*, vol. 1/1904, pp. 681-704.
- Kofman, S. (1973), *Camera obscura, de l'idéologie*, Galilée, Paris.
- Koyré, A. (1957), *From the Closed World to the Infinite Universe*, Johns Hopkins Press, Baltimore; tr. it. di L. Cafiero, *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, Feltrinelli, Milano 1970.
- Lacan, J. (1953-54), *Les écrits techniques de Freud. Le séminaire. Livre I*, Seuil, Paris 1975; tr. it. di A. Schiacchitano e I. Molina, *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud (1953-1954)*, Einaudi, Torino 1978; 2^a ediz. a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2014.
- Lacan, J. (1954-55), *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse. Le séminaire. Livre II*, Seuil, Paris 1978; tr. it. a cura di A. Di Ciaccia, *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 1991.
- Lacan, J. (1957-58), *Les formations de l'incoscient. Le Séminaire. Livre V*, Seuil, Paris 1998; tr. it. a cura di A. Di Ciaccia, *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio (1957-1958)*, Einaudi, Torino 2004.
- Lacan, J. (1959-1960), *L'éthique de la psychanalyse. Le Séminaire. Livre VII*, Seuil, Paris 1986; tr. it. a cura di A. Di Ciaccia, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Einaudi, Torino, 1994.
- Lacan, J. (1960-61), *Le transfert. Le séminaire. Livre VIII*, Seuil, Paris 1991; tr. it. a cura di A. Di Ciaccia, *Il seminario. Libro VIII. Il transfert (1960-1961)*, Einaudi, Torino 2008.
- Lacan, J. (1964), *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le séminaire. Livre XI*, Seuil, Paris 1973; tr. it. a cura di A. Di Ciaccia, *Il seminario. Libro XI. I Quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, Einaudi, Torino 2003.
- Lacan, J. (1966), *Écrits*, Seuil, Paris; tr. it. di G.B. Contri, *Scritti*, 2 voll., Einaudi, Torino 1974.
- Lacan, J. (1969), *Conversazione con Jacques Lacan*, in Caruso (1969), pp. 134-182.
- Lacan, J. (1969-70), *L'envers de la psychanalyse. Le séminaire. Livre XVII*, Seuil, Paris 1991; tr. it. di C. Viganò e R. E. Manzetti, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi (1969-1970)*, Einaudi, Torino 2001.
- Lacan, J. (1970), *Radiophonie*, in *Scilicet*, n. 2/3, Seuil, Paris, pp. 55-99; successivamente in Id. (2001), pp. 403-448; tr. it., *Radiofonia*, in Id. (2001), pp. 399-444.

- Lacan, J. (1972-1973), *Encore. Le Séminaire. Livre XX*, Seuil, Paris 1975; tr. it. a cura di A. Di Ciaccia, *Il seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, Einaudi, Torino 2011.
- Lacan, J. (1974), *Télévision*, Seuil, Paris; successivamente in Id. (2001), pp. 509-545; tr. it., *Televisione*, in Id. (2001), pp. 505-538.
- Lacan, J. (1975-76), *Le sinthome. Le séminaire. Livre XXIII*, Seuil, Paris 2005; tr. it. a cura di A. Di Ciaccia, *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 2006.
- Lacan, J. (2001), *Autres écrits*, Seuil, Paris; tr. it. a cura di A. Di Ciaccia, *Altri Scritti*, Einaudi, Torino 2013.
- Lambert, G. (2004), *The Return of the Baroque in Modern Culture*, Continuum, London.
- Lautman, A. (1938), *Essai sur les notions de structure et d'existence en mathématiques*, Hermann, Paris.
- Lazzarato, M. (1999), *Postface. Gabriel Tarde : un vitalisme politique*, in Tarde (1893), pp. 103-150.
- Lazzarato, M. (2002), *Puissances de l'invention. La psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique*, Les empêcheurs de penser en rond, Paris.
- Leblanc, M. (1925), *La Vie extravagante de Balthazar*, Lafitte, Paris.
- Lepenies, W. (1976), *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten*, Carl Hanser Verlag, München; tr. it. di S. Kolb e A. Pasquali, *La Fine della storia naturale: la trasformazione di forme di cultura nelle scienze del XVIII e XIX secolo*, il Mulino, Bologna 1991.
- Lynn, G. (1998), *Folds, Bodies & Blobs. Collected Essays*, La léttre volée, Bruxelles.
- Maïmon, S. (1790), *Versuch über die Transzendentalphilosophie*, Berlin.
- Malpas, J. (2006), *Heidegger's Topology. Being, Place, World*, MIT Press, Cambridge.
- Mandelbrot, B. (1975), *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*, Flammarion, Paris; tr. it. a cura di R. Pignoni, *Gli oggetti frattali. Forma, caso e dimensione*, Einaudi, Torino 1987.
- Maravall, J. A. (1975), *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona; tr. it. di C. Paez, *La cultura del Barocco: analisi di una struttura storica*, il Mulino, Bologna 1999.
- Merleau-Ponty, M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris; tr. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.

- Merleau-Ponty, M. (1964), *Le Visibile et l'invisible*, publié par C. Lefort, Gallimard, Paris; tr. it. a cura di M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2007.
- Michaux, H. (1948), *Ailleurs*, Gallimard, Paris.
- Michaux, H. (1949), *La vie dans les plis*, Gallimard, Paris.
- Montanari, T. (2012), *Il Barocco*, Einaudi, Torino.
- Nietzsche, F. W. (1878-1879), *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, Ernst Schmeitzner, Chemnitz; tr. it. a cura di G. Colli e M. Montinari, *Umano, troppo umano*, in *Opere complete*, Vol. IV t. I e II, Adelphi, Milano 1967.
- Nietzsche, F. W. (1884), *Nachgelassene Fragmente*, in *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*, hrsg. von G. Colli e M. Montinari, De Gruyter, Berlin 1980; ediz. it. a cura di M. Montinari, *Frammenti Postumi. 1884*, in *Opere complete*, Vol. VII t. II, Adelphi, Milano 1976.
- Nietzsche, F. W. (1884-1885), *Nachgelassene Fragmente*, in *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe*, hrsg. von G. Colli e M. Montinari, De Gruyter, Berlin 1980; ediz. it. a cura di S. Giametta, *Frammenti postumi. 1884-1885*, Adelphi, Milano 1975.
- Orlandi, (1996), *I fenomeni fisici del misticismo*, Gribaudi, Milano.
- Osser, E. (2014), *L'inganno del frate pittore: Apocalisse a Trinità dei Monti*, in *Il giornale dell'arte*, n. 339 (febbraio 2014).
- Palma, M., Maraschini, W. (a cura di) (2013), *Enciclopedia della matematica*, Garzanti, Milano.
- Palombi, F. (2006), *Lo specchio. Lacan e il Barocco*, in *Bollettino Filosofico del Dipartimento di Filosofia dell'Università della Calabria*, n. 22, pp. 104-107.
- Palombi, F. (2008), *Un intermedio surreale. L'aporia di Antigone tra Judith Butler e Jacques Lacan*, in Pasquino, Plastina (a cura di) (2008), pp. 123-138.
- Palombi, F. (2009), *Jacques Lacan*, Carocci, Roma.
- Palombi, F. (2014), «Estimità» ovvero mente e corpo secondo Jacques Lacan, in Colonnello (a cura di) (2014), pp. 151-165.
- Palombi, F. (2015), «Del barocco»: un repertorio lacaniano, in Palombi, Rainone (a cura di) (2015), pp. 131-152.

- Palombi, F. (2017), *Elogio dell'astrazione. Gaston Bachelard e la filosofia della matematica*, Mimesis, Milano.
- Palombi, F. (2018), "L'effetto fantasma": Jacques Derrida e l'iperfenomenologia, in corso di pubblicazione.
- Panofsky, E. (1967), *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt; tr. it. di C. Basso, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, Abscondita, Milano 2015.
- Pasquino, M., Plastina, S. (a cura di) (2008), *Fare e disfare. Otto saggi a partire da Judith Butler*, Mimesis, Milano.
- Patras, F. (2001), *La pensée mathématique contemporaine*, PUF, Paris; tr. it. di G. De Vivo e P. Pagli, *Il pensiero matematico contemporaneo*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- Perniola, M. (1985), *Transiti. Come si va dallo stesso allo stesso*, Cappelli, Bologna; 2^a ediz. con il sottotitolo *Filosofia e perversione*, Castelvechi, Roma 1998.
- Perniola, M. (1990), *Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte*, Costa & Nolan, Genova.
- Perniola, M. (1993), *Che cos'è il neobarocco filosofico*, in *aut aut*, n. 254-255, marzo-giugno 1993, pp. 145-157; successivamente in Id. (1998), pp. 62-75.
- Perniola, M. (1997), *L'estetica del Novecento*, il Mulino, Bologna.
- Perniola, M. (1998), *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*, Costa & Nolan, Genova.
- Perrier, E. (1884), *La philosophie zoologique avant Darwin*, Alcan, Paris.
- Pettoello, R. (1994), *Introduzione*, in Riemann (1854), pp. VII-XLII.
- Peyré, Y. (2011), *Plis et déplis*, Pagine d'Arte, Capriasca.
- Pianigiani, O. (1907), *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Albrighi & Segati, Roma; 4^a ediz. Fratelli Melita Editori, La Spezia 1990.
- Piéron, J. (2006), *Pli et "subjectivation" chez Heidegger*, in Cormann, Laoureux, Piéron (a cura di) (2006), pp. 161-172.
- Pinotti, A. (a cura di) (2003), *Giochi per melanconici. Sull'Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, Mimesis, Milano-Udine.
- Poincaré, H. (1881), *Mémoire sur les courbes définies par une équation différentielle*, in *Journal de mathématiques pures et appliquées*, 3^e série, tome 7 (1881), p. 375-422.

- Quevedo, F. de (1627), *Sueño de la muerte*, in *Sueños*, Barcelona; successivamente col titolo *Visita de los chistes*, in *Obras de Francisco de Quevedo Villegas*, t. I, Verdussen, Antwerpen 1699, pp. 421-448.
- Rabinow, P. (a cura di) (1984), *The Foucault Reader*, Pantheon Books, New-York.
- Raffoul, F., Nelson, S. E. (a cura di) (2013), *The Bloomsbury companion to Heidegger*, Bloomsbury, London-New York.
- Raimondi, E. (2003), *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Bruno Mondadori, Milano.
- Recalcati, M. (2007), *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano.
- Riemann, B. (1854), *Über die Hypothesen, welche der Geometrie zugrunde liegen*, Göttingen 1868; tr. it. a cura di R. Pettoello, *Sulle ipotesi che stanno alla base della geometria e altri scritti scientifici e filosofici*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.
- Riezler, K. (1933), *Parmenides*, Klostermann, Frankfurt am Main.
- Rifflet-Lemaire, A. (1970), *Jacques Lacan*, Charles Ressart, Bruxelles; tr. it. di R. Eynard, *Introduzione a Jacques Lacan*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1972.
- Rimbaud, A. (1871), *Lettre du Voyant*. Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny; tr. it. di G. P. Bona, *Rimbaud a Paul Demeny*, in Id. (2011), pp. 11-33.
- Rimbaud, A. (2011), *Lettere del veggente*, Einaudi, Torino.
- Ronchi, R. (2001), *Il pensiero bastardo. Figurazione dell'invisibile e comunicazione indiretta*, Christian Marinotti Edizioni, Milano.
- Rostand, J. (1945), *Esquisse d'une histoire de la biologie*, Gallimard, Paris.
- Roudinesco, É. (1993), *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Fayard, Paris; tr. it. di F. Polidori, *Jacques Lacan. Profilo di una vita, storia di un sistema di pensiero*, Raffaello Cortina, Milano 1995.
- Rousset, J. (1953), *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, José Corti, Paris.
- Rousset, J. (1976), *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, José Corti, Paris.
- Ruyer, R. (1952), *Néofinalisme*, PUF, Paris.

- Ruyer, R. (1958), *La Genèse des formes vivantes*, Flammarion, Paris.
- Sani, A. (1998), *Infinito*, La Nuova Italia, Firenze.
- Sapoval, B. (1997), *Universalités et fractales. Jeux d'enfant ou délits d'initié ?*, Flammarion, Paris.
- Sarduy, S. (1979), *Barroco*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires; tr. it. a cura di S. Grassia, *Barroco*, Sellerio, Palermo 2014.
- Sartre, J.-P. (1936), *La transcendance de l'Ego. Esquisse d'une description phénoménologique*, Vrin, Paris.
- Sartre, J.-P. (1939), *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité*, in *Nouvelle Revue Française*, n. 304, pp. 129-131; successivamente in Id. (1947), pp. 29-32; tr. it., *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità*, in Fergnani, Rovatti (a cura di (1977), pp. 139-143.
- Sartre, J.-P. (1943), *L'être et le néant*, Gallimard, Paris; tr. it. di G. Del Bo, *L'essere e il nulla*, il Saggiatore, Milano 1965.
- Sartre, J.-P. (1947), *Situations, I. Essais critiques*, Gallimard, Paris.
- Scala, A. (1987), *Notes sur la genèse du Pli chez Heidegger* [Inedito. Disponibile on-line al sito <http://www.academia.edu/25278082/>].
- Schiavoni, G. (1999), *Fuori dal coro*, in Benjamin (1928), pp. VII-XXXV.
- Schönberg, A. (2008), *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di A. M. Morazzoni, il Saggiatore, Milano.
- Serres, M. (1995), *Éloge de la philosophie en langue française*, Flammarion, Paris².
- Sfara, E. (2018), *Georges Canguilhem inédit. Essai sur une philosophie de l'action*, L'Harmattan, Paris.
- Simondon, G. (1958), *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris.
- Simondon, G. (1964), *L'individu et sa genèse physico-biologique*, PUF, Paris.
- Simondon, G. (1989), *L'individuation psychique et collective*, Aubier, Paris.
- Simondon, G. (2005), *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information*, Million, Paris 2013².
- Snyder, J. R. (2005), *L'estetica del Barocco*, il Mulino, Bologna.

- Sokal, A., Bricmont, J. (1997), *Impostures intellectuelles*, Odile Jacob, Paris.
- Soler, C. (2002), *What Does the Unconscious Know about Women?*, in Barnard, Fink (a cura di) (2002), pp. 99-108.
- Soler, C. (2003), *Ce que Lacan disait des femmes. Étude de psychanalyse*, Éditions du Champ lacanien, Paris; tr. it. di G. Senzolo, *Quel che Lacan diceva delle donne. Studio di psicoanalisi*, Franco Angeli, Milano 2005.
- Spinoza, B. (1677a), *Ethica more geometrico demonstrata*, in *Opera posthuma*, Jan Rieuwertsz, Amsterdam; tr. it. di G. Durante, *Etica dimostrata secondo l'ordine geometrico*, in Spinoza (2010), pp. 1141-1624.
- Spinoza, B. (1677b), *Tractatus de intellectus emendatione*, in *Opera posthuma*, Jan Rieuwertsz, Amsterdam; tr. it. di A. Sangiacomo, *Trattato sull'emendazione dell'intelletto*, in Spinoza (2010), pp. 103-184.
- Spinoza, B. (2010), *Tutte le opere*, a cura di A. Sangiacomo, Bompiani, Milano.
- Tapié, V.-L. (1957), *Baroque et classicisme*, Librairie générale française, Paris 1980².
- Tarde, G. (1893), *Les Monades et la Science Sociale*, in *Revue Internationale de Sociologie*, vol. I; successivamente *Monadologie et sociologie*, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Le Plessis-Robinson 1999.
- Tarizzo, D. (2003), *Introduzione a Lacan*, Laterza, Roma-Bari.
- Tesauro, E. (1654), *Il cannocchiale aristotelico o sia Idea dell'Arguta et Ingeniosa Elocutione che serve à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotile*, Zavatta, Torino; rist. anagrafica, L'Artistica Editrice, Savigliano 2000.
- Thom, R. (1978), *Morphogenèse et imaginaire* (avec C. Lejeune et J.-P. Duport), in *Circé. Cahiers de recherche sur l'imaginaire*, voll. 7-8, Lettres Modernes, Paris.
- Thom, R. (1980), *Parabole e catastrofi. Intervista su matematica, scienza e filosofia*, a cura di G. Giorello e S. Morini, il Saggiatore, Milano; version française, *Paraboles et catastrophes. Entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie*, Flammarion, Paris 1983.
- Trinh Xuan Thuan (1988), *La mélodie secrète. ... et l'Homme créa l'Univers*, Fayard, Paris.
- Tursi, A. (2004), *Internet e il Barocco. L'opera d'arte nell'epoca della sua digitalizzazione*, Cooper, Roma.

- Vandoni, F., Redaelli, E., Pitasi, P. (a cura di) (2014), *Legge, desiderio, capitalismo. L'Anti-Edipo tra Lacan e Deleuze*, Bruno Mondadori Editore, Milano.
- Vanuxem, J. (1972), *Le Baroque au Piémont : fêtes, emblèmes, devises du XVIII^e siècle*, in *De Pétrarque à Descartes*, vol. XXV, *Renaissance, Maniérisme, Baroque*, pp. 289-300.
- Velotti, S. (2017), *Dialettica del controllo. Limiti della sorveglianza e pratiche artistiche*, Castelvecchi, Roma.
- Verhaeghe, P. (2002), *Lacan's answer to the classical mind/body deadlock: retracing Freud's beyond*, in Barnard, Fink (a cura di) (2002), pp. 109-140.
- Vidler, W. (2002), *Warped Space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, MIT Press, Cambridge.
- Viveiros de Castro, E. (2009), *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, PUF, Paris; tr. it. di M. Galzigna e L. Liberale, *Metafisiche cannibali. Elementi di antropologia post-structurale*, Ombre Corte, Verona 2017.
- Volpi, F. (2011), *La selvaggia chiarezza. Scritti su Heidegger*, Adelphi, Milano.
- Volta, L. (1932), *Eccentricità*, in *Enciclopedia Italiana*, Vol. XIII, Treccani, Roma.
- Wahl, J. (1961), *Mots, mythes et réalité dans la philosophie de Heidegger*, CDU, Paris.
- Weisbach, W. (1921), *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Paul Cassirer, Berlin.
- Weyl, H. (1913), *Die Idee der riemannschen Fläche*, Teubner, Leipzig-Berlin.
- Whitehead, A. N. (1926), *Science and the Modern World*, Cambridge University Press, Cambridge; tr. it. di A. Banfi, *La scienza e il mondo moderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1979.
- Whitehead, A. N. (1929), *Process and Reality. An Essay in Cosmology*, MacMillan, London; tr. it. di N. Bosco, *Il processo e la realtà. Saggio di cosmologia*, Bompiani, Milano 1965.
- Whitney, H. (1955), *On singularities of Mappings of Euclidean Spaces I: Mappings of the Plane into the Plane*, in *Annals of Mathematics*, n. 62, pp. 374-410.
- Wittkower, R. (1958), *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*, Penguin Books, Harmondsworth; tr. it. di L. Monarca Nardini e M. V. Malvano, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Einaudi, Torino 1993².

Wölfflin, H. (1888), *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Theodor Ackermann, München; tr. it. di A. Tizzo, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Abscondita, Milano 2010.

Wölfflin, H. (1915), *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Bruckmann, München; tr. it. di R. Paoli, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Abscondita, Milano 2012.

Woodcock, A. E. R., Davis, M. (1978), *Catastrophe Theory*, Dutton, New-York.

Zarader, M. (1986), *Heidegger et les paroles de l'origine*, Vrin, Paris.

Žižek, S. (2002), *Welcome to the desert of the real! Five Essays on September 11*, Verso Books, London; tr. it. di P. Vereni, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Meltemi, Roma 2017.

Žižek, S. (2006), *How to read Lacan*, Granta Publications, London; tr. it. di M. Nijhuis, *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

Le Pli de Deleuze entre Leibniz et le Baroque

Cette étude de la pensée de Gilles Deleuze (1925-1975) trouve son origine dans la confrontation avec un texte et un concept qui nous semblent des objets féconds de réflexion. *Le pli. Leibniz et le baroque* (1988) est la dernière des grandes monographies que Deleuze consacre aux « intercesseurs » de sa pensée. Elle constitue une relecture compliquée et labyrinthique à la fois de l'œuvre de Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716) et de la période baroque. Plus qu'une interprétation, elle est le théâtre où apparaît un nouveau concept destiné à jeter, comme dans un après-coup, une lumière inédite sur l'œuvre entière de Deleuze : le pli. Ce dernier, loin de représenter un escamotage interprétatif, traverse sa pensée dans toute sa durée, tout en émergeant seulement vers la fin des années 80, dans la phase finale de son itinéraire intellectuel, comme le fait une vague parcourant sous le niveau de l'eau tout l'océan pour s'élever juste en proximité du littoral. Le pli paraît dans *Différence et répétition* (1968) et réapparaît dans *Foucault* (1986) ; mais il est réellement thématiquement et développé avec référence à Leibniz, le penseur qui a plus que quiconque déçu et exalté Deleuze. Notre but est de démontrer comment le pli est ce concept en mesure d'exprimer le projet philosophique deleuzien dans son intégralité. En d'autres termes, le pli est le concept de Deleuze. Dans sa formulation nous pouvons retrouver tous les problèmes majeurs de sa pensée : la relation entre différence et répétition, le statut du sujet et de l'objet, la construction du plan d'immanence, la définition de l'art, de la science et de la philosophie et leur interaction.

Mots clés : Deleuze ; Pli ; Leibniz ; Baroque ; Philosophie.

The Fold of Deleuze between Leibniz and the Baroque

The subject of my thesis is the concept of "fold" in the work of Gilles Deleuze, as it emerges in the late 80's. My purpose is to show that the concept of fold can summarise the entirety of Deleuze's philosophical project. As a matter of fact, its formulation allows to address all of the most important questions of his thought, and to adopt a different approach on the discussion and the solution of some philosophical problems, such as the theme of the subject and Deleuze's conception of philosophy as a "creation of concepts". By doing that, I try to follow and underline the several implicit references and the hidden theoretical pattern which compose the text of *The Fold. Leibniz and the Baroque* (1988). My work is composed of five chapters. The first one has an introductory character and consists of a reflexion on Deleuze's philosophical reading method, which we define as "anamorphic". The second chapter focuses on the presence of Leibniz in *Difference and repetition* (1968) and on the relevance of his thought in the creation of Deleuze's philosophical terminology. The third one is titled "A thousand folds", paraphrasing the name of another work of Deleuze and Guattari. There I try to reconstruct the several theoretical lines that compose the concept of fold; furthermore, I try to underline the philosophical multiplicity of this concept. The fourth chapter focuses on the Baroque, which plays a fundamental role in Deleuze's argumentations. Here I retrace his ideas about infinity and folding during the Baroque era. Then, I try to confront his theory with Walter Benjamin and Jacques Lacan's lectures of Baroque. The last chapter deals with the concept of neobaroque.

Keywords : Deleuze ; Fold ; Leibniz ; Baroque ; Philosophy.

Discipline : PHILOSOPHIE, EPISTEMOLOGIE

Spécialité : Philosophie

*
Università della Calabria
Dipartimento di Studi Umanistici
Via Pietro Bucci, cubo 28/b, Arcavacata di Rende
87036 (CS)

Université de Reims Champagne-Ardenne –
CIRLEP - EA 4299
57 rue Pierre-Taittinger, 51096, Reims

