

Alessandro Montefameglio

## Itinerario nella casa barocca di Gilles Deleuze

[...] Come un'eternità in "mezzo metro di spazio".

F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*

### 1. Una "allegoria". Deleuze, Benjamin e l'emblematica

Una delle questioni più significative riguardanti lo stile dell'opera di Gilles Deleuze è quella relativa all'impiego da parte del pensatore del *rizoma* di figure quali allegorie e metafore come strumento di traduzione dei suoi concetti filosofici. Così si è generalmente affermato che Deleuze non solo non abbia pressoché mai fatto ricorso ad apparecchi retorici, anche sofisticati – i tropi o i traslati –, come modo espressivo del pensiero, ma che se non si accetta questo non si può essere costitutivamente in grado di entrare nel tessuto dei suoi concetti. In altri termini: come leggere figure concettuali come il *rizoma* o la *macchina da guerra*? Letteralmente o come metafore? È la dicotomia stessa – come solitamente accade – ad essere rifiutata da Deleuze, il quale afferma che non esistono nei suoi testi né parole letterali né metafore, ma solo parole inesatte per designare qualcosa esattamente. E sappiamo quanto l'elemento della designazione stesse a cuore al filosofo dell'inesattezza, che affermava ripetutamente come questa – l'inesattezza – dovesse essere cifra fondamentale di tutto ciò che non è ontologicamente metrico o misurabile, di tutto ciò che, cioè, si situa nell'universo semantico e concettuale dell'intensità, del virtuale, perché ne risulti che la filosofia diventi essa stessa creazione di concetti che sono come "suoni, colori, o immagini", intensità "che funzionano o non funzionano", per cui "non c'è niente da capire, niente da interpretare"<sup>1</sup>.

Quando nelle prime pagine de *La piega* Deleuze introduce la casa barocca, accompagnandola come altri suoi concetti (la macchina da guerra

<sup>1</sup> G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris 2002, p. 10. La traduzione dal francese e dall'inglese dei testi di cui non è indicata un'edizione italiana è a cura mia.

in *Mille piani*, ad esempio) con una sua raffigurazione, la definisce, tra due parentesi didascaliche (come a porre il testo ad un gradino più basso di una gerarchia dove predomina l'immagine), *allegoria*, cioè, nell'annotazione di Antoine Traisnel, qualcosa che ha esplicitamente la "vocazione ad essere decifrata"<sup>2</sup>, interpretata appunto.

Come già ampiamente esplicitato dai commentatori di Deleuze, è noto che l'allegoria funziona in *La piega* come un diagramma in grado di manifestare quella che è, nella lettura deleuziana, la concezione del mondo propria della filosofia di Leibniz e, quindi, per Deleuze, anche del Barocco.

La casa è costituita da due piani: uno inferiore, che corrisponde allegoricamente al regno della materia, e uno elevato, quello delle anime razionali. La porta d'ingresso, prima delle cinque aperture del piano inferiore, è introdotta da tre scalini curvi. Tra piano superiore e inferiore non vi è separazione netta: cinque piccoli passaggi permettono la comunicazione delle finestre e della porta con ognuno dei drappi piegati (le conoscenze innate) che occupano il piano superiore, chiuso all'esterno. Ma che vi sia comunicazione lo comprendiamo anche dall'arabesco, il ricciolo baroccheggiante che fa da motivo unificante tra l'anima e il corpo, elemento decorativo presente, ad esempio, in architetture ecclesiastiche come la romana Santa Maria dei Monti. Il mondo Barocco, così come traspare dalla lettura allegorica della casa barocca, e contrariamente all'apparenza che la staticità della casa può suggerire, viene identificato come il regime del dinamismo e del movimento. Questo dinamismo è esito della dialettica di tre elementi: l'orizzontale, il verticale e la tensione che interviene tra i due. La sintesi di questi tre elementi è identificata nella piega e, in particolar modo, nella piega che va all'infinito, il tratto distintivo del Barocco per eccellenza secondo Deleuze.

Ciò che ci interessa è, anzitutto, che quello che sembra un gesto poco deleuziano – ricorrere all'utilizzo di una figura allegorica – messo in atto dallo stesso Deleuze, deve essere per forza di cose riletto alla luce, qui, del suo ruolo più peculiare. La chiave di questa lettura sta proprio nel rapporto che intercorre tra l'allegoria e il ruolo che questa ha all'interno di un testo sul Barocco. La nostra tesi è che, pur funzionando di fatto come un tipico dispositivo diagrammatico deleuziano, la figura posseda di fatto un elemento ulteriore, cioè quello rappresentato proprio dalla sua natura allegorica, la quale non è da ascriversi semplicemente a un artificio retorico-stilistico nella forma di un "omaggio" allo stile barocco, che, come è noto, si distingue spesso per la sua volontà di privilegiare rispetto ad altri stili quello allegorico, bensì a un modo di sondare più pro-

<sup>2</sup> A. Traisnel, *Les placements de la France dans Woman in the Nineteenth Century de Margaret Fuller*, in "Revue Française d'Études Américaines", Paris, 115 (1), p. 44.

fondamente la questione barocca, filosofica e non, dall'interno, aderendo in qualche modo al suo stile. Se si arriva persino ad affermare, come fanno McDonnell e van Tuinen, che *La piega* "annuncia se stessa come un'allegoria", è perché "l'allegoria, come approccio a leggere gli oggetti e a determinare il pensiero concettuale, implica che questa sia realizzata nel testo", per cui "lo stile di scrittura va di pari passo con il nuovo statuto dell'oggetto"<sup>3</sup>. L'uso dell'allegoria ne *La piega* è quindi vero approccio filosofico, metodo, modo se vogliamo. E la scelta non risulta affatto arbitraria se si pensa come Deleuze concepisca di fatto la filosofia di Leibniz, il filosofo barocco per antonomasia, come "allegoria del mondo"<sup>4</sup>.

Che l'allegoria ricopra un ruolo fondamentale in una nuova comprensione del Barocco, Deleuze lo fa risalire esplicitamente alla definizione di allegoria indicata da Walter Benjamin nel *Trauerspiel*. Ma se è Deleuze stesso, in un intervento del suo ciclo di lezioni parigine su Leibniz dell'anno accademico 1986-87, ad esentarci in parte dal riferimento specifico alla definizione di allegoria messa in luce da Benjamin con un laconico "poco importa come lo definisce", ciò che conta in fondo per Deleuze è la contrapposizione benjaminiana tra allegoria e simbolo, tema che analizza in questo senso:

il simbolo è una corrispondenza diretta tra interno ed esterno. L'allegoria presuppone la rottura, la disgiunzione tra interno ed esterno. L'esterno si mostra in una figura, l'interno lo si legge nei caratteri, e la corrispondenza non è più diretta. Allora che cos'è una corrispondenza che non è più diretta? Questo è il problema di Leibniz. Determinare delle corrispondenze indirette tra livelli, cioè tra piani. [...] È ovvio allora che l'allegoria riempia il mondo barocco come sintesi di figure visibili e di caratteri leggibili.<sup>5</sup>

Capiamo che l'accordo con Benjamin non si realizza solo sul principio che l'allegoria non sia – qui Benjamin – un semplice artificio retorico, ma anche sul fatto che essa non debba essere mai concepita nella forma – qui Deleuze, nella medesima lezione – di un "cattivo simbolo"<sup>6</sup>. Il simbolo viene definito come una corrispondenza diretta tra interno ed esterno, mentre l'allegoria presuppone la rottura, la disgiunzione di

<sup>3</sup> N. McDonnell, S. Van Tuinen, *Deleuze and The Fold: a critical reader*, Palgrave Macmillan, London 2010, p. 4.

<sup>4</sup> G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 2004, p. 210. Per brevità faremo da ora in poi riferimento a questo testo con la dicitura PLB.

<sup>5</sup> La lezione in questione è quella del 20 gennaio 1987, di cui si ha completa trascrizione nell'archivio Webdeleuze al link <https://www.webdeleuze.com/textes/135> (consultato il 4 marzo 2020).

<sup>6</sup> Cfr. l'espressione benjaminiana "falsa immagine del simbolo" in W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 2004, p. 139.

interno ed esterno. Alla dicotomia spaziale Deleuze ne aggiunge anche una temporale: il simbolo “combina l’eterno e l’istante, ponendosi quasi al centro del mondo, mentre l’allegoria scopre la natura e la storia seguendo l’ordine del tempo, trasforma la natura in storia e la storia in natura, in un mondo che non ha più un centro”<sup>7</sup>. Se la natura acentrata del mondo rimanda, di nuovo, a un lessico deleuziano delle intensità e dell’inesattezza, e se si ritrova un’eco della dialettica eterno-istante nell’“attimo mistico” di Benjamin, misura temporale del simbolo “in cui il simbolo accoglie il senso nel suo interno nascosto e, se si può dire, boscoso”<sup>8</sup>, la scoperta della natura come storia da parte dell’allegoria risuona nel motto benjaminiano secondo cui “l’espressione allegorica viene al mondo con un singolare intreccio di natura e storia”<sup>9</sup>. Il sincretismo tra interno ed esterno, eterno ed attimo che il simbolo riesce a mettere in atto, ha la sua controparte nell’“abisso tra l’essere figurale e il significato”<sup>10</sup> che è cifra essenziale dell’allegoria in Benjamin, e corrisponderà alla questione fondamentale in Deleuze del rapporto tra esterno ed interno, quintessenziale per comprendere il Barocco, messo in atto dall’architettura della casa e dalla monade leibniziana. Niente meglio dell’allegoria testimonia, insomma, questo rapporto.

La serialità a cui la storia rimanda ci permette allora di giustificare l’affermazione di Mogens Lærke per cui “con allegoria qui ci si riferisce a un tipo di emblema o tropo che contiene un elemento di iterazione infinita, opposto al simbolo che si basa su un determinato riferimento, una ricognizione e identità”<sup>11</sup>. Concentrando la questione sul rapporto concetto-oggetto, è Deleuze stesso, d’altra parte, a fare riferimento alla serialità quando afferma che talvolta “è l’oggetto stesso ad allargarsi, seguendo tutto un reticolo di relazioni naturali, è l’oggetto a travalicare il suo riquadro, per entrare in un ciclo o in una serie”<sup>12</sup>.

Ora, Deleuze traccia tre principali caratteri dell’allegoria. Per esplicarli invoca un immaginario assai suggestivo, di natura tanto rinascimentale quanto barocca, quello degli emblemi e dell’emblematica. Ci si rapporta all’emblema, dice Deleuze, in tre maniere: lo si vede (c’è una raffigurazione), lo si legge (c’è un motto, un verso o un commento che fa da iscrizione alla raffigurazione, anche se non sempre presente), lo si dedica o lo si firma (c’è il riferimento a un soggetto individuale, un possessore).

<sup>7</sup> PLB, p. 207.

<sup>8</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p. 140.

<sup>9</sup> Ivi, p. 142.

<sup>10</sup> Ivi, p. 140.

<sup>11</sup> M. Lærke, *Four things Deleuze learned from Leibniz* in N. McDonnell, S. Van Tuinen, *op. cit.*, p. 26.

<sup>12</sup> PLB, p. 207.

Al di là della loro non semplice definizione – una è quella di Andrea Alciato che, nei suoi famosi *Emblemata* cinquecenteschi, li definisce come elementi decorativi, alla stregua di “fregi alle vesti e scudi ai cappelli”<sup>13</sup> –, è la natura essenzialmente allegorica dell’emblema ad interessare Deleuze. Come nella lezione leibniziana, nell’analisi deleuziana dell’emblema tornano gli elementi del visibile (l’esterno) e del leggibile (l’interno): è compito dell’allegoria risolvere il problema del rapporto oscuro tra i due piani. Questo rapporto non è diretto: se l’allegoria presuppone la disgiunzione dei due piani, nel senso cioè che la loro corrispondenza non è più pacifica come nel simbolo, il problema è allora concepire una corrispondenza *indiretta* tra visibile e leggibile, tra esterno ed interno. Questa la sintesi peculiare realizzata dall’allegoria. Nell’emblema, se l’immagine è l’oggetto che tende a travalicare il quadro, che straborda, trabocca, e si inserisce in un’iterazione seriale, l’iscrizione è il concetto, non più da considerare alla stregua di un giudizio formato da soggetto e attributo, ma di un “atto semplice”, una “proposizione intera che diventa predicato”<sup>14</sup>. In Alciato è presente, peraltro, a proposito di quell’immagine-parola, di quella macchina visionaria che è l’emblema, una figura assai suggestiva, ovvero quella del ventaglio: “come un ventaglio istoriato si apre e distendendo a poco a poco la sua superficie semicircolare esibisce chiara la figurazione che lo trama, così il pensiero dispiega e mostra con immagini i propri ragionamenti, innanzi raccolti nell’intimo. La logica ne delinea e guida la sequenza che, altrimenti, risulterebbe priva di quella interna

<sup>13</sup> A. Alciato, *Il libro degli Emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, Adelphi, Milano 2009, p. 18. Alciato chiama peraltro emblemi gli epigrammi, per una *liaison* etimologica che unisce i due termini. Dalla finalità giocosa e ornamentale che l’autore fa spettare agli emblemi deduciamo anche la loro natura “inclusiva”. L’idea dell’inserire contenuta nel termine ἔμβλημα (da ἐμβάλλω, “far entrare”, appunto), richiama anche quella dell’intarsio, del mosaico, del ricamo. Aggiungiamo che il termine ἔμβλημα riporta etimologicamente, per l’analogia fornita proprio dal verbo βάλλω, al sostantivo σὺμβολον (da συμβάλλω, “mettere assieme”, proprio nei termini di una corrispondenza diretta tra interno ed esterno, tra significato e tra significante), che nel contesto greco indicava, non a caso, un segno riconoscimento, in particolar modo una tessera *hospitalis*, qualcosa cioè che è indice di separazione da una parte e, dall’altra, di un’unità che può essere garantita, recuperata, risolta. È noto come il termine contrario a quello che indica il συμβάλλειν è διαβάλλειν (dividere), da cui il termine διάβολος (il calunniatore) – in latino poi *diabolus* e in italiano *diavolo*. È chiaro come allora, in qualche modo, sia l’allegoria a connotarsi di questo significato letteralmente diabolico, in quanto essa presuppone una rottura tra le parti e cioè, nella lettura benjaminiano-deleuziana, tra l’interno e l’esterno. Non è un caso che quella del Diavolo sarà una figura d’elezione per il barocco secentesco: è il Diavolo dell’*Amor sacro e Amor profano* di Baglione, quello occhialuto di Manetti rievocato anche da Leonardo Sciascia in *Todo modo* – in un contesto architettonico peraltro claustrofobico, chiuso, oscuro, nascosto, che molto avrebbe da spartire l’idea della monade leibniziana descritta da Deleuze.

<sup>14</sup> PLB, p. 208.

coniugazione fra le parti e il tutto, che rende possibile e manifesta la dinamica del pensiero stesso, cioè del processo di riflessione che visualizza il concetto”<sup>15</sup>.

Un ulteriore filo unisce Deleuze e Benjamin, rintracciabile proprio grazie a questa lettura dell’emblema. Nella prefazione degli *Emblemata* Alciato, dopo aver indicato la natura decorativa di quelle “figure simboliche” (*signa*, in senso lato, ma figure allegoriche in senso stretto) che sono gli emblemi conati dallo stesso, li definisce “muti segni”<sup>16</sup> (*tacitae notae*). Questi segni muti non sono altro che i geroglifici, muti in quanto sono immagini che non devono essere pronunciate e la cui natura consiste in una perfetta coincidenza di significato e significante, rendendo così superfluo l’atto linguistico come motivo unificante. Ora, in seguito alla definizione dell’allegoria come intreccio di natura e storia, Benjamin fa proprio riferimento ai geroglifici e, tramite Karl Giehlow, ricostruisce uno scenario quattro-cinquecentesco che illustra come gli umanisti si misero a scrivere per immagini piuttosto che per lettere (l’autorevole predecessore fu Gioacchino da Fiore con il suo *Liber figurarum*), per cui moltissimi oggetti d’arte si riempirono di scritte cifrate. In Giehlow, nel geroglifico e nell’emblematica stessa Benjamin vede la possibilità di una comprensione profonda dell’allegoria. Questo scenario si proietta con forza nel Barocco, ma nel senso che, dice Benjamin, “nei prodotti del Barocco maturo si fa sempre più riconoscibile la distanza dai primi inizi dell’emblematica, anteriori di un secolo, la somiglianza col simbolo si fa sempre più labile e l’ostentazione ieratica più marcata”, tanto da generare una “teologia naturale della scrittura”. Per di più per il Barocco “il fine della natura è l’espressione del suo significato, la rappresentazione emblematica del suo senso”<sup>17</sup> allegorico.

Ritoveremo tutto: la tensione tra esterno e interno e la sua sintesi, il problema della lettura e dello sguardo, l’immagine che trabocca, il ventaglio istoriato.

## 2. Un “ammasso vasto e pesante”

Non è difficile persuadersi del fatto che Deleuze abbia scelto la figura architettonica della casa – la *machine à habiter* di Le Corbusier – per allegorizzare i gesti filosofici che ha inteso definire, sulla scia di Leibniz, come propriamente barocchi, soprattutto in funzione della sua verticalità. Non c’è ulteriore bisogno di specificare adesso questo aspetto, ben riassunto

<sup>15</sup> A. Alciato, *op. cit.*, p. XXXVII.

<sup>16</sup> Ivi, p. 18.

<sup>17</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 144-145.

dalle parole di un grande filosofo dell'abitare come Gaston Bachelard che, nella *Poetica dello spazio*, ha definito la casa un "essere verticale"<sup>18</sup>. Ma tanto Deleuze quanto il suo riferimento principale nell'individuazione di quelli che sono i principali tratti identificativi del Barocco, ovvero Wölfflin, concordano sul fatto che la rivoluzione stilistica post-rinascimentale operata dal Barocco avviene prima di tutto per la nuova tensione orizzontale che instaura. Sarà chiaro dai nostri molteplici riferimenti che l'universo Barocco obbliga ad affermare, per la sua comprensione, che nessuna verticalità della casa possa esistere senza il presupposto del suo essere orizzontale. I due modelli principali che analizzeremo, quello del tessuto e quello musicale, testimonieranno questo: non esiste ordito senza trama, non esiste armonia senza contrappunto.

Notiamo come Deleuze abbia coscientemente tracciato il piano inferiore della casa barocca come vistosamente più largo e massiccio rispetto a quello superiore. Questa differenza è da identificarsi in quello che Wölfflin definisce come il regime architettonico del *massiccio* e del *voluminoso*, compendiato dalla massima secondo cui "il barocco vuole un *ammasso vasto e pesante*"<sup>19</sup>. Questa pesantezza viene identificata anzitutto nei termini di uno schiacciamento dell'alto sul basso. L'esempio è quello della romana Chiesa del Gesù di Giacomo Della Porta, di cui si sottolinea l'abbassamento del frontone, il cui peso sembra premere e sovraccaricare la parte sottostante, elemento evidente in confronto con gli edifici ecclesiastici rinascimentali. Il sovraccarico presuppone un allargamento della linea orizzontale e uno schiacciamento del cerchio in ellissi. La gravità viene declinata persino in termini patici: è come se la forma *soffrisse* sotto la massa.

Questo processo comporta una conseguenza che Deleuze, sulla scia di Wölfflin, identifica come tra le più essenziali per delineare il Barocco, ovvero quella della fuoriuscita della materia dai cardini, dell'eccedenza, del traboccamento: la cornice o cade o lascia che la materia trabocchi fuori da sé. È un elemento di capitale importanza, che riconduce a un'idea già discussa per identificare alcuni caratteri fondamentali dell'allegoria deleuziano-barocca, quella di un oggetto che travalica i suoi limiti ed entra in una serialità. La serialità in questo senso è identificata come l'esito di un aumento ipertrofico dell'estensione e della larghezza dovuto tanto al peso quanto all'accumulo della materia. La materia viene schiacciata e perciò si estende, come nel caso del frontone; la materia si accumula e perciò detona, come nel caso del *tromp-l'œil*, dove la pittura sembra

<sup>18</sup> G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2006, p. 45.

<sup>19</sup> H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*, Abscondita, Milano 2017, p. 51. La nostra dicitura sarà RB.

uscire dal riquadro. La regola generale è questa: “un massimo di materia per un minimo di estensione”<sup>20</sup>.

Come da Wölfflin Deleuze riprende la forma schiacciata del piano inferiore, così recupera anche i gradini curvi che “fanno pensare a una massa densa e viscosa, che scorre in basso lentamente”. Tale idea suggerisce un’impressione paradossale: “non si ha più l’impressione di salire, ma si pensa piuttosto a una forza che trascina in basso”<sup>21</sup>. L’aspetto in questione risulta particolarmente chiaro anche in pittura. In certi dipinti, non solo secenteschi, è evidente come il basso risulti molto più greve dell’alto e, soprattutto, gravido, colmo, pieno. Se gli esempi deleuziani sono ripresi assai acutamente da El Greco, una prova di questo è già il *Miracolo dello schiavo* di Tintoretto, dove i corpi si accalcano gli uni sugli altri attorno al cadavere dello schiavo mentre il santo, in una sorta di ascensione rovesciata, scende dal cielo quasi a testa in giù. Così accade nell’ammasso indiscernibile di corpi che affolla il suo *Giudizio universale*. Ma si pensi al *Trionfo nel nome di Gesù* del Baciccio, al gioco dell’illusionismo prospettico in cui i corpi delle allegorie sprofondano verso il basso mentre quelli santi indorano il centro. Gli esempi dimostrano, al di là dell’evidente motivo sacrale e religioso di natura estatica caro al Barocco, come il paradigma ascensionale descriva in generale un modello di elevazione per cui da un piano terreno, materiale, spesso confuso e aggrovigliato (orizzontale), si procede verticalmente verso una dimensione sempre più spirituale.

Questi aspetti si riversano specularmente in quella che è la visione della materia leibniziana ritratta ne *La piega*: “le masse e gli organismi, gli ammassi e i viventi riempiono dunque il piano in basso”<sup>22</sup>. Deleuze descrive questo piano come un pavimento di marmo o come un lago ondo, popolato di pesci. Undine Sellbach e Stephen Loo recuperano questa espressione, immaginando assai fantasticamente la costituzione del piano inferiore della casa barocca, all’esterno e all’interno, così come immaginano chi siano i suoi singolari inquilini: “venature di marmo luminoso ricoprono i muri e circondano cinque finestre che danno sull’esterno. Una tappezzeria, con il suo vivido motivo – carta da parati, tappeti e affreschi sul soffitto –, riempie la stanza di curve e pieghe”. Continuano immaginando che nell’atrio vi sia una festa, “con ospiti, umani e non-umani”, riuniti come in un grande sciame. Le pieghe delle tende ondeggiavano, piene di pesci, schiumano come flutti. La baldoria aumenta la turbolenza della casa. “Una farfalla, una mosca, un verme e una zecca si dirigono verso la casa, attirati dalla meravigliosa vista e dai suoni”<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> PLB, p. 202.

<sup>21</sup> RB, p. 52.

<sup>22</sup> PLB, p. 18.

<sup>23</sup> U. Sellbach, S. Loo, *Insects and other minute perceptions in the Baroque house* in J.

Comprenderemo da vicino le ragioni tanto di questa vista, quanto quella di quei suoni, di quei canti, di quei rumori che provengono dai piani bassi della casa. Quello che ci interessa precisare adesso è che il riferimento a un immaginario naturalistico e a un bestiario umano e non, è offerto proprio da Leibniz quando il pensatore descrive la materia in ogni sua porzione in quanto conglomerato labirintico di diverse monadi, come un giardino pieno di piante o uno stagno pieno di pesci – ogni porzione, per cui anche le porzioni infinitesimali di quel giardino, di quello stagno sono altrettanti giardini, altrettanti stagni. Tanto l'immagine del giardino, con le monadi organiche delle sue piante, quanto quella dello stagno, raffigurano quel grande vivaio universale che è la materia. Ma ciò che a Leibniz preme maggiormente precisare è come non vi sia affatto linea di demarcazione tra gli elementi che abitano il vivaio: non vi è reale distinzione tra la pianta e il pesce se non nei termini di una divisione per gradi di complessità degli organismi in quel continuo metamorfico che è il mondo. Il meccanismo della piega spiega questa metamorfosi. *Pli selon pli* – per utilizzare un'espressione bouleziana –, *piega dopo piega*, gli organismi si sviluppano secondo vari gradi di complessità.

Una certa passione filosofica per organismi delle superfici, come le zecche, è ben nota ai lettori di Deleuze, così come sarà più chiaro in seguito il riferimento alla farfalla e al verme. La mosca invece, ripresa da Deleuze dal biologo Jakob von Uexküll, crea una *liaison* interessante con il Barocco. Jon R. Snyder, infatti, offre un'introduzione all'estetica barocca basandosi su un aneddoto suggestivo tratto dalle memorie di papa Alessandro VII che ha proprio a che fare con una mosca, assai utile per comprendere il discorso che stiamo seguendo. Così racconta che in una torrida giornata romana del 1657, Bernini si ritrova in compagnia del filosofo Pietro Sforza Pallavicino e del papa per consegnare a quest'ultimo il busto di marmo che lo ritraeva. Il filosofo loda la maestria del Bernini nella realizzazione di quell'opera quasi perfetta. Una mosca, poi, si posa sul busto. Ingegnosamente, generando tanto nel papa quanto nel grande scultore un senso di maravigliosa meraviglia, Pallavicino fa notare come, per quanto strabiliante sia la somiglianza del ritratto del Bernini con il modello, la mosca che si è posata sull'opera d'arte sia tuttavia ancora più simile al volto del pontefice, proprio perché il busto in questione non è altro che un ammasso di pietra inorganico mentre la mosca è “un essere sensibile e vivo”<sup>24</sup>, proprio come il papa. Lo scarto paradossale e apparentemente assurdo si risolve proprio in questi termini: nella scala di gradi che conduce, per usare un'espressione ripresa da Tesauro, dai

Roffe, H. Stark, *Deleuze and the non/human*, Palgrave Macmillan, London 2015, p. 103.

<sup>24</sup> J.R. Snyder, *L'estetica del Barocco*, Il Mulino, Bologna 2005, p. 12.

bachi da seta a Dio, o, in questo caso, dalla pietra alla materia organica dotata di vita propria, la mosca e il papa sono più vicini di quanto non lo sia quest'ultimo con il marmo. Questo si accorda perfettamente con la visione leibniziana della materia. Il punto fondamentale è che quando il grado di complessità dell'ente organico supera una certa soglia, in qualche modo si esce dal mero ambito della materia: nella natura emerge la ragione, emerge lo spirito, e nella casa si manifesta la presenza di un secondo ed ultimo piano.

Tutta la questione si traduce allora nella domanda: perché vi è l'esigenza di un secondo piano? La risposta corrisponde allo svelamento crittografico dell'allegoria come l'immagine del mondo offerta da Leibniz e dal Barocco. Anche nel piano inferiore, spiega Deleuze, sono presenti le anime, perché esse, secondo la teoria leibniziana, sono inseparabili dai loro corpi. Quando però, secondo un principio entelechiaco, il corpo dispiega le sue parti raggiungendo un grado di sviluppo che è quello dell'uomo si ha un vero e proprio "cambiamento di teatro, di regno, di palcoscenico o di piano. Il teatro della materia fa posto a quello degli spiriti, o di Dio"<sup>25</sup>. Quella della presenza di un secondo piano è una ragione, quindi, metafisica: il piano delle anime razionali è una camera ulteriore ma necessaria rispetto a quello della materia. Con tutta probabilità Deleuze sta affermando questo: attraverso le aperture (i sensi) entrano le informazioni che provengono dall'ambiente esterno, le quali però non sono sufficienti per caratterizzare il palinsesto della nostra vita spirituale: alcune rappresentazioni possono essere solo interne, private. Bisogna salire.

### 3. Un essere verticale

Ritorniamo allora alla definizione bachelardiana della casa come essere verticale. Sia in Bachelard che in Deleuze questa verticalità è suggellata principalmente da una polarità: la casa è costruita su due piani. Se per Bachelard questa polarità – "della cantina e della soffitta"<sup>26</sup> – diviene condizione di possibilità per l'inizio di una fenomenologia (domestica) dell'immaginazione e della *rêverie* soggettiva, per Deleuze è l'occasione allegorica per l'illustrazione della visione leibniziano-barocca del mondo nella sua interezza, spirituale e non: non "il nostro angolo di mondo"<sup>27</sup>, perché ne derivi una topo-analisi riferita a una soggettività immaginante, sognante, a un inconscio alloggiato, intimo, protetto, bensì *il* mondo medesimo. Eppure, sia sulla scala ridotta dell'individualità sia su quella

<sup>25</sup> PLB, p. 20.

<sup>26</sup> G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 52.

<sup>27</sup> Ivi, p. 32.

universale dell'allegoria cosmica, le polarità mantengono una comune ragione d'essere: il piano superiore è immagine della ragione, laddove quello inferiore (l'oscura cantina bachelardiana, simile a quella della casa a due piani del celebre sogno "dei due teschi" raccontato da Jung a Freud) lo è del suo opposto. Questa bipartizione la si ritrova anche nella casa barocca, tuttavia con una variazione che è essenziale. Al di là delle questioni meramente architettoniche – della casa barocca non viene sottolineata la presenza di una cantina o di una soffitta, seppure si mantenga in essa la tensione verticale tra un sopra e un sotto – quella di Deleuze è una casa "al contrario", non nel significato delle architetture austriache di Glowacki e Rozanski, ma nel senso che sono i piani alti ad essere chiusi e non quelli inferiori.

Ne abbiamo dimostrazione prestando attenzione all'elemento della finestra nelle architetture analizzate dai due autori. Nelle case analizzate da Bachelard non si faticano a trovare finestre o, in generale, sbocchi che danno sull'esterno (sulle colline, ad esempio – e Deleuze stesso parla di un sistema "finestra-campagna"<sup>28</sup>): la finestra offre qui occasione di apertura e persino di tensione dialettica, per cui l'esterno può essere tanto la notte oscura che dev'essere sorvegliata dalla luce di una lampada, che la osserva o che attende qualcuno, oppure può essere addirittura occasione di vera e propria penetrazione dell'esterno nell'interno, per cui persino le montagne possono entrare nella casa tramite la finestra. Se nella casa barocca, invece, il piano inferiore è caratterizzato dalla presenza di cinque aperture che simboleggiano i cinque sensi, il piano superiore non ne possiede affatto, perché ad esso spetta il compito di rispecchiare la natura più propria della monade leibniziana la quale, come è noto, non possiede porte né finestre. "Questo piano è senza finestre: è una camera o un cubicolo oscuro"<sup>29</sup>, luogo che si posiziona paradossalmente in alto proprio perché esito di una elevazione da parte delle anime.

La verticalità della casa rimanda a un'altra specifica verticalità, quella della figura geometrica del cono. Notavamo come l'idea dell'oggetto che entra in una serialità delinea quella di un mondo non sferico, in cui non vi è centro, ma tensione: questa è declinata proprio nei termini di una tensione verso il vertice di un cono. La geometria di cui Leibniz si serve per rendere conto di questo mondo è quella proiettiva (egli la chiamava semplicemente *prospettiva*). È noto come nel contesto di tale geometria, una delle operazioni eseguibili è quella di far intersecare un piano con il cono secondo differenti gradi, ottenendo così le cosiddette

<sup>28</sup> PLB, p. 45.

<sup>29</sup> Ivi, p. 6.

*sezioni coniche* che corrispondono, in definitiva, alle figure geometriche della circonferenza finita, della parabola infinita, dell'ellisse finita, dell'iperbole infinita. Due sono allora le ragioni del riferimento così rilevante a questa figura geometrica: da una parte le coniche introducono l'idea di una pressoché infinita varietà oggettiva che compone il mondo, dall'altra che questa varietà è tale in funzione di un punto di vista soggettivo che è proprio quello del vertice del cono. Afferma Michel Serres, il principale riferimento di Deleuze in questo senso: “supponiamo in effetti una pluralità di oggetti matematici apparentemente disordinati [le coniche]. La scienza delle sezioni coniche mostra *che esiste un punto* a partire dal quale il disordine apparente si organizza in un'armonia reale”<sup>30</sup>.

Può apparire strano incontrare l'elemento del punto in un testo che tende a rifiutare tutto ciò che è aguzzo e dove il punto stesso va spesso a coincidere non tanto con il vertice di un angolo ma come, kleeianamente, il luogo d'origine di un'inflessione. Eppure in un mondo, quello barocco, dove si rifugge l'idea della spigolosità e della durezza, il campo semantico che ruota attorno alla punta e a ciò che è appuntito ha paradossalmente un certo successo. È in altri termini il lessico che ruota attorno all'idea dell'*acutezza* e che si rivolge essenzialmente all'ambito del discorso logico e della retorica. I riferimenti sarebbero molti, ma quest'idea della verticalità del cono, del collimare di un disordine apparente in un punto unificante e armonizzante, la si ritrova con un buon grado di analogia nell'opera del gesuita polacco Maciej Sarbiewski nel suo *De acuto et arguto*. Partendo dalla retorica ciceroniana, Sarbiewski sviluppa una vera e propria metodologia del gesto retorico esemplificata nella figura della punta (*acumen*) come vertice geometrico e come unione di istanze (apparentemente) paradossali. Il riferimento è al triangolo – poco ci si discosta dal cono: due lati che prima si respingono, che sono in una tensione d'opposizione, si uniscono nel vertice realizzando un accordo inaspettato che dà un effetto barocco di meraviglia.

Leibniz fa coincidere al vertice del cono nientedimeno che il “punto di vista monadico”. “La difficoltà risiede in questo, cioè che per una pluralità data, per un disordine dato, *non esiste che un punto* a partire dal quale tutto si rimette in ordine”<sup>31</sup>. In pratica, conoscere la pluralità del mondo come armonia consiste nello scoprire il solo punto in cui tale pluralità si risolve in unità. E più ci si allontana di grado da quel punto più il mondo appare disordinato. La genealogia di quest'idea, secondo cui il vertice del cono coinciderebbe con il punto di vista privilegiato grazie al qua-

<sup>30</sup> M. Serres, *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, vol. I, PUF, Paris 1968, p. 244. Cfr. anche p. 161. Corsivo dell'autore.

<sup>31</sup> *Ibid.* (corsivo dell'autore).

le, prospetticamente, possiamo definire le varie coniche, risale almeno a Pascal, secondo il quale il vertice è il “luogo dove si trova l’occhio”<sup>32</sup>. Vi è come un occhio in cima alla casa. Quest’occhio, o punto di vista, è sempre punto di vista su una variazione, è l’elemento fisso che osserva le scenografie rappresentate dalle varianti dell’inclinazioni del piano nel cono. Parabola o cerchio sono allora modi di dispiegamento di una, in qualche modo, unica figura che è un *geometricale* o, per dirla con le parole di Deleuze, più genericamente un *oggettile*, cioè l’oggetto nelle sue variazioni, nelle sue modulazioni matematiche. Il mondo barocco si realizza tramite un “continuum per variazione”<sup>33</sup>, per cui è impossibile ragionare secondo un rapporto forma-materia o secondo l’idea di poter “arrestare” l’oggetto in un calco. L’oggetto è costitutivamente metamorfico, è evento. Ma alla ricostituzione dell’oggetto come oggetto eventuale corrisponde una riformulazione dell’idea di soggetto: il punto di vista è l’occhio *sulla* variazione. Causa finale della variazione – nella terminologia più propria: dell’inflessione e della piega – è proprio l’inclusione in uno “stato di chiusura” che è quello delle monadi razionali. L’anima è un punto di vista su una specifica varietà del mondo, è un punto di vista sul giardino, sullo stagno. La specificità deleuziana di questa distinzione, tra l’inflessione e l’inclusione, è rappresentata dal fatto che Deleuze arriva a definire l’inflessione solo come una virtualità, e a definire quindi il rapporto tra le due parti come un rapporto logico: in altri termini il mondo, pur essendo reale, esiste nella sua forma attuale solo nell’anima che lo avvolge e che lo esprime.

La verticalità ha quindi una specifica funzione: quella di mettere in luce un rapporto complesso tra due palcoscenici che, nell’apparente caos che li dispiega, collimano in un punto sufficiente ad accordarli. Il mondo letteralmente complicato (piegato in molti modi) si risolve nella semplicità di un accordo. È il gesto, in definitiva, della risoluzione della molteplicità nell’unità. Il motto che suggella questo concetto – *omnis in unum* – è contenuto nell’articolato frontespizio del *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro, più precisamente nel cono anamorfico dipinto dalla figura della Pittura. L’anamorfo, che rappresenta un grande tema per la questione della visualità barocco-moderna e che è stato reintrodotta nel dibattito critico da Jurgis Baltrušaitis, compare come immagine allegorica stratificata, di secondo grado – di fatto un dipinto nel dipinto all’interno del complesso di una rappresentazione che non è affatto estranea agli elementi che abbiamo precedentemente identificato. Tanto l’anamorfo quanto il *trompe-l’œil*, come quello del soffitto della barocca Sant’Igna-

<sup>32</sup> M. Serres, *op. cit.*, vol. II, p. 666.

<sup>33</sup> PLB, p. 31.

zio di Loyola in Campo Marzio di Andrea Pozzo, sono peraltro tecniche barocche d'elezione, non solo perché si basano sul più ingegnoso e stupefacente uso della prospettiva, definendo di fatto una natura metamorfica dell'oggetto basata sulla posizione del punto di vista, ma anche perché si collegano, proprio come nel caso del cono di Tesauro, all'utilizzo dello specchio (spesso curvo). Il riferimento è tanto al fatto che le monadi sono dotate di un proprio "sistema luce-specchio-punto di vista" quanto a quello che nella loro decorazione interna esse dispongono "soltanto di mobili e d'oggetti in *trompe-l'œil*"<sup>34</sup>.

#### 4. Tra i due piani: la *Zwiefalt*

*Mutatis mutandis*, vi è un'analogia tra il *Dasein* heideggeriano e la monade di Leibniz. La totale apertura del *Dasein* è anche il segno, paradossalmente, della sua mancanza di necessità di possedere aperture: una casa totalmente aperta non necessita di finestre. Per questo, con coscienza, Deleuze mette in atto un complesso intreccio di rapporti tra Heidegger e Leibniz, per cui la questione della separazione dei due piani, cruciale per la comprensione dell'architettura della casa, mette in gioco nella contestura del testo il concetto heideggeriano di *Zwiefalt* ("duplicità" ovvero "doppia piega"). Il reciproco implicarsi di essere ed ente di Heidegger identificato appunto con la *Zwiefalt*, traduzione del rapporto parmenideo tra pensiero ed essere, è il termine utilizzato da Deleuze con la traduzione "intra-piega" o "piegatura tra due piani"<sup>35</sup>, che identifica, individua quel luogo, quella soglia difficilissima da pensare che fa da cucitura tra materia e spirito e che, di fatto, è la ragione di una continuità e inseparabilità tra i due piani. Quello che Deleuze sta affermando è che è impossibile distinguere il sensibile dall'intelligibile, nonostante ci si possa avvedere della loro differenza. Vi è una differenza tra anima e mondo materiale, vi è una differenza tra piccolo e grande, ma essi sono continuativamente la medesima cosa, due regni del medesimo mondo.

Pensare questa soglia, pensare questa piega tra i due piani, permette definitivamente di superare l'idea di una verticalità granitica della casa: l'alto, in qualche modo, si piega sul basso. D'altra parte – lo dicevamo – le anime sono dappertutto: il mondo è un *continuum* e non potrebbero esistere rapporti tra le anime (con i loro corpi) se un vincolo non li legasse operando "un andirivieni tra l'anima e il corpo"<sup>36</sup> e viceversa. Materia e anima operano di per sé, secondo le proprie leggi, ma se la seconda attua-

<sup>34</sup> Ivi, p. 46.

<sup>35</sup> Ivi, p. 198.

<sup>36</sup> Ivi, p. 197.

lizza il mondo (movimento dal virtuale all'attuale), l'altro lo realizza. La teoria deleuziana del virtuale, basata sulla legge per cui tanto il virtuale quanto l'attuale sono reali, permette di garantire sia la separabilità quanto l'inseparabilità dei due piani: pur essendo realmente distinti, i piani sono uniti. La realizzazione avviene, però, solo grazie alla *Zwiefalt*.

C'è di più. Il riferimento deleuziano al mondo entomologico o, più in generale, a quello invertebrato spiega in parte la funzione della soglia. Farfalle e vermi sono figure di soglia. Si situano tra il mondo vegetale e quello animale, in un particolare *limen* tra materia e anima. Abitano il piano inferiore della casa, lo popolano, ma in qualche modo alcuni ripiegamenti della loro materia già presuppongono quello dell'anima. Che la divisione tra i due piani non sia netta lo osserviamo anche dal punto di vista del corpo umano, che il mondo leibniziano ripensa in questo modo, facendolo partecipare nelle sue pieghe più elevate ai più alti raziocini delle monadi dell'anima, le più alte nella gerarchia, ma facendo spettare le sue componenti interne, organiche e non, ai piani inferiori della casa. La struttura fa pensare alla *Femme Maison* di Louise Bourgeois, del 1946-1947, dove la testa del corpo femminile ritratto nella sua nudità è nascosta proprio nell'architettura di una casa, mentre il corpo stesso ne rimane in qualche modo escluso. La descrizione della stessa Bourgeois permette di capire che la donna non sa di essere nascosta (la privatezza della monade?). Prendere coscienza del giocarsi leibniziano di tutta la natura, razionale e non, su due piani ha come conseguenza la realizzazione di questa doppia natura dell'uomo. Se la casa è una, una soltanto, se l'architettura è in grado di tollerare, di sostenere questi due regni in un unico volume, è proprio perché realizzazione e attualizzazione sono realizzazione e attualizzazione della medesima cosa.

## 5. Il tessuto e la pietra

Osserviamo allora la raffigurazione. Le frecce che partendo dalle finestre dei sensi procedono verso il piano superiore testimoniano la tensione che, originata dal basso, conduce la materia a una elevazione che la faccia convergere in un vertice conico. Quali sono gli effetti di questa tensione? Essi sono rappresentati dal movimento vibratorio della tela che occupa il piano superiore.

La tela e il tessuto ci interessano quanto il marmo, non solo in quanto oggetti spesso privilegiati dalle analisi deleuziane (in *Mille piani*, ad esempio), ma perché di estrema rilevanza concettuale in un testo sul Barocco. In quanto messa in scena di un inventario di oggetti piegati o pieghevoli, *La piega* include spesso tra i suoi riferimenti drappi, tele, costumi. Persi-

no la pelle, in un'ottica squisitamente secentesca (si pensi a un immaginario che va dal Thomas Browne del *Religio medici* al Basile de *La pulce* o de *La vecchia scorticata*, ma che richiama anche il Deleuze di *Logica del senso*), assume le caratteristiche di una superficie suscettibile di essere piegata e modellata.

Nella teoria leibniziana della materia, la materia seconda – la materia cioè in senso stretto, la materia come aggregato di monadi che forma i corpi e che è tenuto insieme dalla monade dominante (l'anima) – è vista come tessuto, vestito, rivestimento: il termine *tessitura* viene infatti utilizzato ne *La piega* quasi esclusivamente per indicare la natura della materia. Altri due sono i riferimenti in cui viene implicato il termine tessuto: uno riguarda la teoria del sillogismo dei *Nuovi saggi* che Leibniz e Deleuze configurano nella forma di una tessiturologia – il sillogismo è come un tessuto –, l'altra è proprio la piega che separa i due piani, definita come un tessuto proprio perché materiale che permette il già citato movimento di ripiegamento dell'alto sul basso. A differenza però della trattazione che viene messa in atto in *Mille piani*, quella sul tessuto come modello tecnologico dello spazio o liscio o striato, ne *La piega* non conta tanto l'intreccio, che viene relegato a una sorta di paradigma platonico della tessitura, ma proprio la capacità di piegamento che il tessuto possiede.

In questo senso sono da spiegare le attenzioni di Deleuze ad alcuni oggetti privilegiati dalla poesia di Mallarmé: sono i ventagli, essenzialmente, ventagli di tela, magari merlettata, o di carta (secondo il principio per cui ciò che il tessuto rappresenta in Occidente lo rappresenta la carta in Oriente). Uno è il ventaglio chiuso dalla piega unanime di *Autre éventail*, un altro è quello aperto (e addirittura specchiato) di *Éventail*, sonetto letteralmente decorativo in quanto scritto in inchiostro rosso proprio su un ventaglio di carta argentata. L'elemento decorativo del merletto lo ritroviamo anche in un altro testo mallarmeano, ovvero *Une dentelle s'abolit* (ripreso anche nel *Pli selon pli* bouleziano) dove le pieghe del tessuto coincidono con quelle di alcune tende davanti alla finestra di una camera vuota. Un altro aspetto collega *Éventail* a *Une dentelle*: è il vento, che tanto muove il ventaglio facendogli sollevare vorticosamente un pulviscolo quanto le tende che, specchiate sul vetro della finestra, sembrano ghirlande in lotta tra loro e assomigliano molto ai drappi messi in scena da Deleuze nella casa barocca. Persino le “gialle pieghe del pensiero”<sup>37</sup> dell'*Ouverture ancienne d'Hérodiade*, immagine poetica di una memoria sbiadita, sembrano far parte di una semantica del tessuto: inserite in una proposizione serpentina e vertiginosa, le pieghe della mente sembrano farsi faticosamente strada tra gli ostensori ormai raffreddati, i merletti e le

<sup>37</sup> S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1998, p. 138.

pieghe irrigidite del sudario. Non è un caso, peraltro, che il pensiero *tout court* sia immaginato da Mallarmé sia come una stanza rivestita sia come vibrazione musicale (idea quest'ultima che ritroveremo a breve anche in Deleuze)<sup>38</sup>.

Per mostrare la rilevanza concettuale che viene ad assumere il tessuto, Deleuze si rivolge principalmente alla scultura berniniana, dalla Beata Ludovica a Roma, in San Francesco a Ripa, e alla Santa Teresa, in Santa Maria della Vittoria. Forse quest'elemento si nota ancora di più non tanto in questi capolavori del Barocco romano, quanto in quella tarda apoteosi marmorea del Barocco rappresentata da Napoli e dalla Cappella Sansevero, al cuore del Settecento. Molti sono gli elementi notevoli nella grande orchestrazione realizzata dal genio di Raimondo di Sangro, il cui ritratto giace, maculato, di fronte ai marmi flessuosi di Sanmartino, Corradini (di cui Deleuze cita la *Pudicizia*) e Queirolo.

Le allegorie, anzitutto. La materia marmorea viene qui wölfflinianamente ad assumere caratteri di plasticità argillosa, mollezza e morbidezza, malleabilità. Della *Pudicizia* fondamentale è l'elemento di ingegno assoluto (e del tutto finzionale) della piega vibratoria *trompe-l'œil* che si insinua nel marmo, tanto nel basamento quanto sulla lapide, a spezzarla, riproducendo gli esiti di un finto sisma e realizzando così un effetto di stupore; il velo poi, il tessuto sottilissimo (ancora di più che nella *Sincerità* o nella *Liberalità*) che avvolge il corpo come una seconda pelle, arricchito virtuosamente dalle molte inflessioni, talvolta impercettibilmente, con la conseguenza che più che nascondere pudicamente la donna si finisce con l'esaltarne le nude forme. Nel *Cristo velato*, naturalmente, la natura simbolica e stilistica dell'opera emerge unicamente grazie alle pieghe del tessuto che riveste il corpo del Cristo morto: si noti per questo la maestria ultraterrena nella realizzazione del velo, tanto da aver destato il dubbio per cui esso non sarebbe altro che l'esito della marmorizzazione di un tessuto reale, secondo una tecnica alchemica che lo stesso principe di Sansevero (falso aneddoto) avrebbe insegnato a Sanmartino. L'effetto è quello di una trasfigurazione estatica della pelle del Cristo e del marmo: i piedi, nell'esasperato realismo della riproduzione della struttura ossea, sembrano modellati nella cera o nell'argilla. L'idea è, infatti, che il tessuto sia tanto sottile – derma, appunto – da riuscire a evidenziare persino le vene. Leggendo allegoricamente la figura di questo velo, possiamo notare come in effetti esso sia interpretabile alla stregua di una superficie letteralmente emblematica, nel senso che esso esibisce un'allegoria in cui l'elemento visibile è il corpo stesso di Cristo e quello estrinsecato in figura è la morte nel suo significato universale. Nell'imbroglio della rete

<sup>38</sup> Cfr. la lettera a Lefébure del maggio 1867 in *ivi*, p. 720.

da cui la figura principale si libera, nell'allegoria del *Disinganno*, l'attenzione invece è volta spasmodicamente al dettaglio della corda, ai giochi d'intreccio e di difficili concavità, persino quelli più infinitesimali, tanto che la piega finisce col raggiungere anche la carta, le pagine del volume posto sopra il basamento. L'imbroglio e il dettaglio anatomico hanno culmine proprio nelle macabre – un gusto di certo non estraneo al Barocco – *Macchine anatomiche* che il medico Giuseppe Salerno realizzò e che evidenziano con freddo realismo, in un inquietante ed epilettico ordito, il sistema umano di vene e arterie, a nudo, come un tessuto intricato, un'edera invasiva e sfilacciata. Un'opera d'arte non meno barocca è, infine, il pavimento, che si costituisce come un complesso itinerario labirintico (Deleuze stesso d'altra parte definisce, agli esordi de *La piega*, entrambi i piani della casa barocca come labirinti).

Ma un esempio a suo modo barocco, a questo proposito, è anche quello offerto da Casa Batlló, la celebre opera che Gaudí realizzò nel Passeig de Gràcia tra il 1904 e il 1906, a Barcellona – e per ironia della sorte, o meno, Batlló operava proprio nell'industria tessile. Il naturalismo fantasioso e ipertrofico delle architetture gaudiane si svela qui con la realizzazione di una vera e propria casa-organismo. L'ambivalenza, tutta mossa dall'arrotondamento degli angoli duri e degli archi e dall'inflessione delle linee rette, gioca su due diversi palinsesti, cioè quello tessile e dell'organismo subacqueo. La facciata spicca per i suoi motivi ondulatori: è una superficie ondososa, elastica, morbida, pieghevole. Letteralmente molteplice, caratterizzata cioè da molte pieghe, richiama tanto un tessuto scosso quanto una superficie acquatica vibrante. Un semplice itinerario all'interno della casa mostra come la sua verticalità sia resa incredibilmente complessa dal fatto che la predominanza delle disposizioni a spira delle scale e di figure tortili realizza una tendenza spastica al vortice, al mulinello, al gorgo. Questo riguarda sia elementi principali – un soffitto si spiralizza come il guscio di una conchiglia – quanto quelli secondari e decorativi. Come fanno notare Juan Bassegoda Nuell e Gustavo García Gabarró, Gaudí si serve di una geometria che fa uso solo di quattro figure trasposte dalla natura in architettura, che ben conosciamo: l'elicoide, l'iperboloide, il cono e il paraboloide iperbolico<sup>39</sup>. Quella di Gaudí è l'architettura della sparizione degli angoli e della proliferazione di quelle che lo stesso architetto definisce *rotondità astrali*, in termini analoghi a quelli del Barocco wölffliniano, ovvero la “ripugnanza contro le linee crude e ad angolo retto”<sup>40</sup>. È la curva, la piega la vera protagonista. Trecandís, marmi e ceramiche che spaziano nell'utilizzo di molte intensità di blu e

<sup>39</sup> Cfr. J. Bassegoda Nuell, G.G. Gabarró, *La catedra de Antoni Gaudí. Estudio analítico de su obra*, Edicions UPC, 1998, p. 26.

<sup>40</sup> RB, p. 57.

di bianco danno talvolta l'idea di trovarsi tanto all'interno del corpo di un cetaceo o, più genericamente, in profondità marine, tra alghe, coralli candidi e attinie, quanto tra le pieghe di un tessuto. Vi è sia il lago ondo-deleuziano, popolato da pesci, ma anche la regola fondamentale del Barocco, quella cioè della piega che va all'infinito.

Solo un paradigma distinguerà infine, chiaramente e distintamente, il tessuto barocco rispetto a qualsiasi altro tessuto. Proprio come il regime vasto e pesante del piano orizzontale della casa barocca corrisponde ad una nuova costituzione dell'oggetto, l'oggetto seriale che travalica il suo limite, che esce dalla cornice, che trabocca, così il tessuto barocco è un tessuto che si svincola dalla sua subordinazione al corpo liberando le proprie pieghe. Oltre l'abito-derma di Corradini e Sanmartino, vi è quello "largo, sciolto nello sbuffo, ricco di balze" che "attornierà il corpo con le sue pieghe autonome, sempre moltiplicabili, invece di far trasparire le pieghe del corpo"<sup>41</sup>. È il paradigma del *rhingrave*, termine che identifica un tipo di braca molto larga, corta sul ginocchio, piena di fiocchi e passamanerie, nastri, gale e pizzi. L'abito barocco in generale è caratterizzato da fiocchi, da pizzi. Nell'abito alla francese, la camicia che fuoriesce dal gilet è molle e molto sbuffata. Le cravatte sono formate da numerosi fiocchi e nodi. Persino la parrucca, il modello *allonger* di Luigi XIV, non è esente da questi elementi barocchi: è composta da un'infinità di riccioli, di boccoli cuciti ad uno ad uno che ricadono abbondanti sulle spalle. Non vi è quindi un unico tipo di paradigma. Nel Cristo dipinto da Zurbarán si è ben lontani dall'idea sanmartiniana di tessuto: lo testimonia la fascia gonfia e ricca di pieghe che avvolge la figura. È un'idea che coinvolge largamente la scultura quanto la pittura, da quella sacra alla natura morta, e che non scomparirà con i secoli successivi. Il tessuto continuerà a conservare l'elemento della piega, come nei *Delphos* novecenteschi di Fortuny, che complicano l'elemento dell'essenzialità della tunica greca con una seta orientale plissettata irregolarmente e impreziosita da murri- ne tipicamente veneziane.

## 6. Attraverso la porta. La sala da musica e la camera oscura

Ma se la stanza buia e chiusa delle anime è rivestita da un tessuto elastico e movimentato, è perché questa riceva una serie di sollecitazioni dal basso. Queste sollecitazioni identificano allegoricamente il rapporto che intercorre tra le anime razionali e la materia. Le pieghe della tela, proprio come per la tenda di Mallarmé mossa dal vento, vengono fatte vibrare e

<sup>41</sup> PLB, 199.

oscillare da forze che scaturiscono dalle aperture del piano inferiore (i sensi). In questo senso l'allegoria diventa anche allegoria musicale. Come per il tessuto, ritornano temi già incontrati all'interno di *Mille piani* – il suono e la vibrazione come quantità intensiva – ma con una precisa connotazione, quella cioè rivolta alla natura ondulatoria della vibrazione. I riferimenti sarebbero infiniti, ma è chiaro che in questo senso la stanza superiore della casa barocca funziona anche come *sala da musica*, un po' come quella che caratterizza l'atrio della barocca Villa Contarini-Camerini (Padova) il cui corpo centrale ospitava un auditorium e, sopra, una sala da musica che aveva la medesima funzione della cassa armonica di una chitarra (rovesciata), per cui le voci e gli impulsi sonori provenienti da alti balconati potevano spandersi nella stessa, amplificati, allietando gli ospiti che vi facevano ingresso.

Deleuze stesso riconosce il modello musicale come uno dei principali nodi di discussione, soprattutto in relazione alla già citata idea di verticalità instaurata dal Barocco. Come non esiste tessuto senza il comune concorrere di trama e di ordito, di movimento orizzontale e verticale, così il tessuto musicale si compone secondo la complicità tanto del contrappunto quanto dell'armonia, la prima come rapporto orizzontale di successione tra i segni musicali secondo intervalli, la seconda come costituzione verticale degli accordi. E come la tensione verticale è la più portante tra quelle che costituiscono il gioco architettonico dialettico della casa barocca, così l'armonia ha un'importanza superiore al contrappunto. È per Deleuze una vera e propria posizione teorica da parte della musica barocca come musica polifonica: il problema del rapporto del segno con il suono viene risolto nei termini di una sovradeterminazione del rapporto verticale tra accordi piuttosto che di quello tra intervalli: gli accordi *piegano e avviluppano* il testo.

La natura di quella stessa piega che fa da cucitura tra i due piani può essere declinata – così fa Hélène Frichot – in termini vibratorio-musicali: è come “un timpano”, sia in riferimento allo strumento musicale che alla membrana anatomica all'interno dell'orecchio, che “trasferisce vibrazioni tra queste camere”<sup>42</sup>. Non solo: indirettamente persino la porta centrale della casa barocca viene tracciata in questo modo. Maria João Soares paragona tale porta a una bocca che entra nella carne, divenendo progressivamente un mondo interiore e segna un legame con le bocche analizzate da Deleuze nel suo studio su Bacon, in particolar modo quelle

<sup>42</sup> H. Frichot, *Deleuze and the story of the superfold* in H. Frichot, S. Loo, *Deleuze and architecture*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013, p. 84. Curioso che l'orecchio torni nel Barocco persino come motivo architettonico: è il cosiddetto *Ohrwaschlstil* o “stile orecchio” e identifica una formazione della materia anti-rinascimentale, cioè votata al ripiegamento su se stessa e a una “estasi tondeggiante” (RB, p. 55).

che emettono grida (si veda ad esempio il *Fragment of a crucifixion* del 1950 dove la carne tutta sembra urlare secondo un procedimento per cui “bastava scavare una bocca nel pieno della carne” facendole acquisire il ruolo non di un organo particolare ma di un “foro attraverso cui l’intero corpo fugge e dal quale la carne discende”<sup>43</sup>). L’esempio permette di riflettere in un modo particolare del complesso rapporto (forse più complesso in Bacon di quanto non lo sia nel Barocco) tra interno ed esterno: la porta-bocca è motivo di entrata e di uscita, ma d’altro canto questa è una delle questioni della casa barocca, di cui Deleuze ci mostra una facciata (inferiore) e un interno (superiore). Il grido baconiano non è peraltro esente dall’immaginario deleuziano de *La piega*: Sellbach e Loo pensano al piano della materia della casa barocca come un piano rumoroso, dove gli ospiti gridano, cantano, fanno baccano, dove è in atto un vero e proprio concerto barocco<sup>44</sup>. La tela vibra per la presenza di rumore e di suono.

Perché l’accordo (l’armonia) è tanto importante? E che cos’è l’accordo? L’accordo è la generazione (musicale) di una consonanza tra la materia e lo spirito, tra i due piani della casa, che avviene all’interno della monade razionale. I due piani si accordano, come due strumenti sulla stessa frequenza. Il mondo presente nella monade oscuramente, nella forma di piccole percezioni, diventa chiaro e distinto proprio nel momento in cui un accordo si produce, un suono emerge. Il nostro intelletto non può percepire chiaramente e distintamente *tutto* il mondo in un unico grande accordo, non esiste possibilità di un accordo degli accordi nelle anime razionali che riesca ad afferrare la totalità del mondo in un unico cosmico suono, ma una porzione di mondo può manifestarsi al punto di vista (il vertice del cono) del nostro intelletto, prospetticamente, come un accordo in grado di abolire tutte le differenze specifiche.

Ritorniamo quindi al drappo. Nonostante possa non essere immediatamente evidente dal disegno di Deleuze il drappo elastico non è situato all’esterno della casa, ma all’interno. Questo drappo non è invenzione deleuziana, ma ne abbiamo notizia proprio da Leibniz, nei *Nuovi saggi*, più precisamente nel paragrafo in cui Filalete e Teofilo discutono della natura delle idee complesse, pagine che sono una diretta risposta alla concezione della *tabula rasa* di Locke. Filalete paragona l’intelletto a una camera oscura. Il riferimento è alla camera ottica, il celebre dispositivo il cui meccanismo, quello cioè di proiettare l’esterno della camera in immagine (rovesciata) all’interno della camera stessa tramite l’utilizzo di un

<sup>43</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2004, p. 67. Sulla bocca cfr. M. J. Soares, *Towards a meta-Baroque: imagining a “fantastic reality”* in AA.VV., *Intelligence, creativity and fantasy*, CRC Press, Boca Raton 2020, p. 73.

<sup>44</sup> Cfr. U. Sellbach, S. Loo, op. cit., p. 103.

foro (detto stenopeico), era già in parte stato intuito da Aristotele. Tali camere ebbero diffusione a partire dalla seconda metà del Cinquecento, ma la loro scoperta era già medioevale. Teofilo aggiunge che per rendere ancora maggiore la somiglianza tra intelletto e camera oscura:

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; questa tela o membrana inoltre dovrebbe essere elastica e dovrebbe avere una spinta o forza di agire, una azione o reazione rispondente tanto alle pieghe passate quanto alle nuove derivanti dalle impressioni della specie. Questa azione dovrebbe consistere in vibrazioni od oscillazioni, quali che si osservano in una corda tesa quando è fatta vibrare, ed in modo da produrre una specie di suono musicale. [...] Perciò bisogna pensare che la tela che rappresenta il nostro cervello sia attiva ed elastica.<sup>45</sup>

L'esempio della camera oscura rievoca il concetto della virtualizzazione del mondo, per cui esso è vivibile dalla mente solo indirettamente, dall'interno della monade, tramite la sua resa in immagine, la sua proiezione. Questa, simile non tanto alle *σκιά* platoniche descritte nel mito della caverna, quanto a una pellicola privata, come a dire che la totalità della nostra vita intellettuale non sia altro che una sala filmica assolutamente intima, non prescinde da tutto un immaginario precinematografico che ha la sua nascita proprio nel Seicento. La camera oscura rende valido il principio per cui, in base al punto di vista che adottiamo, non vi è oggettiva distinzione di piccolo o di grande per ciò che riguarda le cose del mondo: si può contenere il mondo in un guscio di noce, secondo la figura dell'*Amleto* shakespeariano, o lo si può osservare anche nelle pieghe degli infinitesimi matematici. Anthony Vidler riassume così queste idee: "la camera di Locke qui è stata trasformata in una specie di ansante e turbolento organetto a cilindro arredato internamente con diagrammi tesi che sprigionano un suono in immagini, un suono messo in scena per parlare tramite la superficie sfregiata di un telo che è stato strappato dalle molte immagini che ha contenuto, e accessibile solo dall' "inquilino" della camera oscura – il nostro cervello ma anche la nostra anima"<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> G.W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano* in *Scritti filosofici*, UTET, Torino 1968, pp. 272-273.

<sup>46</sup> A. Vidler, *Warped space. Art, architecture and anxiety in modern culture*, MIT Press, Cambridge 2000, p. 222. Vi è infine una *liaison* particolare tra la camera oscura, il sacro e il velo, fornita da Sarah Kofman, uno dei riferimenti deleuziani: la camera oscura "fu anche, in alcuni monasteri, il luogo dove i monaci si autodisciplinavano, un luogo buio dove le proibizioni sessuali erano trasgredite, e dove tutto ciò che doveva essere nascosto aveva luogo. È il vero simbolo del velo. L'ideologia, la camera oscura, qui [...] rappresenta le relazioni velate, sotto copertura" (S. Kofman, *Camera obscura. Of ideology*, Cornell University Press, New York 1999, p. 14).

La predilezione barocca per i luoghi chiusi indicati da Deleuze – sacrestia, cripta, teatro – in parte lo testimonia. Più che scavare questi riferimenti, già abbastanza noti, è utile notare come uno spirito neobarocco, in questo senso, non sia esente da certa architettura della contemporaneità, non solo occidentale. Tadao Andō ne è un esempio. Non ci interessa tanto riflettere sulla geometria degli edifici realizzati da Andō, di gusto spiccatamente rigido, acuto, squadrato, basata sull'utilizzo di casseri che richiamano l'idea della pavimentazione tipica giapponese (il *tatami*), né sulla natura dei suoi interni, caratterizzati dall'assoluta sobrietà di decorazioni e suppellettili. È la luce a interessarci, proprio in relazione alla questione della luce che riguarda la monade e, nel caso della descrizione deleuziana, il suo già citato *sistema luce-specchio*, per cui la luce spesso, nelle stanze barocche, entra “da aperture invisibili”<sup>47</sup>. In una facciata della *Casa Azuma*, ad Osaka, realizzata nel 1976, quella precisamente che dà sulla strada, la luce non può entrare. Se non fosse per l'unica apertura, un ritaglio netto nel cemento che fa da porta, essa apparirebbe come un unico blocco neutro e monolitico, proprio come accade nella *House* di Rachel Whiterhead. Nell'ambito del sacro invece, sempre ad Osaka, la *Chiesa della Luce* del 1989 è un esempio ancora più chiaro dell'attenzione particolarissima che Andō pone nei confronti della luminosità dei suoi spazi. In particolare la luce, in questo grande parallelepipedo, assolutamente severo dal punto di vista decorativo (elemento notoriamente estraneo tanto al barocco quanto all'idea di una monade decorata e tappezzata al suo interno), entra faticosamente tramite un'apertura sottile, a croce latina, quasi a diventare un minimo elemento ornamentale più che a sopperire al problema della mancanza di luce all'interno. Come segnala Deleuze, riprendendo il motivo leibniziano della luce che si insinua nelle crepe, “bisogna arguire che essa [la luce] proviene da uno spiraglio, da una minuscola apertura”<sup>48</sup>.

Bisogna distinguere d'altra parte l'intervento della luce rispetto ai due piani. Il piano inferiore è un piano illuminato. Deleuze lascia intuire che le quattro finestre, oltre a essere generiche aperture che entrano in relazione con l'anima nel modo descritto, sono portatrici (forse opache) di luce. Al piano superiore accade l'opposto: esso non presenta nemmeno crepe. La luce è come sigillata al suo interno, è esclusivamente interna. La monade è rivestita di una tappezzeria nera, dice Deleuze, come un fondo scuro caravaggesco. Ciò, al contrario di mettere in atto un'opposizione alla luce, vuole inaugurare un “nuovo regime della luce”<sup>49</sup>: tra gli estremi del nero assoluto su cui le figure emergono e la luce assoluta (interna) vi

<sup>47</sup> PLB, p. 46.

<sup>48</sup> Ivi, p. 53

<sup>49</sup> *Ibid.*

sono un'infinità di gradi di luce, dalla luce santa di Hugo van der Goes al chiaroscuro tintoretiano dell'*Ultima cena* fino alle luci abbacinanti di Dan Flavin. Il punto generale è che, in qualche modo, in un rovesciamento che può apparire paradossale, non è più l'oggetto, l'esterno, a essere il portatore della luce: lo è piuttosto l'occhio, l'occhio che osserva prospetticamente il mondo, l'occhio che riduce le differenze ad un accordo, l'occhio che fa luce sulle oscurità della monade per far emergere, alla luce, una porzione di mondo.

È in questi termini, allora, che si chiarisce la natura profondamente allegorica del diagramma della casa barocca. Tanto la privatezza della monade, che la separa claustrofobicamente dall'esterno e che quindi risolve il rapporto dentro-fuori, già identificato da Wölfflin come una delle questioni vitali e paradigmatiche dell'architettura barocca, in una demarcazione pressoché assoluta, quanto il problema del rapporto verticale tra piano inferiore e piano superiore, reso possibile dalle aperture della materia e da quella soglia paradossale (la *Zwiefalt*) che è la ragione della continuità tra le due dimensioni, sono di fatto risposte alla medesima questione. Quella connessione indiretta, complessa, difficile, tra visibile e leggibile, interno ed esterno, sopra e sotto, che era la cifra fondamentale dell'allegoria rispetto al simbolo, si manifesta allora nei termini della virtualità e del ripiegamento: per quanto reale sia la monade e reale sia il mondo fenomenico, tale mondo, tale fenomeno sono vissuti solo internamente dalla monade, privatamente, virtualmente, e per quanto i due piani della casa siano logicamente separabili e separati, vi è interazione continua tra di loro nei termini di un ripiegamento dell'alto sul basso. Ma è proprio questa possibilità di piegamento, allora, questa piega, ad essere la risposta più caratteristica del Barocco al problema allegorico. Così la casa barocca si configura doppiamente come allegoria, non solo in quanto ne possiede intimamente e prepotentemente la natura, ma in quanto fornisce, nella sua contestura, anche le risposte alla sua risoluzione.

Luce e suono segnano un passaggio ulteriore e definitivo. Il paradigma secondo cui il testo musicale si spiega tramite gli accordi e quello della camera oscura, la cui apertura è impercettibile, non svaniscono con il Barocco, ma tornano oggi nei termini di un neobarocco o di un neoleibnizianesimo. È un paradigma che Deleuze riconduce a certa categoria solo fino a un certo punto propria – *minimal art* americana, in particolar modo ad un aneddoto raccontato da Tony Smith risalente all'inizio degli anni Cinquanta, quando lo scultore, assieme a tre studenti, si trovava alla guida di un'automobile, in una notte profonda, su un'autostrada. Palazzi, colline, ciminiere, torri e luci colorate si riflettevano sul vetro dell'automobile sfrecciante. Come nella Los Angeles di Reyner Banham, fruibile, vivibile solo nel suo veloce riflesso sul

parabrezza della vettura, si introduce per Deleuze un nuovo paradigma della monade, una monade che, nonostante possa non apparire più serrata nella sua claustrofilia (l'automobile possiede di fatto aperture), non solo si confronta con uno spazio entrato in movimento ma inverte di fatto il rapporto esterno-interno. Nel Barocco, infatti, non esisteva mondo fuori dalla casa-monade, ma solo al suo interno, laddove fuori dall'automobile è manifesta invece la presenza della luce. Allo stesso modo nel Barocco le differenze o, meglio, i rapporti differenziali che costituiscono il mondo (almeno una sua zona privilegiata) si risolvono in una consonanza, in un accordo chiaro e armonico, mentre è evidente come in certa musica contemporanea preveda che le differenze e le dissonanze possano essere affermate senza passare prima per una loro risoluzione, un loro scioglimento. Ma nemmeno quando la monade si apre, nemmeno quando risulta impossibile tracciare più un confine netto tra interno ed esterno svanisce il Barocco, perché esisterà sempre un modo di piegare, dispiegare il mondo. Non è cambiata la casa, è cambiata solo la sua organizzazione, "la sua natura"<sup>50</sup>.

## Bibliografia

### Testi filosofici e letterari

- A. Alciato, *Il libro degli Emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, Adelphi, Milano 2009  
 G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2006  
 W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 2004  
 G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Parigi 2002  
 G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2004  
 Id., *Le pli. Leibniz et le baroque*, Éditions de Minuit, Parigi 1988; tr. it. di D. Tarizzo, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 2004  
 G. W. Leibniz, *Scritti filosofici*, 2 voll., UTET, Torino 1968  
 S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Gallimard, Parigi 1998

### Altri testi

- AA.VV., *Intelligence, creativity and fantasy*, CRC Press, 2020  
 J. Bassegoda Nuell, G. G. Gabarró, *La catedral de Antoni Gaudí. Estudio analítico de su obra*, Edicions UPC, 1998

<sup>50</sup> Ivi, p. 228.

- H. Frichot, S. Loo, *Deleuze and architecture*, Edinburgh University Press
- S. Kofman, *Camera obscura. Of ideology*, Cornell University Press, New York 1999
- N. McDonnell, S. van Tuinen, *Deleuze and The Fold: a critical reader*, Palgrave Macmillan, 2010
- J. Roffe, H. Stark, *Deleuze and the non/human*, Palgrave Macmillan, 2015
- M. Serres, *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, 2 voll., Presses Universitaires de France, Parigi 1968
- J. R. Snyder, *L'estetica del Barocco*, Il Mulino, Bologna 2005
- A. Traisnel, *Les placements de la France dans Woman in the Nineteenth Century de Margaret Fuller* in "Revue Française d'Études Américaines", 115 (1)
- A. Vidler, *Warped space. Art, architecture and anxiety in modern culture*, MIT Press, 2000
- H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*, Abscondita, Milano 2017

### Itinerario nella casa barocca di Gilles Deleuze

This article aims at analysing the primary traits of the baroque house's allegory. The allegory appears in the first pages of Gilles Deleuze's *The Fold* and illustrates his reading of Leibniz's baroque philosophy. First of all, I focus on the allegorical nature of this Deleuzean diagram to demonstrate why Deleuze, who hardly uses rhetorical devices such as metaphors or allegories in his texts, employs an allegory in the beginning of an essay on Baroque. I develop my argument following a coherent interdisciplinary approach: I investigate the major philosophical features of Deleuze's baroque house pointing out his significant philosophical debts – Leibniz, Benjamin, Bachelard, Heidegger – and also comparing his theory of the fold with baroque and contemporary architecture, visual arts and literature.

KEYWORDS: Deleuze, Leibniz, Barocco, architettura, allegoria.