

CAPTARE LE FORZE ESTETICA E MORFOLOGIA IN GILLES DELEUZE

FRANCESCA PEROTTO^(*)

Abstract: In an attempt to reconcile the aesthetic, meant as the theory of the conditions of sensible experience, with the Aesthetics, a reflection on art and beauty, Gilles Deleuze proposes a *sui generis* aesthetics that traces a diffused topology of the real, crossing Being and Thinking as the proper modality of heterogenesis, of the processes of individuation. The polemical target is the paradigm of representation, opposed to Deleuze's metaphysics of chaos in which the central notion of formation (inherited from Simondon) is expressed through the concepts of rhythm, refrain and diagram, in a dynamism between the actual and the virtual that draws important lines of continuity between the mechanisms of artistic production and biological individuation. Deleuze's aesthetics is indeed an aesthetics of immanence, a continuous emission of singularities from a single plane, a perpetual and imperceptible *poiesis*.

Keywords: Aesthetics, Chaos, Form, Rhythm, Morphology.

Per ragioni di coerenza ontologica che andremo esplicitando, la filosofia deleuziana non è una filosofia sistematica, bensì una totalità aperta — un *rizoma*. Essa non sorge strutturata secondo le tradizionali categorie del pensiero, ma è un farsi continuo, un lavoro perpetuo di rinegoziazione e ridefinizione dei propri ambiti. Questo perché la dimensione del divenire è prioritaria

(*) francesca.perotto705@edu.unito.it.

rispetto all'essere, nella misura in cui il divenire precede geneticamente l'essere, facendo della filosofia deleuziana una filosofia del processo. Isolarne un'Estetica è quindi particolarmente complesso, tant'è che ci si è chiesti se esista, se abbia senso parlarne (Rancière 2004). I principali autori che se ne sono occupati (Buydens 1990, Sauvagnargues 2005) hanno dovuto affrontare queste difficoltà, sottolineandone il carattere diffuso e l'impossibilità di collocarla all'interno del *canone maggiore* della disciplina (Carmagnola 2013). Se parlare di un'Estetica o di una Filosofia dell'arte deleuziane è particolarmente problematico, questioni legate alla percezione, agli affetti e alla creazione artistica sono al centro del suo progetto filosofico. In un certo senso, la questione estetica è infatti il *trait d'union* tra ontologia, epistemologia, etica e politica, perché garantisce alla filosofia il suo particolare dinamismo. Alla pari di un altro grande autore antimetafisico, Nietzsche, per Deleuze estetica è innanzitutto una postura, una possibilità di vita, una creatività che si esplica su tutti i piani del reale perché è l'essere stesso dell'esperienza. In questo senso, le opere d'arte, a qualsiasi genere esse appartengano, non sono che «Casi», esemplificano, rendono visibili, conseguenze dell'ontologia sul piano del sensibile» (Carmagnola 2013: 49). Per questo, più che rintracciare gli universali che delimitino la produzione artistica e il piano della sensibilità, Deleuze — in particolar modo nella maturità — ha dedicato diverse opere all'analisi di alcuni casi artistici esemplari, mostrandone la coerenza con le questioni ontologiche e pragmatiche della propria filosofia (si pensi agli scritti sul cinema o all'analisi delle analogie tra le pieghe tipiche dell'arte barocca e gli studi sull'eterogenesi). In effetti, come ha sottolineato Mireille Buydens, la questione estetica, in Deleuze, va in parallelo con quella morfologica: si tratta di rendere conto delle conformazioni che popolano il reale e dei meccanismi della loro genesi, rendendoli sensibili (Buydens 1990). «C'è infatti una comunanza delle arti, un problema comune. Nell'arte, in pittura come in musica, non si tratta di riprodurre o inventare delle forme, bensì di captare delle forze» (Deleuze 2017: 117).

L'estetica deleuziana, lungi dal costituire un ambito della filosofia a sé stante, è piuttosto il prisma che permette di tenere insieme la questione ontologica dell'eterogenesi, teoria degli affetti e prassi etico-artistica, un territorio popolato da molteplicità in divenire che ci proponiamo di descrivere, esplicitandone le direzioni fondamentali.

1. La frattura dell'Estetica e il «teatro della rappresentazione»

Per fare ciò, è importante collocare questa particolare postura estetica all'interno dell'ambito problematico in cui sorge, mostrando le esigenze storiche e teoriche a cui risponde. In *Differenza e ripetizione* e in *Logica del senso* Deleuze denuncia una «dualità lacerante» (Deleuze 2016: 229) che scinderebbe la tradizione estetica tra condizioni possibili dell'esperienza sensibile e teoria del bello e dell'arte. Due «campi irriducibili» (Deleuze 1971: 116), l'ambito dell'esperienza possibile — estetica trascendentale di stampo kantiano, con lo studio delle forme a priori della sensibilità — e quello dell'esperienza reale — teoria dell'arte —, che Deleuze si propone di far entrare in risonanza all'interno di una più ampia concezione che tenga insieme esperienza sensibile e prassi artistica.

La dualità di cui la tradizione estetica soffre è conseguenza di un modo di concettualizzare l'esperienza che domina la storia della metafisica già a partire da Platone, sedimentandosi e radicalizzandosi in Aristotele. Questo quadro metafisico, che Deleuze chiama «teatro della rappresentazione» per il rapporto rappresentativo che vige tra il mondo e le idee nella filosofia platonica, tra l'originale e il simulacro (Deleuze 1971: 24), è essenzialmente caratterizzato dall'affermazione del primato dell'identità rispetto alla differenza. Affermazione i cui meccanismi operano lungo quattro assi: «La differenza mediatrice e mediata si sottopone di diritto all'identità del concetto, all'opposizione dei predicati, all'analogia del giudizio, alla somiglianza della percezione» (Deleuze 1971: 64). Non intendiamo ripercorrere le complesse argomentazioni che permettono a Deleuze di isolare e decostruire il «teatro della rappresentazione». Ci limiteremo dunque a sottolineare come, per ciò che concerne l'estetico, questa immagine di pensiero comporti un'operazione in cui la forza del sensibile e la sua alterità vengono ricondotte a schemi e forme trascendentali di una coscienza normalizzata, che costituiscono il gradino inferiore del processo gnoseologico. La limitazione dell'estetico, sia nella sua portata conoscitiva, sia per l'antropocentrismo insito nell'approccio trascendentale, rappresenta un tema centrale della riflessione deleuziana, che fa la sua comparsa già nella prima opera del 1953: *Empirismo e soggettività*. In questo saggio dedicato a Hume, Deleuze indaga i rapporti tra percezione e schemi sensori-motori, mostrando come il meccanismo dell'abitudine riconduca le differenze percettive all'identità, in base ad esigenze pragmatiche. La questione della limitazione dell'estetico è approfondita nel saggio *Sul Bergsonismo*, in cui viene introdotta una distinzione centrale tra

le dimensioni intensiva ed estensiva dell'esperienza, ripresa anche in riferimento al tema kantiano delle *Anticipazioni della percezione*, ma soprattutto con le analisi sul sublime che, per Deleuze, rappresenta precisamente il momento in cui le facoltà, il cui uso è portato oltre i confini legittimi stabiliti nella prima *Critica*, si scontrano con la dimensione intensiva dell'esperienza, con le sue condizioni reali e non solamente possibili (Deleuze 1979: 221 ss.). Le condizioni reali della genesi dell'esperienza sono ciò che l'estetica deleuziana si propone di rendere sensibili, per cogliere quella dimensione processuale dell'esperienza che è prioritaria rispetto ai suoi prodotti e che è impersonale e preindividuale. Infatti, Deleuze condivide l'affermazione bergsoniana secondo cui «il compito della filosofia è [...] di aprirci all'inumano e al sovraumano (quelli delle *durate* inferiori o superiori alla nostra...)» (Deleuze 2001b: 92).

Questa ostilità nei confronti del paradigma identitario, obiettivo polemico non solo della sua estetica, ma del pensiero in generale, si inserisce all'interno di una più ampia concezione filosofica di filiazione nietzscheana. Secondo Deleuze, il «teatro della rappresentazione» condivide la propria forma di pensiero con il senso comune, la *doxa*. Entrambi operano per analogie e giudizi universali astratti, tracciando delle linee di demarcazione che isolano ciò che può essere pensato e chi può pensare sulla base di un reticolo logico trascendente, a cui Deleuze contrappone l'immanenza assoluta. Sia il paradigma della rappresentazione che il senso comune postulano inoltre un rapporto armonico e diretto con il conoscere: una *buona volontà*, una naturale predisposizione al vero che sancisce il confine tra *buon senso* e follia, bestialità (Foucault 1971: X ss.), garantendo al cogito, quale sede della razionalità, la supremazia sulle esperienze del corpo. Nelle quadrature del paradigma della rappresentazione fluiscono dinamiche che definiscono soggetto e oggetto *di diritto* per l'esperienza. Il ripensamento deleuziano dell'estetica, inquadrato in questa più ampia critica della *doxa*, nasce innervato da un'importante e perspicua esigenza pratico-politica, che mostra fin da subito l'imprescindibile legame tra etica, estetica e ontologia (Braidotti-Pisters 2012: 1 ss.). Segni del fallimento del «teatro della rappresentazione» e della necessità di un ripensamento della differenza si ritrovano infatti in tutti gli ambiti dell'esperienza, tracce di quel movimento nomadico dell'Essere che è mostra della sua univocità.

2. Metafisica del caos

Per superare la dualità di cui tradizionalmente l'Estetica soffre è necessario rivedere l'intera immagine che sta alla base del filosofare, scardinando il primato dell'identità nelle sue quattro radici — il «teatro della rappresentazione» — e mostrando la radicale creatività del reale. Ciò significa innanzitutto decostruire l'impostazione gnoseologica classica che vede la conoscenza come un rapporto tra soggetto ed oggetto in termini di *adaequatio* e la gerarchizzazione dei rapporti tra le facoltà, che relegano l'estetica al gradino inferiore del processo conoscitivo. È sul terreno di un'ontologia della forza che l'*estetico* e l'*Estetica* possono ritrovare la reciproca connessione.

Ad una metafisica statica ed essenzialistica va quindi contrapposta la processualità dell'Essere, un continuo intensivo ed eterogeneo le cui singolarità percepibili non sono che espressioni temporanee. A partire dagli studi sulla memoria di Bergson e sulla separazione stoica tra corporeo e incorporeo, messi in risonanza con le teorie del caos e delle catastrofi di René Thom e James Gleick e con gli studi termodinamici, tra gli altri, Deleuze propone una distinzione fondamentale, volta a superare il dualismo essere–divenire, tra due dimensioni del reale: l'attuale e il virtuale. Se l'attuale è ciò che esiste, che ha un'estensione spazio–temporale, il virtuale è una dimensione intensiva che non esiste, seppur *insiste* sull'attuale, producendo degli effetti. L'attuale è dunque la dimensione estensiva del reale, l'insieme delle conformazioni che ne popolano il piano di consistenza, le singolarità e gli individui. Ma, geneticamente a monte di questa dimensione, seppur non cronologicamente, sta il virtuale, come quella dimensione intensiva e preindividuale in cui avvengono i processi genetici dell'esistente, un campo di forze che l'arte ha il compito di catturare, una riserva di senso che opera sull'attuale senza esaurirsi. Il virtuale è quindi «l'ambiente di tutti gli ambienti» (Deleuze–Guattari 2017: 435), da cui, per successiva differenziazione, si generano i vari spaccati spazio–temporali: «Metaphysically, this suggests that a symmetry–breaking cascade represents a process of progressive differentiation, that is, a process that takes relatively undifferentiated topological figures and through successive broken symmetries generates all the different metric figures» (De Landa 2005: 120).

Gli studi sul caos e sulle catastrofi di René Thom, uno dei riferimenti essenziali che permette a Deleuze di rompere con il «teatro della rappresentazione», consistono nella descrizione matematica dei fenomeni caotici, mostrando come,

a partire da forze eterogenee messe in risonanza, emergano conformazioni singolari ed originali, non descrivibili nei termini della fisica classica e di una logica identitaria ed essenzialistica (Prigogine–Stengers: 1993). La metafisica deleuziana, con il suo dinamismo tra l'attuale e il virtuale, ha molti aspetti in comune con gli studi fisico–matematici sul caos: si occupa di processi che potremmo definire irreversibili ed entropici, sensibili ai mutamenti impercettibili delle condizioni iniziali (serie divergenti), non descrivibili in termini di traiettorie deterministiche e che possono presentare nel proprio spazio delle fasi (per Deleuze il virtuale) delle figure geometriche note come «attrattori strani» (Tarizzo 2004: XXII). Per questo, in *Che cos'è la filosofia?*, la proposta di Deleuze e Guattari viene a caratterizzarsi come una «metafisica del caos» (Deleuze–Guattari 1996: 212). Ad un sistema categoriale trascendente che ripartisce l'essere si sostituisce un'analisi puntuale e singolare dei meccanismi genetici dell'esistente, degli ambiti problematici in cui avvengono i processi di individuazione e delle novità che essi comportano. Un approccio immanentista ed empirista, in cui sia i soggetti che gli oggetti dell'esperienza non sono semplicemente dati a priori ed universali, ma poli di un unico processo individuante.

Il concetto deleuziano di caos è però un concetto metafisico, che si discosta da quello fisico–matematico — che resta sostanzialmente deterministico: «il caos, in realtà, non è tanto caratterizzato dall'assenza di determinazioni quanto dalla velocità infinita con cui queste si profilano e svaniscono: non è un movimento dall'una all'altra, ma al contrario l'impossibilità di un rapporto tra due determinazioni» (Deleuze–Guattari 1996: 33). Il reale è un sistema aperto e caotico — *rizomatico*, percorso da velocità infinite in cui spontaneamente si producono degli intervalli, le determinazioni entrano in risonanza e danno luogo a delle individualità, per eterogenesi. Per questo, al termine caos, Deleuze e Guattari affiancano spesso quello joyceiano di *caosmos*, «un caos composito — e non previsto o determinato» (Deleuze–Guattari 1996: 215).

All'interno di questa metafisica, l'estetico è il momento di incontro con le forze intensive del virtuale, quando i legami sensori–motori della percezione si scardinano per produrre uno scarto, una risposta creativa alle forze che si esercitano su un corpo. «La forza è in stretto rapporto con la sensazione: è necessario che la forza si eserciti su un corpo, cioè su un punto determinato dell'onda, perché vi sia sensazione. Ma se la forza è la condizione della sensazione, non è tuttavia essa ad essere sentita, poiché la sensazione “dà” qualcosa

di completamente diverso a partire dalle forze che la condizionano» (Deleuze 2017: 117). Ciò che la sensazione crea è a tutti gli effetti un atto di resistenza (Deleuze 2003: 196), il modo per abitare il caos senza ricadere nella violenza della trascendenza o nell'abisso indifferenziato. Una maniera di rendere l'infinito attraverso il finito e, con esso, combattere la violenza dell'opinione. Il sensibile diviene allora quel «non pensato del pensiero» (Rancière 2004: 2), quel limite del pensiero che non può che essere pensato perché garantisce la possibilità stessa del pensiero, la sua apertura processuale. «Il pensiero non è nulla senza qualcosa che costringa a pensare. [...] Più importante del filosofo, il poeta [...]. Ma il poeta apprende che l'essenziale è al di fuori del pensiero, in ciò che costringe a pensare» (Deleuze 2001: 92). È dall'incontro con l'intensivo che si origina tanto l'essere quanto il pensiero, nel loro allotropismo. Torna così anche il tema dell'antropocentrismo. Compito dell'arte è infatti catturare quelle forze che stanno oltre la soglia percettiva umana, in un vitalismo anorganico che è stato recentemente rivisitato per proporre un'ecosofia che vada al di là della distinzione umano/non umano (Massumi 2002 e Braidotti 2005).

3. Morfologia

Se il reale non è popolato da essenze, soggettive o oggettive che siano, ma da molteplicità concrete in divenire, esso non può essere descritto da un insieme di traiettorie deterministiche che si svolgono nel tempo. Fissare un'origine, una fine ed un ordine assoluto di un certo fenomeno richiederebbe il ricorso ad una dimensione ulteriore, come la griglia cartesiana, rispetto a cui fissarne le coordinate, perdendone l'originalità. Ciò comporterebbe dunque una restaurazione della trascendenza. Per risolvere il problema, Deleuze si serve ancora una volta delle intuizioni della scienza a lui contemporanea. In particolare, degli studi di geometria differenziale e del concetto di *varietà* di Riemann. Applicando il *calculus* alla geometria, i lavori di Gauss e Riemann permettono di concettualizzare lo spazio in termini di velocità vettoriali istantanee, che non necessitano di una dimensione ulteriore per essere descritte. «A Deleuzian multiplicity takes as its first defining feature these two traits of a manifold: its variable number of dimensions and, more importantly, the absence of a supplementary (higher) dimension imposing an extrinsic coordination, and hence, an extrinsically defined unity» (De Landa 2005: 5).

Occorre allora passare dalla descrizione di traiettorie individuali alla mappatura delle forze che costituiscono un particolare dominio spazio-temporale

formando concatenazioni di elementi eterogenei e indagarne il funzionamento. In questo senso, l'arte diviene l'ambito per eccellenza della sperimentazione, in cui all'interpretazione viene sostituita l'analisi delle forze e degli effetti reali che una certa concatenazione produce: «non interpretazione o significanza, ma protocolli d'esperienza» (Deleuze–Guattari 2010: 15). Ed è a questo punto che la questione morfologica, nella sua analisi dei processi individuanti, impone di essere trattata.

Com'è già stato notato (Buydens 1990), Deleuze mostra una marcata diffidenza nei confronti del concetto di forma, ma la sua filosofia si confronta con i più importanti temi della tradizione morfologica: la plasticità, il preformismo e il rapporto individuo–ambiente, ad esempio. Tale diffidenza è rivolta soprattutto al paradigma ilemorfico che, distinguendo tra un principio materiale — *moltitudo* — ed uno formale — *omnitudo* —, riduce la nozione di forma ad una struttura organizzativa statica e sclerotizzante, sostanziale e incapace di cogliere il nuovo. Per descrivere i processi di produzione tanto dell'esperienza sensibile quanto della prassi artistica, Deleuze privilegia la nozione di *formazione*, che pone l'accento sul dinamismo dell'eterogenesi e sulla collettività del suo farsi. Il concetto di formazione, così come quello simondoniano di individuazione a cui Deleuze si rifà, non si riferisce tanto alla questione della genesi *ex nihilo*, quanto ad un processo che è già da sempre in atto, in cui forze eterogenee agiscono attualizzandosi in domini spazio–temporali di volta in volta differenti. Gli individui sono infatti il risultato, mai definitivo, di un processo disparativo a partire da un differenziale messo in risonanza, da una tessitura attiva di forme e materiali. «Non si tratta più di imporre una forma a una materia, ma di elaborare un materiale sempre più ricco, sempre più consistente, atto perciò a captare forze sempre più intense. Quel che rende un materiale sempre più ricco è ciò che lega insieme elementi eterogenei, senza che smettano di essere eterogenei: [...] degli oscillatori, [...] sincronizzatori di ritmi» (Deleuze–Guattari 2017: 456).

Sebbene Deleuze privilegi i concetti di formazione o di informale per dare conto della dimensione caotica ed intensiva del reale, il concetto di forma, purificato da una certa tradizione, non è completamente espunto dalla sua filosofia. È soprattutto in una delle sue ultime opere, *Che cos'è la filosofia?*, che Deleuze e Guattari riprendono esplicitamente il tema ruyeriano della *forma*

vera, come dominio auto-normativo che permette di rendere conto di alcune proprietà dei prodotti dell'individuazione. In particolare, la coerenza (che non è altro che lo stesso *farsi* del processo) e la plasticità. Seppur di origine biologica, più che distinguere tra individuazione organica e individuazione inorganica, il concetto di *forma vera* permette a Deleuze di discernere tra domini di coerenza e strutture contingenti, semplici aggregati. «È una forma consistente assoluta che *si* sorvola indipendentemente da ogni dimensione supplementare, che non fa dunque appello ad alcuna trascendenza, [...] che resta co-presente a tutte le sue determinazioni senza prossimità o allontanamento, le percorre a velocità infinita, [...] e ne fa altrettante “variazioni inseparabili” alle quali essa conferisce un'equipotenzialità senza confusione» (Deleuze-Guattari 1996: 222).

In questo senso, il concetto di forma, reintrodotta con le dovute cautele all'interno della filosofia deleuziana, si oppone innanzitutto al modello arborescente, all'idea di struttura gerarchizzata («quello che non cerchiamo assolutamente è una struttura, con opposizioni formali e del significante già pronto. Non che sia difficile stabilire dei rapporti binari [...], è semplicemente stupido finché non si riesce a vedere attraverso e verso cosa fili il sistema, come esso divenga e quale elemento svolga il ruolo di eterogeneità» (Deleuze-Guattari 2010: 14)). Ci si avvicina invece alla nozione di rizoma, come molteplicità intensiva e aperta, come composizione di forze (Deleuze 2003: 153) che permette di individuare precisi sistemi spazio-temporali pluridimensionali. La forma è quindi una piegatura della forza, un'autoaffezione (Deleuze 2003: 216), una ritmicità.

Vi è un ulteriore pericolo insito nel concetto di forma, derivante dalla tradizione aristotelica: la connessione con il finalismo o l'idea della forma come causa finale di un determinato processo. In entrambi i casi, il rischio è ancora una volta la restaurazione della trascendenza. Per questo, fin dal saggio *Sul bergsonismo*, Deleuze critica l'idea dell'esistenza di una finalità esterna per i processi che popolano il reale: «C'è finalità perché la vita non opera senza direzioni; ma, in quanto le direzioni non preesistono già fatte e sono esse stesse create “corrispondentemente” all'atto che le percorre, non esiste uno “scopo”» (Deleuze 2001b: 167). Non è dunque il fine a dare coerenza alla forma, ma l'atto stesso nel suo esplicitarsi. La morfologia è essenzialmente pragmatica, ma ciò non è da intendersi come un mero funzionalismo, in cui la forma fa tutt'uno con le proprie possibilità strutturali. Al contrario, la coerenza della

forma è data da un residuo di creatività, un vitalismo anorganico che, attraversando trasversalmente tutti i piani del reale, vi imprime un divenire originale ed impercettibile.

4. Opere d'arte

Anche in ambito artistico la creazione avviene per risoluzione di un problema differenziale, in un processo di attualizzazione delle forze intensive che popolano in virtuale. Il risultato dell'individuazione, così come per la *forma vera* ruyeriana, è un dominio di coerenza auto-normativa che trova in sé le ragioni del proprio consolidamento. Insieme alle altre due pratiche del pensiero, filosofia e scienza, l'arte è un costruttivismo che, ponendosi come "setaccio" rispetto al caos, traccia un piano di composizione facendo reagire elementi eterogenei, i percetti e gli affetti, per creare blocchi di sensazione. I percetti e gli affetti, materiali della *poiesis* artistica, non sono legati allo stato di chi lo prova e al breve intervallo della percezione, ma sono ciò che dura, in quanto appartengono alla dimensione intensiva dell'essere, a quella riserva di realtà che si attualizza differenziandosi e che è impersonale e preindividuale. «Sensazioni, percetti e affetti sono esseri che esistono di per sé e che eccedono ogni vissuto. Ci sono anche in assenza dell'uomo, potremmo dire, perché l'uomo, così com'è stato colto nella pietra, sulla tela, o nel corso delle parole, è egli stesso un composto di percetti e affetti» (Deleuze-Guattari 1996: 168). È su questo tema che si gioca la polemica con l'approccio fenomenologico sul tema della carne e con la concezione biografica dell'opera d'arte (Deleuze-Guattari 1996: 184 ss.).

Così come per la filosofia, anche nell'ambito della produzione artistica il rifiuto del «teatro della rappresentazione» è fondamentale. Ogni artista deve lottare con i clichés che, alla stregua della *doxa*, occupano il suo campo percettivo (Deleuze 2017: 157), per captare le forze che scandiscono l'impercettibile divenire del reale. L'arte scardina infatti gli schemi sensori-motori per sperimentare nuove conformazioni, nuovi concatenamenti di percetti e affetti. La dimensione di novità è data solo secondariamente dall'originalità dei percetti e degli affetti resi sensibili. Come è già stato sottolineato, ciò che è interessante del nuovo, nella sua contrapposizione alla *doxa*, è la sua originarietà, la sua capacità di cogliere i processi genetici del reale.

In questo senso, la nozione privilegiata è quella di *figura*, che Deleuze eredita da Lyotard (Lyotard 2008). Infatti, «La figura è il prodotto della crisi

della rappresentazione che fa emergere il piano dell'espressione; l'immagine non è il prodotto di un soggetto, ma un evento di cui il soggetto è operatore» (Carmagnola 2013; 52). Il meccanismo che permette di passare dai regimi di visione ordinari all'opera d'arte è chiamato *diagramma*, come «insieme operativo delle linee e delle zone [...] asignificanti e non rappresentative. E l'operazione più propria del diagramma [...] è di introdurre delle "possibilità di fatto"» (Deleuze 2017: 168). Il diagramma reintroduce il caos all'interno della percezione ordinaria e, funzionando come una sorta di sintetizzatore analogico, mette in risonanza diretta — senza omogeneizzare o binarizzare i dati — forze eterogenee (i percetti e gli affetti) che vengono combinati in un blocco di sensazione. Il diagramma comporta dunque una «manipolazione del caso», una deformazione che fa emergere l'opera.

«L'artista crea blocchi di percetti e di affetti, ma la sola legge della creazione è che il composto debba sostenersi da solo» (Deleuze–Guattari 1996: 168). Il vero elemento architettonico dell'opera d'arte non è dunque la figura, ma il ritmo, come insieme dei movimenti che percorrono l'opera, delle sue velocità e delle sue lentezze. In questo senso, in una delle rubriche più complesse⁽¹⁾ dedicate all'analisi dell'opera di Francis Bacon si riprende il tema dell'aptico, che Deleuze eredita da Alois Riegl. Rispetto alla percezione visiva — predominante nella storia della tradizione artistica occidentale — che digitalizza il reale codificandolo (ne è un esempio il lavoro di Kandinskij) e rispetto alla percezione manuale, che dissolve ogni consistenza dei dati percettivi e affettivi (come nell'*action painting*), la percezione aptica è il prodotto del diagramma, quale via di mezzo tra codificazione formale e caos: è l'introduzione del ritmo e lo scardinamento dei rapporti gerarchizzati tra le facoltà e i sensi. «La Figura è la forma sensibile riferita alla sensazione; la sensazione agisce direttamente sul sistema nervoso, che è carne. La forma astratta si rivolge invece al cervello» (Deleuze 2017: 85). La percezione aptica permette di scalzare il primato del cogito, per proporre una concezione sinestetica dell'opera d'arte, una percezione immediata e nervosa che precede la strutturazione organica e approccia il corpo come piano intensivo, percorso da soglie e gradienti che entrano in risonanza diretta con il ritmo dell'opera e in relazione ad esso si costituiscono.

(1) L'opera *Francis Bacon. Logica della sensazione* è strutturata in diverse rubriche, di cui *L'occhio e la mano* è ultima. Nell'avvertenza iniziale Deleuze scrive: «Ciascuna delle rubriche che seguono considera un aspetto dei quadri di Bacon, in un ordine che va dal più semplice al più complesso. Tale ordine è però relativo, e ha senso unicamente nella prospettiva di una logica generale della sensazione» (Deleuze 2017: 7).

Il fatto è che, se si considera il quadro nella sua realtà, l'eterogeneità del diagramma manuale e dell'insieme visivo indica chiaramente una differenza di natura o un salto, come se si saltasse, una prima volta dall'occhio ottico alla mano, e una seconda volta dalla mano all'occhio. Ma, considerato nel suo sviluppo, il quadro è piuttosto iniezione continua del diagramma manuale nell'insieme visivo, "goccia a goccia", "coagulazione", "evoluzione", come se si passasse gradatamente dalla mano all'occhio aptico, dal diagramma manuale alla visione aptica (Deleuze 2017: 231).

Poiché in questo scritto intendiamo soffermarci sul legame tra l'estetica deleuziana e la questione morfologica, non analizzeremo nell'ottica di una filosofia dell'arte gli scritti dedicati a particolari artisti (Proust, Kafka o Bacon, ad esempio) o a specifici generi (si pensi ai due volumi sul cinema). Nella misura in cui aspira ad essere uno studio dei processi di creazione e individuazione, infatti, l'estetica deleuziana è una filosofia dell'arte solo in senso derivato e, per ciò che concerne le opere d'arte, ci limiteremo in questa sede a mostrare gli effetti ontologici e i meccanismi di funzionamento.

5. Le declinazioni del ritmo

Il concetto di ritmo occupa un posto centrale all'interno del pensiero deleuziano, perché è uno di quei concetti che, descrivendo l'eterogenesi, non può che ritrovarsi in ogni ambito del reale, coerentemente con l'univocità dell'essere. Il ritmo è infatti l'insieme dei movimenti specifici e singolari che descrivono il processo individuante della forma, nella sua dismisura, ovunque esso avvenga. Per questo la creazione artistica intesse un legame profondo con un vitalismo anorganico, un dinamismo che percorre l'essere inaugurando di volta in volta domini spazio-temporali diversi, molteplicità concrete in divenire. «Se si segue allora questa descrizione molto bella di Lautman, lo spazio riemanniano è un puro patchwork. Ha connessioni o rapporti tattili. Ha valori ritmici che non si ritrovano altrove, sebbene possano essere tradotti in uno spazio metrico. Eterogeneo, in variazione continua, è uno spazio liscio, in quanto amorfo, non omogeneo» (Deleuze-Guattari 2017: 663). Il ritmo, come elemento che dà consistenza alle conformazioni che popolano il piano di consistenza e quello di composizione, mostra ancora una volta come l'estetica sia una dimensione diffusa, che mette in contatto l'ontologia, l'epistemologia e anche l'etica.

Abbiamo visto come nell'ambito della creazione artistica il ritmo sia legato al funzionamento del meccanismo diagrammatico che consente di captare e rendere sensibile l'effetto dei percetti e degli affetti sui corpi. Se nell'analisi dell'opera pittorica di Francis Bacon (Deleuze 2017) l'elemento ritmico è ottenuto per lo più attraverso la colorazione, in riferimento alla letteratura, al cinema e alla musica, Deleuze parla principalmente di *stile*. «Quel che chiamiamo stile, e che può essere la cosa più naturale del mondo, è precisamente il procedimento di una variazione continua» (Deleuze–Guattari 2017: 157). In letteratura, questo procedimento consiste nello scavare un linguaggio proprio all'interno del linguaggio ordinario, rappresentativo, imprimendo alla sintassi un movimento continuo di modulazione delle differenze, facendolo reagire con altre lingue contesti esterni. Ma è certamente in musica che il concetto di ritmo ha la sua declinazione originaria. Riprendendo una distinzione di Pierre Boulez, Deleuze distingue tra tempo pulsato, che si rifà alla nozione musicale di *tempo* come ciò che designa un movimento misurato, cadenzato e direzionato e appartiene dunque alla dimensione estensiva del reale, e tempo non pulsato (che confluisce nella nozione di ritmo). Al contrario del tempo pulsato, il tempo non pulsato o ritmo è un tempo intensivo e amorfo, che precede geneticamente il primo ed è popolato solamente da flussi, velocità e lentezze. In questo senso il tempo non pulsato, il ritmo, «è la forma a priori del tempo, che fabbrica ogni volta tempi differenti» (Deleuze–Guattari 2017: 482). Il concetto di ritmo, come forma peculiare di temporalità, riprende alcune riflessioni deleuziane sul tempo che compaiono sin dalle prime opere. Esso permette infatti di smussare il dualismo tra i due *tempi* diversi che vengono introdotti in *Logica del senso: Chronos*, il tempo spazializzato e direzionale, e *Aiôn*, il tempo intensivo e informale. Distinzione che sarà ulteriormente affinata con le riflessioni sulla forma *pura* del tempo nei volumi dedicati al cinema.

Il ritmo è quindi l'ossatura che definisce un ambiente sonoro, è la creazione di uno spazio-tempo che emerge dal caos intensivo del reale e permette di resistervi, mantenendo una consistenza dinamica. Per questo quando si passa dall'inviduazione inorganica a quella organica al concetto di ritmo viene associato quello di *ritornello*, che tiene insieme la nozione uexkülliana di *Umwelt* — come filtro mediatore degli stimoli esterni — e quella simondoniana di *ambiente associato*. In questo senso, il ritornello non è solo la creazione di uno spazio-tempo, di una piegatura del reale, ma descrive una vera e propria andatura, una capacità di formazione perpetua nella messa in comunicazione di diverse dimensioni, di popolazioni e molteplicità eterogenee. Una *forma*

vera — nel senso ruyeriano prima introdotto. «Cosicché ogni individuo è una molteplicità infinita, e tutta la Natura è una molteplicità di molteplicità perfettamente individuata» (Deleuze–Guattari 2017: 358).

La connessione tra etologia e creazione artistica si ritrova dunque all'interno della prospettiva morfologica: «Non soltanto l'arte non aspetta l'uomo per cominciare, ma ci si può chiedere se l'arte appaia mai nell'uomo, salvo in condizioni tardive e artificiali» (Deleuze–Guattari 2017: 444). Prima ancora che creazione di un'opera, l'arte è una postura, un'etica, un saper fare che traccia un ponte tra produzione tecnico–artigianale e produzione artistica, attaccando su più fronti la presunta autonomia del fare artistico e colmando la frattura di cui l'Estetica ha tradizionalmente sofferto. Inoltre, nella sua accezione stilistica e nella sua connessione tra individuazione biologica e individuazione umana, il concetto di ritmo mostra la sua declinazione più propriamente etica, sottolineando come l'arte sia sempre al servizio della vita e come si possa fare della propria vita «un'opera d'arte» (Deleuze 2003: 129). «Che non ci sia soggettività teorica e che non possa esserci diventa la proposizione fondamentale dell'empirismo. E, a ben pensarci, non è che un altro modo di dire che il soggetto si costituisce nel dato. Se il soggetto si costituisce nel dato, in effetti, esso può essere solo pratico» (Deleuze 2002: 108).

6. Per un'estetica diffusa

La questione della morfogenesi mostra come l'individuazione, in qualsiasi ambito del reale essa avvenga, abbia a che fare con una dimensione intensiva e virtuale dell'essere che si differenzia attualizzandosi progressivamente. Questa ontologia della forza consente di colmare la frattura tra le condizioni sensibili dell'esperienza e il fare artistico, perché l'estetico, come momento di contatto con la dimensione intensiva dell'esperienza, è ciò che permette di cogliere la differenza, la forza come elemento genetico dell'eterogenesi. All'interno di questa metafisica, l'arte non è che un momento privilegiato, l'ambito per eccellenza della sperimentazione, al servizio di un più ampio vitalismo anorganico che è emissione perpetua di singolarità. Estetica ed estetico si incontrano quindi nell'atto di «captare delle forze» (Deleuze 2017: 117), mostrando le condizioni *reali* del farsi dell'esperienza.

Questa particolare concezione dell'estetica, che potremmo definire “diffusa”, rompe con l'idea di un'autonomia del fare artistico, per ricondurre la pratica artistica al suo significato etologico ed etico. Ogni creazione è infatti

un modo — nell’accezione spinoziana del termine — di abitare il reale, di individuarsi, un regime innanzitutto etico di resistenza alle forze dissolutive del caos, che non si rifugi nelle rigidità del senso comune. In questo senso, e attraverso il concetto chiave di ritmo, alla produzione artistica si affianca un saper fare artigiano e tecnico, che mette in comunicazione attività umana e attività biologica — ma addirittura inorganica (si pensi alle riflessioni sulle piegature del gotico worringeriano come principio individuante o agli esempi metallurgici contro lo schema ilemorfico presenti in *Millepiani*). Per questo le intuizioni estetiche deleuziane sono state recentemente riprese per pensare un’Estetica ecologica che vada al di là del paradigma antropocentrico (Massumi 2015 o Trafford 2013), in quella che viene definita una *Object-Oriented Ontology* (Harman 2018).

L’esistenza di una dimensione intensiva e virtuale dell’esperienza, che l’arte si propone di rendere sensibile, fa dell’estetico un campo del sentire pre e trans-individuale (Carmagnola 2016), seppur storicamente determinato, in cui tanto le opere quanto i soggetti si individuano collettivamente. Il sentire, inoltre, non è più subordinato all’attività del cogito, anzi è ciò che lo precede geneticamente. L’estetica non è dunque una “facoltà” inferiore e tra i vari sensi non vige una strutturazione gerarchica. Al contrario, l’arte coinvolge l’intero corpo nel suo formarsi, come piano intensivo solcato da soglie e gradienti, da potenze e affetti, in una sincronizzazione di ritmi che coinvolge sinesteticamente la percezione. L’immagine ritrova così la sua potenza, la sua capacità di produrre effetti concreti nel reale, irraggiandosi nello spazio tra processi desideranti e costruzione di immaginari (Vercellone 2017). L’estetica deleuziana attraversa trasversalmente i mille piani del reale individuandosi di volta in volta in domini spazio-temporali differenti, in forme ritmiche contrapposte al senso comune, all’universalizzazione astratta e alla rappresentazione. Le opere d’arte, in quanto frutti di questa particolare postura, sono momenti privilegiati di apertura processuale, modi impersonali di porsi all’interno del ritmo del divenire, di abitare il caos.

Riferimenti bibliografici

- Braidotti R., *Politics + Ecology*, in Parr A., *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005.
 Braidotti R., Pisters P., *Revisiting Normativity with Deleuze*, Bloomsbury Academic, London 2012.
 Buyden M., Sahara. *L’esthétique de Gilles Deleuze*, Vrin, Paris 1990.

- Carmagnola F., *Nomi propri. Deleuze e le arti*, in D'Angelo P., Franzini E., Lombardo G., Tedesco S. (a cura di), *Costellazioni estetiche*, Guerini e Associati, Milano 2013.
- Carmagnola F., *L'anima e il campo. La produzione del sentire*, Mimesis, Milano 2016.
- De Landa M., *Intensive Science and Virtual Philosophy*, Bloomsbury Academic, New York 2005.
- Deleuze G., *Differenza e ripetizione*, il Mulino, Bologna 1971.
- Deleuze G., *La filosofia critica di Kant*, Dottrina delle facoltà, Cappelli, Bologna 1979.
- Deleuze G., *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 2001.
- Deleuze G., *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001b.
- Deleuze G., *Foucault*, Cronopio, Napoli 2002.
- Deleuze G., *Pourparlers 1972–1990*, Minit, Paris 2003.
- Deleuze G., *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2016.
- Deleuze G., *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2017.
- Deleuze G., Guattari F., *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996.
- Deleuze G., Guattari F., *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2010.
- Deleuze G., Guattari F., *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Napoli–Salerno 2017.
- Foucault M., *Theatrum Philosophicum*, in Deleuze G., *Differenza e ripetizione*, il Mulino, Bologna 1971.
- Harman G., *Object–Oriented Ontology*, Penguin Books, London 2018.
- Liotard J–F., *Discorso, Figura*, Mimesis, Milano 2008.
- Massumi B., *A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guattari*, Routledge, London–New York 2002.
- Massumi B., *Politics of Affect*, Polity Press, Cambridge 2015.
- Prigogine I., Stengers I., *La nuova alleanza*, Einaudi, Torino 1993.
- Rancière J., *Is there a deleuzian Aesthetics?*, «Qui parle», 14 (2), 2004.
- Sauvagnargues A., *Deleuze et l'art*, PUF, Paris 2005.
- Shaviro S., *Without Criteria. Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics*, MIT Press, Cambridge 2009.
- Tarizzo D., *Introduzione*, in Deleuze G., *La piega. Leibniz e il barocco*, Einaudi, Torino 2004.
- Trafford J., *Introduction*, in *Speculative Aesthetics*, Urbanomic Media, Falmouth 2013.
- Vercellone F., *Il futuro dell'immagine*, il Mulino, Bologna 2017.