

Claudio D'Aurizio

Dalla maniera al modo, dal modo al manierismo.

Deleuze e lo stile tra Spinoza e la pittura

1. Una lettura *à rebours*

Dal 2023 iniziano a essere progressivamente disponibili ai lettori, in una veste editoriale precisa e rigorosa grazie al meticoloso lavoro di cura di David Lapoujade, i corsi universitari svolti da Gilles Deleuze tra Vincennes e Saint-Denis (sull'importanza dell'attività d'insegnamento per il pensiero di Deleuze cfr. Dosse, 2007, pp. 408-427; Domenicali, Vignola, 2003, pp. 173-175). Nel momento in cui componiamo queste righe, hanno visto la luce quattro libri contenenti le lezioni che compongono l'insegnamento degli anni accademici 1979-1980 e 1980-1981. Il primo ad apparire in libreria è stato prima il corso *Sulla pittura* (1981), poi quello *Su Spinoza* (1980-1981), seguiti dal corso *Sur l'appareil d'état et la machine de guerre* (1979-1980) e quello *Sur les lignes de vie* (1980). Nelle pagine che seguono, tuttavia, ci concentreremo esclusivamente sui primi due.

Un dato preliminare da tenere in considerazione per lo svolgimento del percorso teorico che vogliamo proporre riguarda l'inversione tra l'ordine di effettivo svolgimento di questi due corsi rispetto a quello della pubblicazione. Diversamente dall'ordine di pubblicazione, infatti, Deleuze tenne il corso *Su Spinoza* dal novembre del 1980 alla fine del marzo 1981, per poi proseguire fino a giugno con le lezioni *Sulla pittura*. Leggendo prima il corso *Sulla pittura* e soltanto successivamente quello *Su Spinoza*, tuttavia, ci si rende effettivamente conto di quanto la discussione "estetica" proposta da Deleuze nella seconda parte dell'anno sia stata effettivamente informata, instradata e influenzata dalle argomentazioni sul pensiero spinoziano condotte nella parte precedente dell'anno accademico. È *après-coup*, per dirlo con Jacques Lacan, che diviene chiara la connessione tra il confronto con Spinoza e quello con la pittura, due argomenti apparentemente ben distanti se ci si limita, dall'esterno, a una rapida considerazione degli esempi pittorici prediletti da Deleuze durante il corso, che appartengono perlopiù – sebbene non esclusivamente – alla pittura dell'Ottocento e del Novecento (si pensi a Francis Bacon, a Vincent Van Gogh, William Turner, Jackson Pollock, e così via).

Beninteso, con ciò non si vuole suggerire che una lettura condotta secondo il piano di effettivo svolgimento e non quello di pubblicazione non possa dischiudere altrettanto bene agli occhi del lettore la sussistenza di tale relazione. Al contrario, essa rende probabilmente ancor più evidente la progressione concettuale sulla quale intendiamo soffermarci. Eppure, riteniamo che tale inversione favorisca l'impressione che ciò ch'è discusso in quello che appare come l'unico corso su una materia "estetica" di Deleuze (per quanto problematica possa essere tale definizione a un esame più approfondito) non avrebbe seguito la piega che ha effettivamente preso se non fosse stato preceduto da una lunga e appassionata rilettura di Spinoza. E viceversa, che quest'ultima abbia suscitato in Deleuze il desiderio di affrontare l'ordine di problemi filosofico-pittorici trattati nella seconda parte dell'anno (sulla relazione tra filosofia e pittura in questo corso cfr. Domenicali, 2025). Tale connessione ci sembra valere per molti dei temi sviluppati durante l'anno accademico in questione, ad esempio in merito alla discussione del "diagramma", del problema dello spazio e della spazializzazione. Eppure, esso appare particolarmente evidente rispetto al rapporto che unisce il *modo* spinoziano ai concetti di *maniera* e di *manierismo* e a quello di *stile*.

2. Il manierismo del fatto pittorico

Prendiamo le mosse da un brano che proviene dalla seconda lezione (del 7 aprile 1981) del corso *Sulla pittura*. "Il fatto pittorico", dice Deleuze al proprio uditorio,

è fondamentalmente ed essenzialmente manierista. Perché? Perché il manierismo consiste proprio nell'effetto che ha su di noi una forma visibile quando non vediamo la forza invisibile che si esercita su di essa. Se grazie al vostro occhio pittorico, vale a dire il vostro terzo occhio, cogliete la forza che si esercita sul corpo – perché è questo l'oggetto della pittura: catturare la forza –, a quel punto il corpo smette di essere manierato; ma rimane manierista perché bisogna definire il manierismo come il rapporto del corpo visibile con la forza invisibile. È questo che gli conferisce un atteggiamento manierista. Al punto che credo che il manierismo sia una dimensione fondamentale della pittura, che le sia consustanziale (Deleuze, 1981, pp. 56-57).

Deleuze ha terminato la prima lezione del corso *Sulla pittura* (quella del 31 marzo) e inaugurato la successiva (quella da cui proviene la citazione precedente) sostenendo che a determinare lo "stile" di un pittore è il "diagramma", ovvero il singolarissimo "caos-germe" pre-pittorico a partire da cui ciascun artista trae tutto ciò che ritroviamo sulla sua tela: "sono i molteplici caos-germe, molto singolarizzati, in cui si determi-

nerà ciò che chiameremo lo stile del pittore. Anche ciò che emergerà da ciascuno di essi sarà molto diverso” (*ivi*, p. 37). Dunque, tutto ciò che in pittura riguarda i problemi di stile procede dalla posizione sulla tela di un diagramma, dall’attraversamento del “caos-catastrofe” che ognuno “instaura sulla tela affinché ne emerga [...] il mondo della luce-colore” (*ibidem*).

Ricollegandoci alla citazione sulla forza di poc’anzi, si può notare come il risultato di questa operazione sia indicato tramite un’espressione che ritornerà spesso durante l’intero corso e sulla quale è bene dunque soffermarsi. La tela esibisce un “fatto pittorico”. Tramite tale espressione Deleuze indica qualcosa di molto preciso. Poco prima, durante la stessa lezione, aveva infatti affermato che “quando si parla di pittura” c’è un tema “che ritorna dappertutto, in moltissimi autori, nei critici, e così via”, vale a dire “il tema della *presenza*” (*ivi*, p. 39). Presenza, egli continua, è “la parola più semplice per qualificare l’effetto della pittura su di noi”, dacché nella pittura c’è sempre “una specie di presenza” (*ibidem*), indipendentemente dalla tela o dal quadro che consideriamo, dallo stile, dal pittore o dalla pittrice che l’hanno realizzato. Perché è corretto, giusto, utile parlare di un quadro in termini di presenza si chiede dunque? Per sottolineare che “non si tratta di rappresentazione. Il pittore”, infatti, “fa sorgere una presenza. Un ritrattista non rappresenta il re, non rappresenta la regina, non rappresenta la piccola principessa, fa sorgere una presenza. È una parola comoda” ed è “un’altra maniera di dire che esiste un fatto pittorico” (*ibidem*). Senza soffermarci sui molteplici motivi che sostanziano l’arcinota critica deleuziana della rappresentazione (in merito cfr. Lapoujade, 2014, pp. 53-57) e la “catastrofe della rappresentazione” (Cantone, 2025, p. 132) cui allude in più occasioni questo ciclo di lezioni, che d’altronde ritroveremo nel prosieguo, e lasciando da parte la discussione sullo statuto dell’immagine nel suo pensiero (in merito cfr. ad es. De Beistegui, 2007; Colombo, 2024), sia sufficiente quindi stabilire che, di fronte a una tela, siamo al cospetto di una presenza o di un fatto pittorico che non ha nulla in sé di rappresentativo.

Ora, come abbiamo visto, questa presenza, questo fatto pittorico devono essere considerati come essenzialmente *manieristi*. In Deleuze il tema del manierismo compare assai sovente, soprattutto a partire dai testi degli anni Ottanta. In particolare, esso gioca un ruolo fondamentale sia ne *La piega* sia nell’ultimo corso di Deleuze, quello del 1986-1987 dedicato a Leibniz, che prepara appunto la pubblicazione de *La piega*. In ambedue le circostanze esso è impiegato in opposizione netta e frontale con l’essenza e con ciò che egli chiama “essenzialismo”. Per osservare l’impiego di questa categoria rispetto a problemi più marcatamente estetici, però, è necessario ricordare che il manierismo ha innanzitutto un

portato filosofico più generale al punto che, secondo Deleuze, solo la filosofia può dispiegarne pienamente il senso. Nella lezione del 7 aprile 1987 si domanda:

Sappiamo, dopo tutto, che il manierismo intrattiene dei rapporti molto particolari – sia interni, sia precedenti, sia posteriori – proprio con il Barocco. Ma ci dispiace per i critici che hanno l'aria di provare molte difficoltà nel definire il manierismo [...]. La filosofia non potrebbe dare una mano, considerata la difficoltà di definire il manierismo in arte? Non è che la filosofia può fornire un modo più semplice di definire il manierismo? (Deleuze, 1986-1987, lezione del 7 aprile).

Il soccorso prestato dalla filosofia ai critici d'arte è appunto il seguente:

Che cos'è importante nella nozione di sostanza? L'idea stessa o il fatto di definirla tramite un'essenza? In Leibniz essa non è più definita attraverso un'essenza. Essa appare in una veste manierista e non più essenzialista. Infatti, credo che da un certo punto di vista, se la confrontate con la pittura cosiddetta manierista, l'intera filosofia di Leibniz appaia senza dubbio come la filosofia manierista per eccellenza. Già in Michelangelo, dove si trovano le tracce di un primo e profondo manierismo, si può vedere come un'attitudine non sia un'essenza. È l'origine di una modificazione, di una maniera d'essere. In tal senso, la filosofia ci offre forse la chiave di lettura per un problema pittorico, nella forma: che cos'è il manierismo? [...] Tutto è evento: questo è il manierismo. La produzione di una maniera d'essere è evento. L'evento è la produzione di un modo d'essere. Tutto è evento, è la visione manierista del mondo: non ci sono altro che eventi (*ibidem*).

Dunque, si può sostenere che ciò che accade in pittura con Michelangelo, e che si può parimenti osservare in Leibniz e più in generale nel Barocco, consiste in una trasformazione dell'idea di sostanza. Questa non è più, come in Aristotele e in Descartes, lo strumento per la rappresentazione di un'essenza, bensì il mezzo con cui si esprime una maniera d'essere. Come scrive ne *La piega. Leibniz e il Barocco* (1988), “Gli stoici e Leibniz inventano un manierismo che si oppone all'essenzialismo di Aristotele e a quello di Cartesio” (Deleuze, 1988, p. 89). Grazie agli stoici e a Leibniz (e, più avanti anche a Whitehead), Deleuze sostiene che è divenuto possibile abbandonare la concezione umanistico-rinascimentale secondo la quale la sostanza coincide con l'essenza, per comprenderla secondo una nuova *maniera*, per comprendere cioè la sostanza come espressione di un evento, dacché l'evento è un modo d'essere e non un'essenza. Come in pittura il manierismo michelangiolesco stravolge il Rinascimento, così in filosofia il manierismo leibniziano stravolge l'essenzialismo.

Descartes, infatti, è pur sempre “un uomo del Rinascimento” (*ivi*, p. 54) perché pensa la sostanza, da una parte, come “il concreto, il determi-

nato, l'individuale" (*ivi*, p. 91) e, dall'altra, come qualcosa in cui "esiste formalmente [...] quel qualcosa che percepiamo" (Descartes, 1641, p. 895). Tuttavia, nota però Deleuze, "non appena si cerca una definizione reale della sostanza" queste due caratteristiche sembrano oblitrate a vantaggio di "un'essenza o di un attributo essenziale, necessario e universale nel concetto" (Deleuze, 1988, p. 91; cfr. anche *ivi*, pp. 89, 94-95). Al contrario, il chiaroscuro di cui è tinto l'intero universo leibniziano, nel quale "il mondo è la predicazione stessa" e "le maniere sono i predicati", cosicché il soggetto "passa da un predicato all'altro come da un aspetto all'altro del mondo", riesce a soppiantare una simile concezione della "forma" e della "essenza" (*ivi*, p. 89) ed esprimere una vocazione più schiettamente manierista e barocca. Ecco spiegata la contrapposizione tra Manierismo ed Essenzialismo, laddove il primo ha a che fare con la presentazione di un evento mentre il secondo con la rappresentazione di un'essenza (in merito ci sia consentito rinviare al nostro D'Aurizio, 2024, pp. 140-142; vedi anche Sibertin-Blanc, 2013; van Tuinen, 2022).

Eppure, se ritorniamo alla citazione da cui abbiamo preso le mosse, nel corso *Sulla pittura* Deleuze ha affermato qualcosa di ben più generale sul manierismo. Il fatto pittorico, infatti, è "fondamentalmente ed essenzialmente manierista". Non il fatto pittorico di questo o quell'artista, di questa o quell'epoca, ma il fatto pittorico in sé, la presenza cui ci pone davanti la tela, o il dipinto, o l'affresco, o il ritratto, o il murales, e così via. Sembra sorgere un problema: come si spiegano questa oscillazione e questa apparente contrapposizione tra Manierismo e Rinascimento? Problema ulteriormente complicato dalla seguente circostanza: nel corso *Sulla pittura*, in effetti, allorché si tratta di approfondire che cosa sia questo manierismo consustanziale al fatto pittorico, Deleuze cita la pittura del Rinascimento esclusivamente in una chiave per così dire "contrastiva". Leggiamo:

La deformazione come concetto pittorico è la forma nella misura in cui si esercita su di essa una forza. La forza, quanto a lei, non ha forma. È dunque la deformazione della forma che deve rendere visibile la forza che, quanto a lei, non ha forma. Se in un quadro non c'è forza, non c'è nemmeno il quadro. Dico questo perché, spesso, viene confuso con un altro problema, più visibile ma molto meno importante, ovvero quello della decomposizione e della ricomposizione di un effetto. Prendete per esempio la pittura del Rinascimento: decomposizione, ricomposizione della profondità [...]. È molto interessante, ma riguarda solo gli effetti. Non è questo l'atto del dipingere. Non è decomporre, ricomporre un effetto, è catturare una forza (Deleuze, 1981, p. 55).

Forse Deleuze vuole suggerire che quella del Rinascimento non è pittura? Che siamo di fronte a fatti pittorici soltanto laddove possiamo

cogliere un'ispirazione manierista? Senz'altro la risposta a tali quesiti è negativa e dev'essere articolata piuttosto secondo altre direzioni.

Da una parte, ciò che Deleuze intende sostenere è che, oltre a un Manierismo per così dire "storico", di cui Michelangelo è uno dei campioni in pittura (proprio come Leibniz lo è in filosofia), esiste al contempo un manierismo più profondo che riguarda da vicino qualsiasi fatto pittorico o qualunque *presenza* nell'ambito della pittura. Nella misura in cui le forme presentate dal fatto pittorico sono l'esito di una *cattura della forza* o *delle forze*, qualsiasi dipinto è manierista perché realizza esattamente la deformazione necessaria a tale cattura: ogni dipinto cattura una forza e di conseguenza deforma una forma perché rende visibile – come sostiene Paul Klee (cfr. 1920, p. 13) – la forza invisibile che si esercita su di essa. Poco prima della citazione precedente Deleuze aveva affermato che "Il fatto pittorico è la forma deformata. Che cos'è una forma deformata? La deformazione è un concetto molto cezanniano. Non si tratta di trasformare. I pittori non trasformano, ma deformano" (Deleuze, 1981, p. 55). L'esempio più efficace proposto da Deleuze è forse quello costituito dalle figure di Francis Bacon, come i dormienti e la forza di appiattimento che si esercita sul loro corpo durante il sonno; oppure come la figura presente in *Figura in piedi davanti al lavandino* (1976), che egli interpreta come un uomo il cui "intero corpo" è attraversato, come nella vergogna, dalla forza "di fuggire" attraverso uno dei suoi "orifizi" e, al tempo stesso, "dal tubo di scarico" del lavabo (*ivi*, p. 69; sull'interpretazione di Bacon da parte di Deleuze cfr. Fadini, 2003). Tuttavia, si possono ricordare anche la "forza astronomica" di certi dipinti di František Kupka (cfr. Deleuze, 1981, pp. 62-63) oppure quella che si esercita sui corpi del *Tondo Doni* (1505-1506) di Michelangelo (cfr. *ivi*, pp. 53-56).

Dall'altra parte, Deleuze compie una precisazione grazie alla considerazione degli strumenti concettuali messi a disposizione da due storici dell'arte fondamentali come Alois Riegl e Heinrich Wölfflin. Dal primo egli trae, tra le altre cose, la nozione di *Kunstwollen*, traducibile in italiano come "volontà d'arte" (cfr. Riegl 1901; vedi anche Riegl, 1966), elemento che gli permette di compiere una distinzione tra diverse "volontà d'arte" che guidano la pittura in diverse epoche storiche (quella egizia, quella greca, quella rinascimentale e così via); dal secondo l'idea di una trasformazione dello spazio soggiacente alle diverse epoche pittoriche, in particolare "il passaggio dal XVI secolo al XVII secolo" come "passaggio da uno spazio tattile-ottico a uno spazio ottico puro" (Deleuze, 1981, p. 221; cfr. Wölfflin, 1915). Possiamo riassumere la precisazione che tali strumenti gli consentono di compiere alla seguente maniera: il Rinascimento pittorico dipinge in uno "spazio tattile-ottico" e la volontà d'arte che lo guida è quella di realizzare una "rappresentazione organica" (cfr. Deleuze, 1981, pp. 211-224) – e, si

badì bene, in questa circostanza “rappresentazione” non è da intendersi esclusivamente nel senso negativo attribuito a questo termine da Deleuze, senso che abbiamo ricordato poco più su, sebbene la scelta di parlare della pittura classica e di quella rinascimentale in termini di rappresentazione sia significativa perché ciò non avviene in riferimento ad altre epoche pittoriche.

Ciò non vuol dire tanto che il suo oggetto è l’organismo”, quanto piuttosto “che il soggetto, vale a dire lo spettatore, trova nella rappresentazione classica [e rinascimentale] un esercizio combinato delle sue facoltà” (*ivi*, p. 221). “Organico”, seguendo la definizione di Wilhelm Worringer (cfr. 1908, pp. 30-31), significa che, indipendentemente dall’oggetto ritratto, di fronte al dipinto “lo spettatore [...] sentirà un esercizio armonioso delle sue facoltà distinte, a cominciare dal tatto e dall’occhio. L’occhio rinvierà al tatto e il tatto all’occhio, nella forma di questo spazio tattile-ottico o di questa modulazione ritmica” (Deleuze, 1981, p. 221). Di conseguenza, ciò che avverrà col Manierismo, e con ciò che durante il corso *Sulla pittura* Deleuze definisce genericamente come la pittura del XVII secolo, è la progressiva transizione verso uno “spazio ottico puro” (cfr. *ivi*, pp. 221-222) e un tipo di figurazione completamente differente. Se nel Rinascimento il “contorno” delle figure realizza la delimitazione dei corpi attraverso una linea organica, distaccandole così dallo sfondo, nel XVII secolo, ed esemplarmente in Rembrandt, al contrario, “il corpo emerge dallo sfondo”: non c’è più una linea organica continua a realizzare l’unità dei corpi in un organismo; certo, anche nella pittura del XVII secolo persiste un “contorno”, ma esso non è più una linea realizzata tramite “tratti curvi”, bensì una “successione di tratti appiattiti che cambiano continuamente direzione” e che fanno sì “che il corpo emerga dallo sfondo” (*ivi*, p. 225).

Ora, sulla base di queste argomentazioni, si può agevolmente affermare che Deleuze non intende proporre una rigida opposizione tra manierismo ed essenzialismo in pittura (sebbene si comprendano, perlomeno da un punto di vista filosofico, la sua propensione per alcuni artisti, nonché il fascino e l’ammirazione che suscitano su di lui certe epoche pittoriche). Ciò che sta avanzando, piuttosto, è l’idea secondo cui il manierismo “generale” e “di fondo”, che appartiene a tutti i fatti pittorici, è poi sempre rielaborato in relazione a uno spazio e a una volontà d’arte storicamente, culturalmente e geograficamente determinati, nonché ai relativi mezzi e strumenti atti a realizzare di volta in volta la spazializzazione e la volontà artistica, e ai differenti effetti che essi producono. Per esempio, nel passaggio dall’arte Egizia a quella greca si può avvertire come, nonostante la seconda miri a realizzare una “rappresentazione organica”, essa non sia tuttavia comprensibile come la traduzione artistica di quell’essenzialismo filosofico cui lo abbiamo visto contrapporsi in precedenza:

talvolta si definisce [...] il mondo greco come il mondo delle essenze, ma ciò non è vero. È il mondo egizio a essere molto di più il mondo delle essenze, nel quale, infatti, la figura individuale circondata dal contorno cristallino geometrico definisce l'essenza stabile e separata dal mondo dei fenomeni, degli accidenti, del divenire. Ma i Greci sono molto più simili a noi [...], è sorprendente che già con i Greci l'essenza non sia più separabile dalla sua manifestazione nel mondo dei fenomeni. Allo stesso modo [...], la luce è subordinata alla forma. Si potrebbe dire una cosa molto semplice: l'essenza non è più essenziale, è divenuta organica (*ivi*, p. 208).

L'apparente opposizione tra Rinascimento e Manierismo che ci era sembrato scorgere in precedenza può essere dunque ricompresa diversamente, come relazione al tipo di volontà d'arte e di spazio pittorico che essi chiamano in causa e non come semplice duplicazione della contrapposizione fra un Essenzialismo e un Manierismo in filosofia. Possiamo riassumere sostenendo che c'è senz'altro un manierismo filosofico, espresso da alcuni autori, che egli predilige rispetto all'essenzialismo ricavabile dalle posizioni di quegli autori cui, per esempio, gli Stoici, Leibniz e Whitehead si contrappongono. Tuttavia, come emergerà anche dal prosieguo, la categoria di manierismo riveste una funzione globale nella misura in cui costituisce, per così dire, un atteggiamento di fondo del pensiero deleuziano (soprattutto a partire dagli anni Ottanta, ovvero dal momento in cui svolge le lezioni che stiamo qui considerando) – e non solo e non tanto il riferimento a un'epoca specifica. Allo stesso modo, esiste un manierismo pittorico riferibile alle creazioni di un determinato periodo figurativo, come quelle di Michelangelo o, per certi versi, di Francis Bacon; tuttavia, in questo caso Deleuze non lo oppone frontalmente a qualcosa come un essenzialismo pittorico per due ragioni. Da un lato, ogni fatto pittorico è *essenzialmente* manierista; dall'altro, questo manierismo essenziale del fatto pittorico è sempre modulato in base alla volontà d'arte, allo spazio pittorico e ai mezzi espressivi propri di ogni epoca pittorica, nonché allo *stile* diagrammatico di ogni artista.

3. Uno Spinoza manierista

Diviene ora possibile riallacciarsi al *Corso su Spinoza*, al problema dello stile e alla connessione tra quanto abbiamo esposto sin ora e i problemi affrontati in quella circostanza. È sufficiente leggere le pagine che compongono il testo di queste lezioni per accorgersi delle numerose digressioni e dei molteplici riferimenti a temi di carattere pittorico contenuti nel corso *Su Spinoza* che rendono chiaro come Deleuze stesse contemporaneamente preparando le lezioni sull'argomento successivo. Tale elemento è confermato dai frequenti annunci, contenuti soprattutto nelle

ultime tre lezioni su Spinoza, circa la sua intenzione di passare presto a un altro argomento e di non voler trattare il pensiero spinoziano per l'intero anno accademico. Ma che la sua discussione di temi pittorici prenda letteralmente forma a partire dalla lettura di Spinoza e, viceversa, che il confronto con il campo pittorico retroagisca sulla comprensione del pensiero spinoziano, emerge con molta più chiarezza, a nostro avviso, non da ciò che Deleuze dice ma da ciò verso cui allude.

Il primo passo in questa direzione può essere compiuto proprio attraverso la comparazione tra il tema della trasformazione di una volontà d'arte in un'altra, ovvero del passaggio da uno stile pittorico e da uno spazio pittorico a un altro, con quello simile della trasformazione di uno stile di pensiero a un altro. Uno dei motivi che emerge con più frequenza nelle lezioni su Spinoza, infatti, concerne la novità filosofica del pensiero del Seicento, che viene associata all'emersione di un "mondo della luce" (cfr. Deleuze, 1980-1981, pp. 237-238). In tal senso, sia detto rapidamente, è forse proprio al periodo in cui si svolge questo ciclo di lezioni che si può far risalire l'origine del progetto di quella "*gnoseologia* della luce" (Frigerio, 2020, p. 56) che abita, in parte anche carsicamente, molti dei testi di Deleuze degli anni Ottanta e Novanta, al punto che, come sostiene Christian Frigerio, "la sua tarda produzione rimodula insomma l'intero sistema [...] in direzione di una filosofia-luce, che permette di riconsiderare, in modo quasi paradossale, l'*etica* che egli proponeva già nei testi degli anni Sessanta come la più decisa riproposizione contemporanea del mito platonico della Caverna" (*ivi*, p. 57).

La luce ritorna continuamente durante l'intero corso come cifra distintiva del pensiero seicentesco e in particolare di quello spinoziano. Ciò che Descartes, Pascal, Leibniz, Spinoza (ma più in generale il pensiero del XVII secolo) scoprono è, similmente a ciò che abbiamo visto nel corso *Sulla pittura*, "il dispiegamento di uno spazio puramente ottico [...] come [...] condizione necessaria per un pensiero dell'infinito in tutti gli ordini" (Deleuze, 1980-1981, p. 235). Non solo nel campo filosofico, dunque, ma anche in quello scientifico, daché si tratta "anche della questione della luce rispetto al microscopio e la scoperta di ciò che in quell'epoca chiamano un infinitamente piccolo", e in quello teologico, dove troviamo "lo spazio mentale dell'infinitamente grande, vale a dire la teologia della luce": è questo elemento a costituire la chiave di comprensione della "filosofia-scienza del XVII secolo" (*ibidem*). Se è vero che tutto il XVII secolo scopre questo spazio puramente ottico, questo mondo della luce, è altrettanto vero che Spinoza ne è il campione, l'esploratore più indomito e temerario, colui che lo ha compreso e inquadrato meglio di chiunque altro: "Spinoza vuole trarci fuori dal mondo dei segni che è fondamentalmente un mondo variabile, un mondo associato, un mondo equivoco, per condurci a una specie di mondo della luce. La sostanza spi-

noziana è la luce” (*ivi*, p. 237; cfr. Deleuze, 1993, pp. 179-193; in merito vedi Ansaldi, 2016). Oppure, come Deleuze suggerisce nella risposta a un intervento piuttosto strampalato contenuto nella lezione del 13 gennaio 1981, sarebbe ancor più sensato dire che Spinoza è il principale *poeta* di questo mondo della luce: “c’è una poesia che è davvero la poesia della luce [...], se Spinoza ha una poesia, è una poesia della luce cruda” (Deleuze, 1980-1981, p. 177).

In pressoché tutte le occasioni nelle quali Deleuze si dilunga su questo mondo della luce, su questa poesia luminosa che sostanzia il pensiero spinoziano, non manca mai un confronto con ciò che accade nel mondo pittorico. Seguendo un’intuizione di Paul Claudel (cfr. 1946), si domanda per esempio:

È per caso che nello stesso periodo, nel XVII secolo, i pittori [...] scoprono la luce? Prima non si conosceva la luce? Certo, ma ciò che si scopre nel XVII secolo – grossomodo – è proprio una certa indipendenza della luce rispetto alle forme. Tutto accade come se essa divenisse indipendente dalle forme al punto che diviene ora possibile una pittura della luce pura. Il celebre esempio di questa pittura della luce pura è noto, è Rembrandt – e soltanto il tardo Rembrandt [...]. Forse ciò che questi pittori sono riusciti a fare in pittura, Spinoza è riuscito a farlo in filosofia, vale a dire ciò che soggiaceva all’intero XVII secolo, l’impresa di condurre il pensiero verso una specie di luce pura (*ivi*, pp. 226-227).

Quale sia il punto di contatto tra la luce pittorica e quella della poesia spinoziana, Deleuze ce lo ha già suggerito: come il vecchio Rembrandt in pittura è riuscito a realizzare una pittura della luce, così Spinoza, il “Cristo dei filosofi”, ha realizzato pienamente una filosofia dell’immanenza, ha “pensato il piano di immanenza ‘migliore’, il più puro” (cfr. Deleuze, Guattari, 1991, p. 49) attraverso un linguaggio nuovo, trasformando il reame del segno, con la sua intrinseca ambiguità, in una “poesia dell’univocità pura” (Deleuze, 1980-1981, p. 238), un linguaggio, cioè, composto di espressioni che siano “costanti” e non variabili, “sistematiche” e non associative, “univoche” e non equivocate (*ibidem*). Il mondo dei segni, cui ci condanna la conoscenza del primo genere, è infatti contrassegnato dalla variabilità – “ognuno di noi reclama un segno” ma “i segni dell’uno differiscono dai segni dell’altro” (*ivi*, p. 217) –, dall’associatività – ogni segno “è sempre preso in catene d’associazione” (*ivi*, p. 219) – e dall’equivocità – “un segno ha molteplici sensi, senza rapporto gli uni con gli altri” (*ivi*, p. 223). Il mondo della luce pura spinoziana, cui accediamo attraverso il secondo e il terzo genere di conoscenza, è invece un mondo di espressioni univoche, “in cui ogni *termine* delle espressioni possiede un senso, un solo e unico senso” (*ivi*, p. 238). Beninteso, a questo linguaggio non si accede, esso dev’essere

creato: “occorre una creazione straordinaria per inventare dei termini e per inventare dei sensi tali che questi termini avranno un unico senso, e questo senso sarà il solo senso possibile del termine. Tutto ciò dev’essere inventato per intero” (*ivi*, p. 239). Per esempio, l’impiego della nozione di “sostanza” in Spinoza non deriva in nessuna misura dalla scelta di “un senso preesistente della parola sostanza” che prima di lui era già stata impiegata in svariatissime maniere, bensì della creazione di “un senso della parola sostanza tale che questo senso sia unico e che non vi sia che un solo termine che possa assicurare tale senso” (*ibidem*). Come l’artista prima di iniziare a dipingere o a scrivere non si trova davanti a una tela o a una pagina bianca bensì a una superficie che è “già piena di cliché” (Deleuze, 1981, p. 42) e che reclama la catastrofe del diagramma come “ciò che offusca il cliché affinché la pittura possa emergerne” (*ivi*, p. 46; su creazione e pittura ci permettiamo di rinviare al nostro D’Aurizio, 2025), così Spinoza e la sua poesia della luce necessitano di “un linguaggio da creare a partire dal nostro linguaggio equivoco, [...] in maniera tale che ci faccia uscire dall’equivocità” (Deleuze, 1980-1981, p. 239).

La creazione di questa poesia univoca e luminosa, abbiamo detto, ci consente l’accesso al secondo e al terzo genere di conoscenza, ovvero la comprensione della natura come un’immensa composizione e scomposizione dei rapporti che determinano i corpi. Ora, nella lettura deleuziana, è esattamente a partire da quest’apprendimento, dall’esplorazione consentita da questo tipo di conoscenza che inizia a divenire possibile il riconoscimento di qualcosa come uno *stile*:

il mondo diventa una composizione di composizione di composizione di rapporti, all’infinito. Ecco che nessuna individualità si perderà più perché ogni rapporto, ogni proporzione di movimento e di quiete ha *il proprio stile*, che mi fa dire: ah sì, è lui, è *quella* cosa, è l’Atlantico, non è il Mediterraneo. Non aspetto più l’effetto di un corpo sul mio. Colgo un corpo come insieme di rapporti e posso coglierlo come insieme di rapporti solo quando sono già capace di comporre i miei rapporti con i suoi (*ivi*, p. 262, primi corsivi nostri).

Ma a ben vedere, lo stile che rende riconoscibile ogni cosa come individuale e come singolare è anche la chiave di lettura per comprendere la determinazione della congiuntura fra il piano ontologico e il piano etico nella filosofia spinoziana. Per Deleuze, “modo” è il concetto attraverso cui Spinoza indica ogni ente che abita la sostanza o l’Essere univoco. Sin dalla lezione inaugurale, infatti, insiste nel rimarcare che l’Essere spinoziano è contrassegnato dall’univocità nella misura in cui è “la sostanza che ha tutti gli attributi uguali, che ha ogni cosa come modo” e che, pertanto, i “modi della sostanza sono gli enti” (*ivi*, pp. 20-21). Ciò implica che qualsiasi ente, qualunque ne sia la natura, dev’essere con-

seguentemente inquadrato come un modo: “Noi siamo dei modi. Non siamo delle sostanze, vale a dire: noi siamo delle maniere d’essere. In altri termini, l’Essere si dice dell’ente, ma l’ente è la maniera d’essere. Voi non siete delle persone, voi siete delle maniere d’essere, voi siete dei modi” (*ivi*, p. 33).

Eppure, si domanda a un certo punto Deleuze, se la grandezza di Spinoza risiede nell’aver pensato l’Essere come univoco, allora potrebbe darsi che il titolo del suo capolavoro non sia del tutto corretto. Forse avrebbe dovuto intitolarlo *Ontologia* e non *Etica*? La risposta è risolutamente negativa: nient’affatto, se è vero ciò che abbiamo affermato in precedenza, ovvero che la poesia della luce pura che pervade il linguaggio filosofico spinoziano incede attraverso la creazione di espressioni univoche, allora il titolo *Etica* è a maggior ragione corretto perché “etica”, per Spinoza, non ha niente a che vedere con “morale”. La morale, infatti, è una questione di essenza, “è il processo di realizzazione dell’essenza umana [...] presa come *fine*” (*ivi*, p. 55). Chi propone una morale ipostatizza “un’essenza comune a più cose” (*ivi*, p. 56), la pone come fine trascendente verso cui occorre tendere e giudica conseguentemente ciò che esiste attraverso una scala gerarchica che compara ciascun ente con il grado di realizzazione dell’essenza che riesce a raggiungere. In un’etica, al contrario, “tutti gli enti [...] sono rapportati a una scala quantitativa che è quella della potenza” (*ivi*, p. 60) e “colui che vi parla di etica s’interessa agli esistenti nella loro singolarità” (*ivi*, p. 56), non a partire da un’essenza generale e senza alcuna scala gerarchica cui compararli. Di conseguenza, l’ontologia spinoziana è necessariamente un’etica, ovvero una considerazione assolutamente immanente delle maniere d’essere indipendente da ogni gerarchica trascendente di valori in base ai quali giudicarle (compito di cui s’incarica, invece, il sistema del giudizio morale). Pertanto,

la maniera d’essere è esattamente lo statuto degli enti, degli esistenti dal punto di vista di un’ontologia pura. In che cosa differisce da una morale? È come se ci trovassimo all’interno di una specie di atmosfera da sogno lucido [in cui] non si conferisce un’importanza fondamentale a ciascuna proposizione ma si cerca di comporre piuttosto come una sorta di paesaggio, che sarebbe il paesaggio dell’ontologia. Siamo delle maniere d’essere nell’Essere, e questo è l’oggetto di un’etica, vale a dire di un’ontologia (*ivi*, p. 54).

Poiché nell’etica-ontologia spinoziana tutto è “modo d’esistenza” – per impiegare non a caso un’espressione cara a Étienne Souriau (cfr. 1943; in merito vedi Lapoujade, 2017) – o “maniera d’essere”, e non più essenza statica da realizzare, ritroviamo nuovamente la contrapposizione tra Manierismo ed Essenzialismo su cui ci siamo soffermati precedentemente in riferimento alla filosofia leibniziana. In questo

senso, allora, anche Spinoza è *manierista* nella misura in cui si occupa dei modi in quanto *maniere d'essere* singolari e non di essenze statiche e gerarchiche. L'ontologia pura dell'*Etica* ci confronta con una sostanza unica assolutamente immanente in cui ogni ente è immerso e della quale esso non è altro che una maniera d'essere. Anche sotto questo profilo Spinoza assomiglia a Rembrandt.

È sufficiente compiere un breve passo ulteriore per constatare come l'*etica* dei modi di esistenza si riveli anche una *estetica* dei modi di esistenza nella misura in cui la riconoscibilità dello *stile* di qualcosa ne implica già la conoscenza in termini di composizione e di scomposizione dei rapporti e, dunque, la possibilità di posizione di una delle questioni cruciali della prospettiva etica spinoziana secondo Deleuze, ovvero: “che cosa può *un* corpo” (*ivi*, p. 210). Nell'*Etica* (1677), in effetti, Spinoza rimarca come “fino a questo momento nessuno ha determinato quale sia il potere del Corpo, cioè fino adesso l'esperienza non ha insegnato a nessuno che cosa il Corpo, in base soltanto alle leggi della natura in quanto è considerata come corporea, possa o non possa fare se non sia determinato dalla Mente. Nessuno, infatti, fino adesso, ha conosciuto la struttura del Corpo tanto accuratamente da potere spiegare tutte le sue funzioni” (Spinoza, 1677, p. 175). Il corpo in questione, lo abbiamo visto, non è “un corpo qualsiasi”, ma “*questo* o *quel* corpo”; la domanda non è che cosa può un corpo in genere, quindi, ma “Che cosa può *questo* corpo? Che cosa puoi, *tu*, nel tuo corpo?” (Deleuze, 1981, p. 58). E a ben vedere, tale questione assomiglia al problema cui il pittore tenta di trovare una soluzione allorché tenta di “catturare le forze” che sono in relazione con i corpi. Nelle lezioni deleuziane l'artista non sembra porsi una domanda troppo distante da quella dell'autore dell'*Etica*, nella misura in cui la sua operazione è proprio quella di esplorare, soppesare, catturare e rendere visibili questo campo della forza o delle forze. E tale operazione possiede sempre una valenza etica positiva, indipendentemente dal tipo di forza con cui si confronta, perché la creazione pittorica tramite cattura delle forze è sempre un'operazione gioiosa – e la gioia è aumento di potenza.

Una forza è invisibile [...]. Il corpo è sempre in relazione con le forze invisibili, o con le forze che non possono essere sentite. Si lotta sempre contro le forze. Qual è la relazione fra il visibile e la forza che non è visibile [...]? È perché il corpo è visibile, e subisce una deformazione creativa da parte della forza, che la visibilità del corpo mi permetterà di rendere visibile la forza invisibile. È nella misura in cui il corpo stringe la forza invisibile che si esercita su di esso [...] che la forza invisibile diviene visibile. In che modo [...]? Se il pittore riesce a dipingere un corpo che muore, se rende visibile la forza della morte, forse che, in questo modo, la morte diviene per noi, e per il corpo rappresentato, un'autentica amica? Tutto ciò che c'era di facile,

di figurativo, di spaventoso, di orribile, diviene di gran lunga secondario rispetto a una specie d'immensa consolazione vitale. La cattura di una forza è sempre gioiosa (*ivi*, p. 65)

Questa congiunzione tra etica ed estetica raddoppia quella tra ontologia ed etica e consente di allargare ulteriormente il raggio di comprensione di ciò che potrebbe essere un'estetica deleuziana – ammesso che ne esista effettivamente una (cfr. Rancière 1998). Se, infatti, come diversi studiosi hanno rimarcato, la riduzione della dimensione estetica del pensiero deleuziano all'ambito esclusivo dell'arte o al solo piano "umano" ne rappresenterebbe una grave incomprensione, poiché costituendosi a partire dalle *forze* essa solleva e affronta problemi che riguardano numerose altre sfere, si può affermare allora che "la questione estetica" diviene "il *trait d'union* tra ontologia, epistemologia, etica e politica, perché garantisce alla filosofia il suo particolare dinamismo" (Perotto, 2021, p. 102). La domanda "che cosa può un corpo?", allora, non appare più soltanto come la domanda fondamentale sul piano etico, ma dimostra al contempo la sua crucialità pure sul piano ontologico, estetico e politico. Essa diviene la domanda manierista sulla singolarità delle cose all'interno di un universo compreso a partire da un piano di immanenza assoluta dove tutto può concatenarsi con tutto ma nulla si confonde con nulla, senza necessità di introdurre gerarchie ontologiche, morali o estetiche.

Bibliografia

Ansaldi, S.

2016 *L'oiseau de feu: puissance, expression et métamorphose. Sur la rencontre Spinoza-Deleuze*, in A. Sauvagnargues, P. Sévérac (a cura di), *Spinoza-Deleuze: lectures croisées*, Éditions ENS, Lyon 2016, pp. 153-166.

Cantone, D.

2024 *Scrittura/pittura, terra/acqua*, in "Aut Aut", vol. 406, pp. 129-141.

Claudel, P.

1946 *L'œil écoute*, Gallimard, Paris.

Colombo, A.

2024 *L'immagine, la copia e il simulacro: Deleuze e Platone*, in "Scenari. Rivista di Estetica e Metafisica", vol. 20, pp. 81-95.

D'Aurizio, C.

2024 *Una filosofia della piega. Saggio su Gilles Deleuze*, Mimesis, Udine.

2025 *Pittura, filosofia, creazione. L'inizio del mondo nelle lezioni di Deleuze*, in "Aut Aut", vol. 406, pp. 113-128.

De Beistegui, M.

2007 *L'immagine di quel pensiero. Deleuze filosofo dell'immanenza*, Mimesis, Milano

Deleuze, G.

1979-1980 *Sur l'appareil d'état et la machine de guerre. Cours novembre 1979-mars 1980*, éd. par D. Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris 2025.

1980 *Sur les lignes de vie. Cours mai-juin 1980*, éd. par D. Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris 2025.

1980-1981 *Sur Spinoza. Cours novembre 1980-mars 1981*, éd. par D. Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris 2024; tr. it. di C. D'Aurizio, *Su Spinoza. Corso novembre 1980 – marzo 1981*, Einaudi, Torino 2025.

1981 *Sur la peinture. Cours mars-juin 1981*, éd. par D. Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris 2023; tr. it. di C. D'Aurizio, *Sulla pittura. Corso marzo-giugno 1981*, Einaudi, Torino 2024.

1986-1987 *Cours sur Leibniz*, Université de Paris VIII Vincennes – Saint-Denis, disponibile online al sito <http://www.webdeleuze.com>.

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.

1993 *Critique et clinique*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. di A. Panaro, *Critica e clinica*, Raffaello Cortina, Milano 1996.

Deleuze, G., Guattari, F.

1991 *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. di A. De Lorenzis, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996.

Descartes, R.

1641 *Meditationes de prima philosophia. Cum responsionibus authoris*, Ludovicum Elzevirium, Amsterdam; tr. it. *Meditazioni di filosofia prima. Con le risposte dell'autore*, in Id., *Opere 1637-1649*, vol. I, Bompiani, Milano 2012, pp. 658-1417.

Domenicali, F.

2025 *Che cosa la filosofia può aspettarsi dalla pittura?*, in "Aut Aut", vol. 406, pp. 158-175.

Domenicali, F., Vignola, P.

2023 *Deleuze. Filosofia di una vita*, Carocci, Roma.

Fadini, U.

2003 *Figure nel tempo. A partire da Deleuze/Bacon*, Ombre Corte, Verona.

Frigerio, C.

2020 *Filosofia-luce: Deleuze nella caverna di Platone*, in "Il pensare. Rivista di Filosofia", a. IX, n. 10, pp. 56-74.

Klee, P.

- 1920 *Schöpferische Konfession*, in K. Edschmid (a cura di), *Tribüne der Kunst und Zeit Eine Schriftensammlung*, Verlag Reiß, Berlin; tr. it. di F. Saba Sardi, *La confessione creatrice e altri scritti*, Abscondita, Milano 2004.

Lapoujade, D.

- 2014 *Deleuze, les mouvements aberrants*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. di C. D'Aurizio, *Deleuze. I movimenti aberranti*, Mimesis, Milano 2020.
- 2017 *Les Existences moindres*, Les Éditions de Minuit, Paris.

Perotto, F.

- 2021 *Capture le force. Estetica e morfologia in Gilles Deleuze*, in "Trópos. Rivista di Ermeneutica e Critica Filosofica", vol. 13, n. 2, pp. 101-116.

Rancière, J.

- 1998 *Existe-t-il une esthétique deleuzienne ?*, in É. Alliez (a cura di), Alliez, E. (a cura di), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Le Plessis-Robinson 1998, pp. 525-536.

Riegl, A.

- 1901 *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Oesterreich-Ungarn*, Druck und Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, Wien; tr. it. di B. Forlati Tamaro e M.T. Ronga Leoni, *Industria artistica tardo-romana*, Sansoni, Firenze 1953.
- 1966 *Historische Grammatik der bildenden Künste*, hrsg. K. M. Swoboda und O. Pächt, Verlag Böhlau, Graz; tr. it. di C. Armentano, *Grammatica storica delle arti figurative*, Quodlibet, Macerata 2008.

Sibertin-Blanc, G.

- 2013 *Pli psychotique et maniérisme. Sur le leibnizianisme clinique de Gilles Deleuze*, in J. Adnen, J. (a cura di), *Gilles Deleuze, la logique du sensible. Esthétique & clinique*, De L'Incidence, Grenoble 2013, pp. 341-358.

Souriau, É.

- 1943 *Les différents modes d'existence* suivi di *Du mode d'existence de l'œuvre à faire*, Presses Universitaires de Frances, Paris 2009; tr. it. a cura di F. Domenicali, *I differenti modi di esistenza. E altri testi sull'ontologia dell'arte*, Mimesis, Milano 2017.

Spinoza, B.

- 1677 *Ethica more geometrico demonstrata*, apud Johannem Rieuwertsz, Amsterdam; tr. it. a cura di E. Giancotti, *Etica. Dimostrata con metodo geometrico*, Editori Riuniti, Roma 2000.

van Tuinen, S.

- 2022 *The Philosophy of Mannerism. From Aesthetics to Modal Metaphysics*, Bloomsbury, London.

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 2016.

Worringer, W.

1908 *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Piper, München; tr. it. di E. De Angeli, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, Einaudi, Torino 2008.

**Dalla maniera al modo, dal modo al manierismo.
Deleuze e lo stile tra Spinoza e la pittura**

Il contributo si concentra sulla progressione concettuale e teorica che unisce alcuni temi al centro dei corsi di lezioni di Deleuze durante l'anno accademico 1980-1981, dedicati alla pittura e alla filosofia di Spinoza. In particolare, l'articolo si concentra sulla connessione vigente tra la comprensione dello stile pittorico e quella dello stile filosofico attraverso le nozioni di "modo" e di "maniera", leggendo le lezioni in ordine invertito rispetto a quello di effettivo svolgimento, ovvero prima il corso sulla pittura e poi quello su Spinoza. Il fine è mostrare come l'insistenza di Deleuze sulle trasformazioni degli stili pittorici, nutrita anche dall'impiego di un'eterogenea costellazione di strumenti concettuali tratti da altri autori, possa essere riconnessa al tema di un "manierismo" di fondo, sia in filosofia che in pittura, rivelando la coerenza sistematica alla base del trattamento dello stile.

Parole chiave: Deleuze, Manierismo, Pittura, Spinoza, Stile

**From Manner to Mode, from Mode to Mannerism.
Deleuze and Style between Spinoza and Painting**

This paper examines the conceptual and theoretical continuities linking Deleuze's 1980-1981 lecture courses on painting and Spinoza's philosophy. The analysis focuses specifically on how the notions of 'mode' and 'manner' enable a productive understanding of both pictorial and philosophical style. Through a reverse chronological reading – addressing first the painting lectures, then those on Spinoza – the paper demonstrates how Deleuze's engagement with the transformations of pictorial styles, informed by a heterogeneous constellation of conceptual tools drawn from diverse sources, illuminates a deeper thesis concerning a fundamental 'mannerism' operative in both painting and philosophy. This reading strategy reveals the systematic coherence underlying Deleuze's treatment of style across aesthetic and philosophical registers.

Keywords: Deleuze, Mannerism, Painting, Spinoza, Style