

L'extra-ordinario¹

di BERNARD STIEGLER

1. Noi, gli ermeneuti dell'inizio del XXI secolo

Questo titolo, *Mistagogie*², mi è venuto in mente mentre stavo partecipando al *vernissage* di una mostra. Mi trovavo lì, in mezzo a due o trecento persone, in attesa che fosse consegnato un premio all'artista esposto. In realtà, dalle voci che sentivo mormorare attorno a me, quello che era stato presentato non era poi così tanto apprezzato. Poi, incontro una personalità che, dovendo consegnare il premio, mi fa notare il suo imbarazzo. I minuti passano. Il premio viene consegnato. L'artista viene complimentato per le opere presentate. "Eccezionali". Chiunque poteva ora applaudire, con aria felice – sollevata.

Uscito frettolosamente, a disagio, tentai di fare del mio scompiglio un oggetto di pensiero. Che cosa era avvenuto? Forse l'iniziazione collettiva e improvvisa a un mistero – che in ogni caso mi sarebbe sfuggito? Ne dubitavo – e dunque non ne avevo preso parte. Avrei in tal caso assistito, pensavo, a un'esperienza mistagogica, con tutti i rischi incorsi da coloro che partecipano a questo genere di prova.

Avviando un dialogo con me stesso, mi dicevo che tutta l'arte, in fondo, sarebbe, in senso stretto o lato, dell'ordine del mistero, e procederebbe sempre in qualche modo da una pratica mistagogica. Perché allora non avevo potuto partecipare alla seduta iniziatica di quella sera? Meditando su questo scacco, arrivai a pensare che l'arte contemporanea si caratterizza precisamente come un'epoca molto specifica del mistero dell'arte –

¹ Questo intervento è la traduzione, ad opera di P. Vignola e S. Baranzoni, del primo capitolo di un libro ancora inedito di Bernard Stiegler, dal titolo *Mystagogies. De l'art contemporain, de la littérature et du cinéma*. Trattandosi di una versione ancora provvisoria del testo, buona parte delle note bibliografiche è omessa o incompleta. La scelta dei traduttori è stata, ove possibile, di integrarle, mentre, nei casi in cui lo si è ritenuto opportuno, di rimuoverle dallo scritto. Vista l'eccezionalità del documento e l'impatto minimo degli interventi fatti non è stato ritenuto necessario segnalarli.

² Questo libro riprende un tema che ho cominciato a sviluppare in *Prendersi Cura. Della gioventù e delle generazioni*, (trad. it. e cura di P. Vignola, Napoli-Salerno, Orthotes, 2014), a proposito del carattere irriducibilmente mistagogico di tutta la filosofia così come di ogni scienza – nella misura in cui questa non è scientifica se non per il fatto di procedere ancora da un desiderio di sapere senza il quale non si può avere quell'intuizione che Husserl mette all'origine di ogni razionalità, e al tempo stesso, ogni desiderio ha una dimensione mistagogica, ossia: tende a infinitizzare il suo oggetto. A parte ciò, questo termine mistagogia, e l'immensa questione che designa, mi è arrivato al principio da una riflessione sull'arte, la musica, il teatro e la letteratura, e più in generale sull'esperienza estetica (di cui ho posto la questione in *De la misère symbolique*, tomi 1 e 2). È questo che *Mistagogie* tenta di esplicitare – o più esattamente, di *complicitare* (su questo neologismo, cfr. *infra*).

un'epoca che "epocalizzerebbe" questo mistero in modo molto singolare³, nel senso in cui si parla di *epoché* in fenomenologia: ossia, che non lo farebbe apparire se non mettendolo *radicalmente* in sospenso. Che lo intensificherebbe, in un certo senso, ma estenuandolo.

Poi mi dico: se esistesse un'essenza mistagogica dell'arte, dovrebbe essere in grado di affettare inevitabilmente anche la filosofia. La filosofia in qualche modo partecipa a sua volta a tutta una serie di misteri, siano essi chiamati aporie, fondamenti trascendentali precedenti ogni esperienza, miti e oggetti d'insegnamento detti "esoterici", che fanno parte evidentemente di una specie di iniziazione⁴. E, mi dico ancora, se è vero che la filosofia è all'origine del sapere razionale in generale, la stessa scienza non sarebbe dunque totalmente esente a una simile origine mistagogica.

La filosofia eredita dai presocratici un mistero, di cui Eraclito detto "l'Oscuro" – o "il Misterioso" – è per così dire l'araldo, in un momento d'altronde in cui il teatro, da rituale, diviene tragedia a partire dalla *scrittura* di questo rituale – scrittura che è il suo divenire-profano, ossia pubblico: non segreto, in piena luce, *pro-phanès*, fuori dal tempio. Il paradosso è che questa *pubblicazione del misterioso*, la quale si sarebbe tentati di credere lo elimini, induce piuttosto una complessificazione e in un certo senso un infoltimento del mistero⁵, nello stesso momento della sua denegazione – attraverso ciò che diviene quel che è chiamato da allora il "miracolo" (greco) della letteratura, dell'arte, della filosofia, e infine, della ragione: della ragione come *potere misterioso di demistificazione*.

Così, l'*uscita teatrale* dalla mistagogia allegata al rituale pagano, uscita *ottenuta grazie all'iscrizione alla lettera del rituale*, nel momento in cui si scrive il canto omerico degli aedi e mentre si scrive pubblicamente la legge che diviene così il diritto, questa uscita conserva l'origine misteriosa del teatro, che fa parte del teatro, e che in esso si mantiene (Amleto ne è il culmine), ma trasformandola in qualcosa che appare qui non tanto come mistero quanto come ciò che verrà chiamato un *enigma*.

Questo *passaggio dal mistero all'enigma* è il tratto dell'epoca tragica.

Quanto alla *scrittura del diritto*, essa dà inizio alla giurisprudenza, grazie alla quale ciò che viene definito mediante lettere si trova immediatamente trascinato dal movimento della sua interminabile interpretazione: più si identifica il diritto *alla lettera*, più questo diritto si differenzia *nel suo spirito* – sotto gli auspici di Ermes, il dio ermetico che assegna così al sottoposto a giudizio, e proprio per il fatto che si tratta di un cittadino, un *destino ermeneutico*⁶. Il *ché* significa ancora e sempre *misterioso* – ma secondo una *nuova*

³ Che ne farebbe una nuova epoca.

⁴ Ho sviluppato questo punto in *Prendersi cura*, cit.

⁵ Questa complicazione è ciò che circonda tutta la questione della scrittura come posta e sostenuta da Maurice Blanchot.

⁶ Questo destino ermeneutico, nella quasi-mitologia protagoriana, sopravviene in seguito all'errore di Epimeteo e al furto di Prometeo. Su questo punto, cfr. *La technique et le temps 1. La faute d'Epiméthée*,

composizione del mistero che è anche un nuovo regime della *profanazione*, ossia della trasgressione: il suo regime *critico*.

Il carattere enigmatico della tragedia, procedendo da un'essenziale *mistagogia divenuta profana*, e in ciò senza dubbio radicalmente trasformata e lungamente occultata e rimossa, sarebbe valido per l'arte in generale. Nonostante ciò, la *mistagogia artistica* si presenterebbe secondo una svolta del tutto specifica, della quale *noi, gli ermeneuti dell'inizio del XXI secolo*, proveremmo l'*estremità* problematica, e che Kant avrebbe teorizzato sotto un altro nome: l'avrebbe infatti designata come *riflessività* propria al giudizio riflettente, e analizzata come *indeterminazione* intrinseca al giudizio estetico. È almeno questo che sosterrò in ciò che segue.

2. Noi che non viviamo più in una società borghese

Subito dopo questa esperienza di una sessione di *mistagogia artistica* per me negata, tentai di concludere facendo l'ipotesi che nel XX secolo, con Marcel Duchamp, sarebbe comparsa una nuova *mistagogia*, al limite di ciò che Kant tentava di pensare come ciò che procede da un mistero irriducibile nell'arte; che ciò che sarebbe avvenuto attraverso la *Fontana* avrebbe dovuto essere meditato in questa prospettiva, e che nella storia di questa *mistagogia* che è l'arte, ciò che viene chiamato ancora confusamente "l'arte contemporanea"⁷ aprirebbe del tutto specificamente – a partire da un gesto che si costituirebbe come una sorta di rombo di tuono silenzioso, smorzato nel circolo ovattato dell'esperienza borghese (ossia nichilista verso e contro tutto⁸) – questa questione della *mistificazione* che pone ogni *mistagogia*.

Quanto a noi... Quanto a noi che non viviamo più in una società borghese, noi dobbiamo fare perciò la prova specifica – ed è forse quel che distingue ciò che si chiama l'arte "contemporanea" da ciò che resta di *essenzialmente moderno* sulla scena dalla quale emerge Duchamp – di un aspetto molto caratteristico di questa *mistagogia*, della decomposizione di questo aspetto stesso, e dell'*estremo disincanto* che in esso si manifesta, ossia che:

1. In piena arte moderna, nel momento in cui la possibilità dell'"arte contemporanea" fu generata da questa stessa arte moderna, secretata dalle sue avanguardie, e già in rottura con essa, una cerimonia come quella alla quale avevo appena assistito avrebbe fatto *scandalo*, per quanto ovattato potesse essere.

2. Oggi, circa un secolo dopo, un simile scandalo – attraverso il quale la società

Paris, Galilée, 1994.

⁷ Ho tentato di dare degli elementi di comprensione di questa confusione in un breve testo contenuto nel catalogo *Célébration!* Pubblicato in occasione del ventesimo anniversario delle edizioni FRAC/Champagne-Ardenne (2004).

⁸ Su questo nichilismo, cfr. Michel Guérin.

moderna è stata *lavorata, operata* attraverso la mistagogia artistica profana, così come la sua avanguardia – non sembrerebbe più *possibile*. Come se questa impossibilità *soffocasse* la nostra contemporaneità – mormorante, paurosa, sudaticcia.

3. Improbabilità dell'arte e credenza – nell'estremo disincanto

Allo stesso modo in cui si è detto che il comunismo aveva rimpiazzato la religione, o che esso era una nuova religione (ma non sono sicuro che lo si intenda così nella capitale dell'ex URSS, in cui si tiene da un po' una Biennale d'arte contemporanea), si dice che l'arte sarebbe divenuta la religione di coloro che sono venuti dopo la morte di Dio – e anche ciò che, andando oltre questa morte, stregherebbe questo mondo divenuto desertico, e come il *fantasma* della grande vittima persecutrice.

Per quanto problematico possa essere, un enunciato del genere (“L'arte è diventata la religione di coloro che non hanno più Dio”, oppure anche “L'arte è diventata il fantasma di Dio morto”) può avere senso, malgrado tutto ciò che gli si *deve* obiettare, soltanto perché, a un'opera d'arte, *quale che sia*, bisogna *credere* affinché si *presenti* come tale: *come un'opera*, e come un'opera *dell'arte*. L'arte opera come arte fino a quando vi si crede.

In un modo o nell'altro, lo diceva già Kant: la riflessività del giudizio estetico, in quanto giudizio indimostrabile, che non potrebbe perciò mai essere apodittico, almeno da tale punto di vista, presuppone una sorta di credenza. Come se ogni opera forse in qualche maniera la propria rivelazione (deittica), e non potesse manifestarsi come opera se non presentandosi come una rivelazione del genere, formando così una sorta di dogma – a volte facendo scuola, costituendo delle parrocchie e delle chiese, perfino pronunciando degli scismi.

Quando giudico che un'opera è bella, afferma Kant, penso necessariamente che ognuno dovrebbe trovarla bella, anche se *intimamente so* che non è così, e che non sarà *mai* così, e ciò significa che la sua bellezza non sarà mai avverata, se è vero che avverare è *stabilire* secondo verità, nel senso di provare o di dimostrare. Tale giudizio estetico farà sempre parte della mia credenza, che eventualmente può essere largamente condivisa, ad esempio dai miei amici, perfino dalla mia epoca, tutt'anche come moda o come convenzione, ma il cui oggetto resterà sempre e letteralmente im-probabile.

Individuale o collettivo, il giudizio estetico, sotto tutte le sue forme, è un giudizio *riflettente*, e non determinante, nel senso che è dell'ordine di una credenza, la quale è anche il modo d'essere dell'esperienza dell'arte in generale.

Nel XX secolo, tale credenza, che ha un nuovo ma essenziale legame con una sorta di scandalo, ossia di trappola e di rovesciamento (*skandalon*), legame formato a partire dal XIX secolo con Olympia⁹ (questo titolo del famoso quadro di Manet è anche il nome della

⁹ «Le diverse pitture dopo Manet sono le diverse possibilità incontrate in questa nuova regione, dove il silenzio regna profondamente, dove l'arte è il valore supremo: l'arte *in generale*, ossia l'uomo

bambola animata di *L'uomo della sabbia* di Ernst Hoffmann, supporto dell'analisi freudiana di *Das Unheimlichkeit*), e che si afferma come tale con il dadaismo, questa credenza rovesciata si differenzia in chiese e parrocchie concorrenti, più o meno dogmatiche, se non scismatiche, che possiamo definire gusti o movimenti, ma che essenzialmente sono delle transindividuazioni del sociale – se si intende il sociale come il processo di una individuazione psichica e collettiva¹⁰.

Tuttavia, sembrerebbe così che *il giudizio riflettente non solo si condivide, ma si costruisca*, persino *si suggerisca* attraverso diversi artifici, e che *questa formazione artefattuale del giudizio e della sua riflessività possa divenire in sé una dimensione dell'arte*, e non solo essa, ma in fin dei conti la forma stessa del suo operare: una sorta di *scultura sociale*.

Ora, allo stesso modo si sviluppa un *marketing del mercato mondiale e l'arte diviene così molto speculativa*. Appaiono infatti tecniche come quella definita “buzz”, una modalità del marketing (e di ciò che altrove ho chiamato lo psicopotere) che sfrutta la dimensione riflessiva e inevitabilmente auto-suggestiva del giudizio tanto individuale quanto collettivo – e la mistagogia dell'arte si trova del resto minacciata da ciò a cui essa stessa si sta man mano avvicinando: la mistificazione. Tutto ciò appartiene a una situazione irriducibilmente farmacologica in cui è originariamente gettato l'essere che tenta di divenire non-inumano¹¹.

Inoltre, tutto ciò proviene da quella che si potrebbe definire la *farmacologia della scultura sociale* – mistagogia sempre al limite della mistificazione di cui essa fa precisamente il proprio materiale, e questa situazione non comincia con Joseph Beuys,

individuale, autonomo, distaccato da qualsiasi impresa; da qualsiasi sistema dato (e dall'individualismo stesso). L'opera d'arte prende ora il posto di tutto ciò che in passato – nel passato più lontano – era sacro, maestoso. Entriamo in un mondo nuovo e il sipario si apre sull'*Olimpia*. L'*Olimpia* “libera un orrore sacro”. “Essa è scandalo, idolo... La sua testa è vuota: un nastro di velluto nero la isola dall'essenziale del suo essere”» G. Bataille (che cita qui Valéry), *Manet*, O.C. t. IX, p. 141 (traduzione nostra).

¹⁰ Il sociale è sempre un processo: l'uomo, da quando è uomo, non cessa di evolvere, forse di *divenire umano*, o più verosimilmente di *tentare di divenire non-inumano*. Ma per lunghi periodi, e quasi sempre, almeno fino alla rivoluzione industriale, egli ha creduto di dover raggiungere uno stato stabile, e ha ignorato la processualità di cui era al tempo stesso il vettore e il soggetto: non si è sentito storico. Ha pensato per esempio che la propria lingua dovesse essere immutabile e avvicinarsi a una grammatica pura. Quando improvvisamente il mondo si è messo a trasformarsi in tutte le sue parti – quella che si chiama anche la morte di Dio – per via delle innumerevoli conseguenze, oggi ancora inaudite, della rivoluzione industriale, apparve anche la teoria dell'evoluzione. E da lì a poco l'arte moderna, nonché il mondo moderno, in cui scrive Baudelaire. E anche l'artista nel senso che questa parola ha acquisito. È apparso allora che questa evoluzione, come nuovo processo d'individuazione, quello dell'uomo moderno e del mondo moderno, che sembrava poter essere anche un processo di disindividuazione e di distruzione del mondo, almeno sotto la forma di un disincanto, questa evoluzione poteva essere salvata dalla corsa verso il peggio unicamente attraverso il processo di transindividuazione, di cui gli artisti, in modo molto specifico ed eccellente, divenivano le grandi figure in grado di incarnare il nuovo spirito, considerando che il *nuovo* era diventato *in quanto tale* lo *Zeitgeist*, nel bene e nel male.

¹¹ Su tale situazione farmacologica, che sarà oggetto di sviluppi approfonditi in B. Stiegler, *La technique et le temps tomes 4 et 5* (in uscita), cfr. in particolare B. Stiegler, *Pour une nouvelle critique de l'économie politique*, Galilée, 2009; B. Stiegler, A. Giffard, C. Fauré, *Pour en finir avec la décroissance. Quelques réflexions d'Arts Industrialis*, Flammarion, 2009.

bensì con Marcel Duchamp.

Bisogna credere che tali credenze provenienti da queste transindividuazioni del sociale, ossia dalle correnti artistiche del XX secolo, finiranno a loro volta per sparire in questo *estremo disincanto* – e, con esse, l'arte che non è nientemeno che la *loro realtà soggettiva*?

È una possibilità evocata sovente, sia dai “demistificatori” che credono alla “nullità” dell'arte contemporanea (da Jean Baudrillard a Jean Clair), sia da coloro che vi vedono un'infatuazione speculativa (come Dany Robert Dufour), in cui la riflessività del giudizio riflettente diviene il tutore di una speculazione finanziaria delirante, attraverso la quale il mercato dell'arte, come il Nasdaq e gli effetti dei *subprimes* e della cartolizzazione, gonfia – come l'io ampolloso dell'artista, di cui Baudelaire fa un tratto della modernità, ma che si teme ad ogni istante di veder scoppiare come una bolla speculativa.

Ora, questa bolla è diventata *anche* quella del “mercato dell'arte”, necessariamente e strettamente correlato agli altri mercati speculativi e alle loro variazioni, annesso plastico di quel che Valery nel 1939 chiamava «il valore spirito», annesso centrale, in qualche modo, poiché avendo lo statuto di strano *tallone mistagogico* (ma anche il tallone di un'economia, che è sempre anche quella del desiderio, ha sempre qualcosa di misterioso), attrae gli speculatori che, in tempi di gravi crisi, sono alla ricerca di “valori rifugio”.

4. Credere, tenere, essere tenuto: i misteri dell'arte

La questione non è sapere *che cos'è* l'arte, contemporanea o meno, bensì sapere *a cosa* si *crede* nell'arte, o a cosa si *tiene* (che è un modo di credere) nell'arte – in ciò che si dice “è” arte.

Come tutto ciò a cui si crede, e a cui si tiene, e perché ci tiene, e *ci si è trattiene*, e perciò *ingiunge*, poiché in altre parole è una *passione*, l'arte presuppone *delle pratiche*, ossia delle attenzioni, delle cure, e ogni genere di curati, tra cui in primo luogo i *curatori* – officianti e uffici ai quali bisogna partecipare, fino ad entrarne in comunione.

L'arte incontra allora gli stessi problemi della religione quando il mondo dei miscredenti e del *vulgus*, la plebaglia, fatta di chiunque¹² – chiunque pretende che tutto ciò “sia roba qualsiasi” –, sembra contraddire non tanto “l'essenza” dell'arte quanto la sua ragione, qui intesa come il suo motivo. E tutto ciò contribuisce a eccitare le passioni, dalle quali l'arte essenzialmente procede, le stesse che scatenano le guerre di religione, così come la lotta della Chiesa, e dei militanti della laicità.

Credo che in un contesto del genere la questione della credenza si ponga in altri termini e che, più precisamente, si ponga la questione delle condizioni di quell'atto

¹² Sulla questione del *n'importe qui et n'importe quoi*, cfr. M. Crépon, B. Stiegler, *De la démocratie participative. Fondements et limites*, Paris, Mille et une nuits, 2007, e B. Stiegler, *La télécratie contre la démocratie. Lettre ouverte aux représentants politiques*, Paris, Flammarion, 2006.

noetico che viene chiamato una “credenza in generale”. La questione si pone in altri termini dal momento che, come la religione, l'arte contemporanea ha i suoi superstiziosi, i suoi bigotti, i suoi fanatici, i suoi gnostici (coloro che conoscono i misteri, i quali restano per loro dei misteri anche quando sono da loro stessi conosciuti, come gli stessi artisti) e i suoi agnostici (ma un buon gnostico, in arte, in altre parole un buon artista, sarebbe forse anche colui che passa sempre per un agnosticismo, sicuramente nell'arte moderna, e ancor più nell'arte contemporanea – anche quando non affonda nella mistificazione, il rischio è sempre imminente perché inerente a questa situazione irriducibilmente farmaco-logica).

I misteri dell'arte passano sempre attraverso i suoi *strumenti* – allo stesso modo in cui esistono gli strumenti del *culto*. A tal proposito, un problema specifico dell'arte moderna e di quella contemporanea è l'obsolescenza sempre più grande di tali strumenti – nel cui insieme non considero solo le tecniche, e in particolare le tecniche praticate dall'artista, ma anche le organizzazioni (come vengono intese da quella che definisco l'organologia generale), ossia le istituzioni.

5. Misteri e credenze

Un'opera opera solo se vi si crede. Più precisamente, un'opera opera solo se ci affetta, nel senso in cui all'improvviso esprime salienza. Tale salienza ci coglie e ci tiene poiché fa segno verso un mistero: essa indica *direttamente l'esistenza*, e innanzitutto direttamente la *propria* esistenza, ma anche direttamente l'esistenza non solo del suo autore bensì del suo spettatore, dunque un *altro piano* rispetto a quello dell'esistenza – se vi si crede. L'esperienza dell'arte è l'esperienza di un'opera che opera su di un tale piano e che in questo modo sembra rivelarlo. Ogni opera d'arte ha la struttura di una rivelazione.

Questa esperienza irriducibilmente ed esclusivamente soggettiva, di cui Kant fa un *analogon* della legge morale nell'incontro con il sensibile (*aisthesis*)¹³, e che definisce un giudizio riflettente, è provata da qualsiasi soggetto *sensibile* dotato di una facoltà *sovrasensibile*, e fa apparire, nel modo più ordinario, l'extra-ordinario subito accanto a questo ordinario – e come uscisse da questo ordinario, ma anche, al tempo stesso, come se ciò *non potesse mai essere dimostrato, ma potesse unicamente essere provato*.

Diciamo che il misterioso è un nome dell'extra-ordinario e che vi è una *performatività mistagogica* dell'opera, che non opera se non a questa condizione. In quanto mistero dell'extra-ordinario, l'opera inizia a un altro piano, ed essa è in tal senso un indirizzo, e in ciò anche una destinazione. Tale piano, che non è quello dell'esistenza, anche se non viene da un altrove rispetto all'esistenza, né da qualche al-di-là, si proietta

¹³ A proposito di cui Youssef Ishagpour, nella sua critica dell'esposizione *Traces du sacré* (Centre Pompidou, 7 Maggio – 11 Agosto 2008 – <http://traces-du-sacre.centrepompidou.fr/>) mostrava di recente come essa costituisce con i Romantici posteriori a Kant un *organon* dell'assoluto.

nell'immanenza e costituisce la base della questione relativa al giudizio riflettente nella misura in cui esso rinvia a ciò che non è riducibile né comparabile alle determinazioni oggettive, vale a dire agli oggetti del giudizio determinante e cognitivo.

Il cognitivo non è misterioso, mentre il riflessivo è il mistero stesso dell'extra-ordinario, ma di un extra-ordinario senza trascendenza, e in tal senso *il mistero dell'immanenza stessa*, direttamente il *divenire-profano* del mondo, ossia direttamente il suo *divenire-ordinario*. Ciò significa che un giudizio riflettente è *universale solo per difetto*. La sua universalità – ossia il fatto che io pongo che tutti dovrebbero trovare bello quel che io trovo bello, e non solo piacevole, tutti dovrebbero insomma trovare extra-ordinario ciò che è *anche tuttavia* ordinario – è il suo stesso mistero, precisamente in quanto essa non si impone che facendosi difetto: non si potrà mai dimostrare questa universalità, che resterà sempre *fondamentalmente dubitabile*.

L'essere-per-difetto del significato del bello, e più in generale il contenuto di ogni giudizio estetico, fa qui sistema con il carattere intrinsecamente *idiomatico* della lingua: non esiste lingua universale e ogni idioma procede da un difetto di lingua – di pronuncia, ad esempio agli occhi di coloro che non la parlano. È *anche* la ragione per cui un'opera è sempre idiomata. In mancanza della lingua, una lingua non parla che *in quanto difetto*, e nel *fare* difetto (difetti): una lingua è ciò che dà la parola a una *schibboleth* (che è un difetto di pronuncia¹⁴) – sono i misteri della lingua e la potenza precaria della poesia a fare di un tale difetto *precisamente ciò che è necessario*.

Questa *accidentalità necessaria* si rivela in ogni opera, come salienza di una singolarità letteralmente *im-probabile*, che dice di più di una *semplice universalità dimostrabile* [*prouvable*], ossia probabile in quanto apoditticamente universale, e in tal senso sussumibile sotto un concetto di un giudizio determinante. Che una tale *singolarità* sia ciò che apre all'altro piano significa che tale piano *si proietta spontaneamente a partire da qualsiasi desiderio* – nella misura e nella dismisura in cui il desiderio *infinitizza* i suoi oggetti proprio come se fossero quelli di una singolarità¹⁵.

Il piano di consistenza a cui rinvia la mistagogia dell'arte è uno strato, alla pari di piani di consistenza altri, e senza i quali *nessun oggetto di qualsiasi genere di opera* (di scienza, di filosofia, di letteratura, di diritto, di politica, di sapere in generale) potrebbe consistere, ossia imporsi all'esistenza come ciò che, sebbene non possa essere l'oggetto di un calcolo, è *ciò senza cui l'esistenza si disfa* – bloccando sulla soglia delle sussistenze coloro che tentano di esistere ancora. Sulla soglia delle sussistenze, vale a dire delle pulsioni¹⁶.

¹⁴ Cfr. J. Derrida, *Schibboleth: pour Paul Celan*, Galilée, Paris 1986.

¹⁵ In Kant, tale questione del desiderio non può essere posta, poiché ciò che egli definisce la facoltà di desiderare è la facoltà morale, ed essa ignora ancora tutta l'ampiezza del desiderio che l'economia libidinale freudiana renderà pensabile come qualcosa che ingloba tutto ciò che si proietta verso il sublime – attraverso un processo di sublimazione intrinseco ad ogni desiderio.

¹⁶ Su questo punto, cfr. B. Stiegler, *Mécréance et discrédit I. La décadence des démocraties industrielles*, Paris, Galilée, 2004; Id., *La télécratie contre la démocratie*, Paris, Flammarion, 2006; Id., *Prrendersi cura. Della gioventù e delle generazioni*, cit.

Il giudizio riflettente con cui Kant caratterizza il giudizio estetico, in altri termini, non è altro che una modalità riflettente del rapporto a quell'altro piano che sostiene *ogni* attività dello spirito, e che non è ridotto da alcun sapere, nemmeno quando si tratta di un sapere apodittico, cognitivo e determinante. Quel che interessa l'apodittico, che Platone e Aristotele chiamano il dialettico, è lavorare sulle condizioni in cui si può *mettere a distanza e contemplare* la deissi – e passare così dal *mostrare* alla *dimostrazione*. Ora, tali condizioni sono esse stesse *mostrative*, e non dimostrabili: sono degli assiomi. Ed esse costituiscono l'oggetto di quegli insegnamenti filosofici “esoterici” che si avvicinano più all'iniziazione che all'insegnamento propriamente detto – il quale è di natura “essoterica”¹⁷.

Se l'assiomatico è ciò che non può essere dimostrato, dato che è la condizione di ogni dimostrazione, ciò significa che l'assioma resta *verosimile* senza mai poter essere posto come *vero*. Significa allora che resta un oggetto di credenza? Sarebbe molto surrettizio sostenerlo, poiché tale “credenza” si dà come assioma unicamente in una sorta di *evidenza*. Ciò significa però che esso è *anche* l'oggetto di un *giudizio per difetto*.

Ed è tale sorta di evidenza per difetto che fonda la riflessività del giudizio estetico. Non è allora l'*evidenza* stessa che costituisce, in fin dei conti, una sorta di *mistero*? Come fare, malgrado ciò, a separare la necessaria mistagogia che sosterrrebbe integralmente la vita dello spirito, come luce e ombra, dalle imprese di mistificazione e di oscurantismo di ogni genere, che ne determinano il prezzo, ma sono come il lupo nell'ovile?

Questa ambiguità intrinseca della vita dello spirito richiede una critica: una critica di tutte le mistagogie, non per denunciarle, bensì per discernere ciò che in esse può *sempre* tendere verso la mistificazione – e che rende possibile il *filisteismo culturale* che Hannah Arendt ha analizzato attraverso la figura del «filisteo acculturato»¹⁸. È questo il cantiere che Platone non ha aperto – proprio lui che, pur ponendo l'autorità di Socrate sotto quella della misteriosa Diotima, crede di potersi esonerare dalla mistificazione denunciando i misteri dell'arte, della musica e della poesia. Ed è questa stessa *tendenza alla mistificazione*, così come comportata da *ogni* mistagogia (ogni filosofia, ogni arte, ogni religione), che fa sì che i preti, anche quando spesso non credono più, continuano a officiare.

Ciò che Platone designa come *essenza*, ciò che Kant tenta di pensare come trascendentale, ciò che costituisce l'oggetto del desiderio a partire da Freud, tutto ciò procede da un mistero del genere: tutto ciò è l'extra-ordinario che un razionalismo striminzito crede di poter e dover eliminare con il pretesto che si tratti in effetti, e sempre, anche del regno dei simulatori¹⁹.

¹⁷ Sur tali questioni, cfr. B. Stiegler, *Prendersi cura*, cit., pp. 187-196.

¹⁸ Peter Szendy lo ha tematizzato durante il Forum *Vive la culture* (13 gennaio 2008) organizzato dal quotidiano *Libération* in partenariato con il Théâtre des Amandiers.

¹⁹ Ciò che altrove ho definito l'iper-materialismo tenta di pensare la possibilità e la necessità di questa struttura di proiezione di un piano di consistenza, ossia di un piano dell'extra-ordinario, direttamente come economia dell'iper-materia, dal momento che essa è al di là dell'opposizione forma/materia e permette così di pensare la costituzione dell'economia libidinale della sublimazione a partire dai

6. Credenze, desideri, disamore

La credenza, per come ne parlo qui, ossia in quanto designante un oggetto che non è sul piano dell'esistenza (poiché si può anche credere che dietro questa porta vi sia una strada – ma si tratta di tutt'altra forma di credenza), in quanto non è dunque una *credenza d'esistenza*, ma consiste irriducibilmente a porre un oggetto su di un altro piano e con ciò anche a *credere a quest'altro piano*, è la struttura più banale che vi sia: essa consiste nel fatto che *il desiderio si dà un oggetto e lo eleva* allo statuto di essere *l'oggetto di quel desiderio* che non può essere desiderato se non precisamente per il fatto che non è calcolabile, né perciò comparabile, dunque nemmeno probabile, e che, da questo punto di vista, non è un oggetto che esiste – se è vero che esiste solo ciò che è determinabile, vale a dire calcolabile.

Avviene, in effetti, proprio come quando, giudicando un oggetto “bello”, includo nel mio giudizio che tutti dovrebbero trovarlo bello; oppure, quando amo qualcuno e lo desidero, includo nel mio giudizio che tutti dovrebbero amarlo e desiderarlo, per quanto sappia che non è così. Il desiderio, qui, non è la pulsione. Il desiderio universalizza i propri oggetti, mentre la pulsione è un'inclinazione al consumo di un oggetto che non includo in questa auto-universalizzazione: il desiderio sta alla pulsione come il bello al piacevole.

Ora, noi viviamo il *tempo del disamore*: il tempo di un'economia libidinale costituita in modo tale che, se il capitalismo ha messo il desiderio al cuore della propria energia, essa ha condotto a rovinare tale desiderio, a slegare le sue pulsioni e a liquidare la *philia*, nonché, più in generale, questo amore che le anime noetiche provano le une per le altre, e per gli oggetti del loro mondo – oggetti che esse, quando sono religiose, considerano come l'espressione della bontà infinita di Dio, come i segni di questa bontà che è fonte sublime di ogni amore, ed è in tal senso che Dio costituisce l'oggetto di ogni desiderio.

L'amore, il cui nome meno specificamente occidentale e cristiano è dunque il desiderio, costituisce la *philia*. E in tal senso esso costituisce l'individuazione, nella misura in cui essa non segue il proprio corso sul piano psichico se non inscrivendosi anche sul piano collettivo. L'amore è ciò per cui si forma la *e* dell'individuazione psichica e collettiva, e, in quanto condizione prima e preliminare di questa individuazione, *esso è ciò che deve essere intrattenuto attraverso delle cure*, mediante le quali si organizza un accesso alle consistenze che si mantengono sul piano dell'extra-ordinario – e che, dato che non esistono, sono intrinsecamente dubitabili e improbabili.

Le *opere* sono cure di questo genere. Ma *anch'esse* devono essere curate: è necessario essere *iniziati* a questi oggetti essi stessi iniziatici. È così che si forma la catena e il campo *magnetico* che Socrate descrive in *Ione*²⁰.

dispositivi ritenzionali che fondano l'organologia generale articolando le istanze dell'economia iper-materiale.

²⁰ Parlo di “campo” perché dopo Maxwell sappiamo ormai che questa catena è un campo, ossia una relazione trasduttiva formata da una bipolarità, ed esposta ad una tensione. Su questo cfr. anche G.

La questione *dell'accesso alle opere*, ossia ciò che all'epoca delle industrie culturali e nelle “democrazie culturali”, si è designato come la mediazione culturale – che è un modo molto istituzionale di formulare la *questione dell'indirizzo* –, è una questione di mistagogia. È la questione dell'iniziazione al mistero che un'opera è intrinsecamente, in quanto essa proietta coloro che affetta verso un altro piano, esso stesso letteralmente im-probabile e intrinsecamente misterioso – almeno allo sguardo dei piani dell'esistenza ordinaria e ancor più della sussistenza. La questione di un tale accesso si pone in ogni società, che sia essa supportata dallo sciamano, dal guerriero (che accede a quel piano di consistenza che è la propria libertà), dall'officiante, dal maestro, dall'artista o dall'istituzione. Tuttavia, nell'arte moderna tale questione si pone secondo una nuova fattura – e, in qualche modo, in una frattura.

Questa nuova fattura, che è una frattura, è quella del prezzo da pagare (un caro prezzo) per la morte di Dio, o del premio guadagnato per la morte di Dio, e come trofeo di questa *caccia al sacro* (vale a dire all'extra-ordinario in quanto *separato*) che è il disincanto, in seno al quale l'arte moderna si costituisce come un *mistero del profano* – e non più del sacro: come affermazione, in questa immanenza che è divenuto il mondo disincantato, di una consistenza delle esistenze da cui si libera un altro piano. È così per Baudelaire, Costantin Guys e Manet. È il piano di consistenza di cui parla Deleuze come credenza nel mondo. È una *mistagogia dell'immanenza*.

Per «credere al mondo»²¹, è necessario un piano di consistenza: l'esistenza non basterà mai alla credenza. Questa credenza-di-consistenza (che non è la semplice credenza-d'esistenza, la quale fa sì che io creda che dietro la porta vi sia qualche cosa) è indissociabile dalla ragione in quanto motivo: la ragione, in francese, è la motivazione che fornisce movimento. La credenza *punta* il motivo che è costituito di ritorno dalla stessa credenza (questa mistagogia è una relazione trasduttiva)²². Posso desiderare solo ciò a cui credo: l'oggetto del mio desiderio diviene immediatamente (per il motivo che lo desidero) l'oggetto della mia credenza (nella sua infinità) – e ciò vale reciprocamente, nel senso che non posso credere che a ciò che desidero (infinitamente).

A questo motivo del desiderio Aristotele dà il nome di *theos*. Il *theos* è l'oggetto impassibile e inaccessibile di tutti i desideri e, in tal senso, è inesistente. Tutto ciò che è esistente è passibile, ossia corruttibile, “sublunare”, dice Aristotele. Il *theos* è l'oggetto della *contemplazione* (del *theorein*) delle anime noetiche in quanto esse desiderano, passano attraverso – e si elevano verso – il piano dell'extra-ordinario.

Simondon, *L'individuazione psichica e collettiva*, trad. it. e cura di P. Virno, Roma, Deriveapprodi, 2006.

²¹ Cfr. G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, trad. it. di L. Rampello, Milano, Ubulibri, 1989, in partic. pp. 190-196.

²² Una relazione i cui termini esistono solo per via della loro messa in relazione (che dunque costituisce i propri termini) – ed è questa l'autentica questione dell'indirizzo al pubblico che le opere costituiscono.

7. Levitazione, scandalo, ready-made

Ai giorni nostri – nel tempo del disamore – , diviene sempre più difficile dire che si ama un'opera: la si trova “interessante”. “È interessante”: questo è il tipo di giudizio, in apparenza tipico del filisteo acculturato, “postmoderno”, né negativo, né propriamente affermativo, che si sente più spesso. Un giudizio mediocre – intendendo *mediocris* in senso stretto²³ : il giudizio medio dell'uomo medio, sottomesso ai mezzi della modernità delle società di massa.

Ora, un'opera non opera se non alla condizione che l'interesse curioso che essa può in effetti *inizialmente* suscitare *si trans-formi* in mistero e in *levitazione*:

Come dicevano i Goncourt a proposito di un quadro di Chardin, a un certo momento «la pittura si leva»²⁴.

L'opera non opera se non alla condizione che il semplice interesse faccia posto, eventualmente a posteriori, alla *sor-presa*, in cui e per cui avviene una passione dell'opera, tale che essa produca una sorta di levitazione, ossia quella specie di miracolo che produce ogni autentica ammirazione²⁵.

Vi è un'*unità della storia della mistagogia artistica*, ed essa si manifesta quando, facendo esperienza di uno di questi misteri che chiamiamo opere, o di una *serie* di tali misteri, come vengono presentati nei musei, nelle esposizioni, nelle gallerie, io mi trovo improvvisamente in levitazione, e questo in modo perfettamente *imprevisto* e *incomprensibile: passo su di un altro piano* – un piano in cui la *sur-prensione* supera ogni *com-prensione*.

Tale passaggio può passare per la Vacca Nera, quel marmo greco, quel ritratto di Rembrandt o il cammino iniziatico che si forma e che io percorro scoprendo la monografia monogrammatica di un artista del mio tempo – *transindividuando questo tempo*. Questo passaggio è una sospensione, una *epoché* – poiché esso fa epoca: diviene *una delle mie epoche*, sono *trans-formato* da una *sor-presa* del genere, e ne risulta così quello che Simondon nomina un *salto quantico* nell'individuazione. Ciò può inoltre costituire perfino un'epoca nella storia dell'arte o nella storia dell'artista, in ciò che si chiama la *sua* opera.

Lo scandalo è esso stesso una sorta di *levitazione sociale*, preceduta da una caduta – in questo modo si mantiene il senso iniziale della parola greca *σκανδαλον* (*skaandalon*): trappola. Nel suo primo tempo, lo scandalo, *in quanto innesca un processo*, non è vissuto psichicamente e individualmente come una levitazione. Esso al contrario *consiste*

²³ «Medio, dal punto di vista della grandezza, della qualità», «ordinario (di persone e di cose)», derivato da *medius*, «che è del mezzo». Trad. it. da Robert, Dictionnaire historique de la langue française.

²⁴ D. Arasse, *Histoires de peinture*, (trascrizione di venticinque emissioni proposte dall'autore su France-Culture nel 2003), Paris, Denoël, 2012, p. 18.

²⁵ Miracolo, oggetto d'ammirazione e di stupore, sorpresa, in greco si dicono con la stessa parola: *thaumatos*.

dapprima, e in un certo senso *negativamente*, in un *affondamento*. Si tratta di una specie di sur-prensione, ma essa si presenta come *l'in-com-prensibile* piuttosto che come il sur-prensibile, e come ciò che contraria ogni interesse e ogni accesso al sovrasensibile – come ciò che sciocca e “schiaffeggia” il gusto del pubblico, andando contro i suoi interessi. Si comporta come ciò che non è *per niente interessante*, come ciò che *non è degno* di interesse, e come ciò che è, in tal senso, *de-moralizzante*.

È solo nel secondo tempo dello scandalo, e come un lavoro di individuazione collettiva (ossia di transindividuazione), che si produce una sor-presa – che è un'epoca, vale a dire una sospensione, un'interruzione che solleva. Questo secondo tempo dello scandalo è anche una sorta di *levitazione collettiva, ma che può prodursi solo in una specie di lavoro del lutto*.

È il motivo per cui non è mai possibile dire, durante un vernissage di un'esposizione di arte contemporanea, che la mistagogia che vi si pratica non è altro che una mistificazione: l'arte contemporanea, procedendo dallo scandalo per cui il moderno si compie incontrando la sua spalla, che è una sorta di trappola, richiede un secondo tempo in cui la sua origine scandalosa gli dia un diritto in qualche maniera *a priori*. Questo secondo tempo è quello della trasformazione dell'individuazione psichica e collettiva, mediante il quale il *mistagogo scandaloso* – colui il quale mette in luce il carattere mistagogico dell'arte *in quanto tale* – scolpisce il sociale.

In tal senso, si pone la questione di sapere in quale misura sia ancora possibile una mistagogia contemporanea – se è vero che “contemporaneo” significa qui precisamente *senza scandalo*. Vi è stato un tempo dello scandalo: il tempo in cui la trasgressione *faceva* scandalo. Ma non è più questo il caso – come se non vi fosse più alcuna possibilità di trasgressione, o più nulla da aspettarsi da parte di una trasgressione. Né dunque da alcun mistero. Né perciò alcun mistero. Vedremo che questo tempo è quello in cui le mafie e le oligarchie senza vergogna danno la caccia alla borghesia – filistea, ma ancora troppo acculturata.

La levitazione, mediante cui un'opera mi appare *come opera*, e “leva”, non può darsi se non come credenza. Tale credenza è *un desiderio in cui si forma un giudizio*. Giudicare un'opera è “amare” o “non amare” tale opera. Questo perché *un giudizio del genere è il fatto di un amatore*: gli amatori hanno fatto la storia dell'arte, e sotto diverse figure. Vi sono molti casi in cui non si può assolutamente dire, di fronte alle opere contemporanee, *né che le si ami, né che non le si ami*: in quei casi, *amare non ha più senso*. È una mediocrità che bisogna ben guardarsi dal disprezzare, per quanto filistea possa essere (ma *chi* può davvero fuggire, oggi, al destino del filisteo acculturato?): essa si sviluppa nel tempo e come la sofferenza stessa di quel che Axel Honneth chiama la *Mißachtung* (che in francese si traduce precisamente con *mépris* [disprezzo]²⁶).

²⁶ Sulla *Mißachtung* e sulla questione contemporanea del disprezzo, segnaliamo in particolare A. Honneth, *Riconoscimento e Disprezzo*, trad. it di A Ferrara, Catanzaro, Rubettino, 1993.

8. Nel ventre del mistero. La disaffezione di noi esseri disaffettati

Questo interesse è ancora un *affetto*? E, se sì, non è come il *grado zero dell'affetto*, come la *modalità privativa* dell'affetto – per parlare come Heidegger nel commentare il pensiero aristotelico del movimento e nel caratterizzare il riposo come privazione del movimento? Questo non-affetto, che è in qualche modo una forma di *affezione negativa dell'affetto stesso*, non è ciò che affetta i contemporanei in quanto colpiti da (e affettati o infettati dalla) *disaffezione*, e in tal senso letteralmente *disaffettati*?²⁷

Si tratta di un'immensa questione che a sua volta affetta la questione kantiana del giudizio: è possibile universalizzare tale interesse nel caso di un "giudizio" di questo tipo ("questo mi interessa", "quello non mi interessa"), e quale rapporto intrattiene un interesse del genere con ciò che Kant descrive precisamente come una «soddisfazione disinteressata» (che significa che si è *indifferenti all'esistenza* dell'oggetto²⁸, ma che se ne è affettati, ossia differenziati, trans-formati, individuati tramite l'esperienza che si fa della sua *consistenza*)?

Bisognerebbe intendere l'interesse in un altro senso rispetto a ciò che significa in Kant, ossia tanto *l'utilità* di questo oggetto, quanto la *necessità dell'esistenza* di tale oggetto, intendendo in quest'ultimo caso *l'interesse di ciò che è moralmente buono*. Nel caso dell'utilità, l'interesse significa l'iscrizione dell'oggetto nella sfera dell'esistenza, ma non la sua proiezione sul piano di consistenza, e l'interesse così inteso è sempre *particolare*: non potrebbe proiettarsi nell'universalità. Nel caso dell'interesse di ciò che è buono, l'oggetto è buono unicamente quando può essere riportato sotto un concetto al quale tende a conformarsi e che lo iscrive nella prospettiva di una finalità universale²⁹. Al contrario, ad essere incontrata in ciò che affetta esteticamente il soggetto riflessivo del giudizio di gusto è una singolarità che è irriducibile alla sua particolarità, e che non è sussunta sotto nessun concetto: in altre parole, una singolarità che consiste, e che *tende all'universale*, ma *per difetto* – alla misura apollinea della sua dionisiaca dismisura.

Sarebbe forse necessario tentare di intendere l'interesse che si può avere per un'opera contemporanea – per la quale la questione dell'amare sembra non porsi più – come il significato del verbo da cui proviene, *interesse*: essere tra, *essere con*, ossia *individuarsi con*. Questo interesse consisterebbe allora nel *lasciarsi trans-individuare*³⁰, non solo di fronte al *difetto di amare*, ma *in* e persino *attraverso il difetto* d'amare.

Che non si possa porre il fatto di amare o di non amare *Fontana* di Marcel Duchamp – dire che si ama o non si ama *Fontana* sarebbe non solo assurdo, ma perfettamente

²⁷ Cfr. B. Stiegler, *Mécréance et discrédit 2. Les sociétés incontrôlables d'individus désaffectés*, Paris, Galilée, 2006.

²⁸ «Il giudizio di gusto è puramente contemplativo, è un giudizio, cioè, che, indifferente riguardo all'esistenza dell'oggetto, ne mette solo a riscontro i caratteri con il sentimento di piacere e di dispiacere», I. Kant, *Critica del giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 83-85.

²⁹ «Per trovare buono un oggetto, io debbo sempre sapere che specie di cosa è, cioè per averne un concetto», ivi, p. 79.

³⁰ Poiché la transindividuazione *constituisce* un essere-tra.

ridicolo: una sorta di filisteismo acculturato –, né ciò che ne deriva, è precisamente *ciò che apre il ventre del mistero*, o se si può dirlo, ciò che lo sventra. Non si ama *Fontana* di Duchamp: si è *affettati* dalla disaffezione che vi si manifesta, come una *disaffettazione* – che è, in tal senso, una sorta di scandalo.

Ma si può parimenti *ammirare* e perciò *desiderare* il *processo d'individuazione che è Marcel Duchamp*, ossia *identificarvisi*, in un modo o nell'altro, e, in qualche maniera, come esistenza *che non transige di fronte alla mistificazione mistagogica*, facendo così di questa nuova intransigenza una nuova epoca della mistagogia: ci si trova allora, a posteriori, epocalmente presi nello *strano e misterioso processo d'identificazione collettiva* in cui *Fontana* opera, testimoniando il salto quantico attraverso cui *l'individuazione di Duchamp diviene l'individuazione della nostra stessa epoca* – la sua improvvisa sincristallizzazione, che è *come una trans-formazione delle condizioni stesse di ogni trans-individuazione*, ossia ciò che Jean-François Lyotard aveva chiamato i “trasformatori Duchamp”, che trasformano di fatto quel campo che per Simondon è la transindividuazione.

Si può vedere allora come l'individuazione/disindividuazione psichica di Duchamp, e la sua affettazione attraverso la disaffettazione, che è al tempo stesso un'affezione e una disaffezione, si transividui in individuazione/disindividuazione collettiva. Ciò però significa che *Fontana* presenta in una nuova fattura la *e* dell'individuazione psichica e collettiva. Tale fattura è una frattura, e una trasgressione scandalosa grazie alla quale la questione della trasgressione cambia di registro in un contesto politico e sociale che a sua volta cambia di registro: *è sulla strada per la liquidazione della borghesia*, ossia di ogni possibilità di scandalo, e questo è uno dei tratti specifici dell'arte contemporanea. Non può più né scioccare i borghesi, né trasformarli in amanti dell'arte, proprio perché non esiste più il carattere borghese³¹. Non c'è nemmeno più qualcosa come Verdurin³² – figura principe dei filistei acculturati.

Tale trasgressione diviene il regime di ciò che Beuys (indirizzandosi agli infermieri e ai panettieri – ossia ai non-filistei) chiamerà la «scultura sociale»: trasgredire è incidere nel sociale, fare del sociale un materiale che si trans-forma aldilà della differenza ilomorfica (aldilà cioè di ciò che fino allora opponeva la forma alla materia). È incidere nell'individuazione.

Ora, questo divenire – che tenta di trovare un avvenire – è essenzialmente legato a una riproducibilità che non è soltanto quella degli oggetti della percezione (una riproducibilità che interessava, affettava e impressionava ancora nel 1912 il Duchamp di *Nudo che scende la scala*³³), ma quella, nel 1917, legata a ciò che offrono (mediante un

³¹ Su questo punto, cfr. B. Stiegler, *Pour une nouvelle critique de l'économie politique*, Paris, Galilée, 2009.

³² Hannah Arendt descrive così il filisteo: «Il filisteo disprezza in primo luogo gli oggetti culturali in quanto inutili, fino a quando il filisteo acculturato se ne appropria come di una moneta attraverso la quale egli acquista una posizione superiore nella società, o acquisisce un livello superiore di autostima...». Trad. nostra da H. Arendt, *La crise de la culture*, ed. da P. Lévy, Paris, Folio, 1972, p. 261.

³³ Duchamp ha scritto a questo proposito: «Questa versione definitiva del *Nudo che scende la scala*, dipinta nel gennaio 1912, fu dovuta alla convergenza di diversi interessi nel mio spirito, tra cui il

processo di grammatizzazione del gesto) gli oggetti industriali, ossia ogni genere di fatto *prêt à porter* e standardizzato: *ready-made*.

9. Trasgressione, attitudine, individuazione e ritenzione

Quando l'arte diviene trasgressione, primo stadio di un più vasto divenire-attitudine, ciò con cui lavora non è più la materia, bensì l'individuazione – che richiede tuttavia di pensare una iper-materia invece di un «immateriale»³⁴, e vi ritornerò. Essa sfrutta in tutte le direzioni il fatto che nell'individuazione – che è in corso, è un flusso, un processo – delle forme si deformano e si trasformano, hanno un proprio corso, e il fatto che tali forme sono sempre dei materiali – pigmenti, marmo, bronzo, foto, carta da dipingere, carta di giornale, materiali industriali, vetro, oggetti già confezionati, raggi, apparecchi, dispositivi: qualsiasi cosa che possa *divenire oggetto d'individuazione*, ossia tutto ciò che può *spazializzare il tempo*, e questo è il ruolo di ciò che chiamo le ritenzioni terziarie, le quali specificano, come tracce, la tessitura della *e* dell'individuazione psichica e collettiva che tramano i dispositivi ritenzionali³⁵.

L'arte, divenuta trans-gressione poi attitudine come individuazione psicosociale (di cui l'attitudine è il tessuto e in tal senso l'ipermateriale per eccellenza), è una modalità della trans-formazione che è l'individuazione in generale, ma secondo condizioni che cambiano col tempo: i *materiali* della trasgressione diventano ancora più trasgressivi per il fatto che, nell'attività industriale e poi iper-industriale³⁶, non sono *più semplicemente delle materie* con cui produrre delle forme.

L'individuazione si compie in funzione di costrizioni dinamiche indotte da un'organologia generale da cui risulta una genealogia del sensibile. Nell'epoca in cui uno scandalo inaugura una tecnica di scultura sociale, ossia un nuovo processo d'individuazione, la riproducibilità, *che sostituisce la forma con la matrice e l'apparato di cattura*, non affetta solamente (dopo che il linguaggio è stato letteralizzato e poi

cinema, ancora nella sua infanzia, e la separazione delle posizioni statiche nelle cronofotografie di Marey in Francia, di Eakins e Muybridge in America. ... Dipinto, così com'è, negli austeri colori del legno, il nudo anatomico non esiste, o almeno non può essere visto, perché ho rinunciato completamente all'apparenza naturalista di un nudo, non conservandone altro che circa venti posizioni statiche diverse colte in successione nell'atto della discesa». M. Duchamp, "À propos de moi-même", in *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 222 (trad. nostra).

³⁴ Cfr. B. Stiegler, A. Giffard, C. Fauré, *Pour en finir avec la mécroissance. Quelques réflexions d'Ars Industrialis*, cit.

³⁵ Ho sviluppato il concetto di dispositivo ritenzionale in B. Stiegler, *La technique et le temps 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, 2001. Un dispositivo ritenzionale è un'organizzazione sociale fondata su di uno stadio di sviluppo delle ritenzioni terziarie attraverso il quale un potere seleziona le ritenzioni secondarie, favorendo così determinate selezioni di ritenzioni primarie – ciò significa che questo potere prende il controllo delle attività della mente. È da questo punto di vista una tecnologia di potere nel senso di Foucault e anche una tecnologia di sapere attraverso il controllo dei processi di transindividuazione. Ritornerò su tali temi in B. Stiegler, *La technique et le temps 5. La guerre des esprits*, in uscita.

³⁶ E agli stadi della grammatizzazione che vi corrispondono.

stampato) le opere d'arte audiovisibili, come le foto e il cinema, ma anche e soprattutto gli oggetti quotidiani nella loro totalità, provenienti da produzioni in serie – si tratta di un cambiamento di regime generale della riproduzione che costituisce una *nuova totalità (industriale) di ritenzioni terziarie*, e che trova la propria fonte nella grammatizzazione dei gesti del lavoratore³⁷.

Le condizioni dell'individuazione sono organologiche: esse passano per gli organi della percezione, ma non cessano di ricombinare i concatenamenti di questi ultimi attraverso le mediazioni tecniche, ad esempio articolando (artificialmente) l'orecchio e la mano mediante lo strumento musicale (mediante un *organon* che è un artefatto), o l'occhio, la bocca e la mano davanti alla parete di Lascaux, sulla quale l'artista, prima della storia dell'arte, getta i suoi pigmenti, soffiandoli attraverso una pagliuzza.

La storia dell'arte è anche quella di tali concatenamenti, in cui il pittore vede con le proprie mani e il musicista, dopo la comparsa nel XI secolo dell'annotazione diastematica delle altezze e dei ritmi, ascolta con i propri occhi. Questi concatenamenti passano attraverso delle defunzionalizzazioni e delle rifunzionalizzazioni organiche, che riguardano sia gli organi di senso che gli organi artificiali e le organizzazioni. Tutto ciò si costituisce parallelamente a ciò per cui si avvia il processo di grammatizzazione, attraverso il quale si è discretizzato il continuo: il continuo della parola, poi del gesto, poi ancora del percepito visibile e udibile, discretizzato in elementi ricombinabili e componibili, in tal senso lavorabile ed in questo già facente opera d'arte.

Le defunzionalizzazioni e le rifunzionalizzazioni che ritmano la genealogia organologica del sensibile e di ciò che vi si leva – l'intelletto e l'unità delle ragioni – hanno fattori specifici che creano delle rotture, da noi chiamate epoche, che accentuano sul filo del tempo sempre più vivamente le fratture, i disaggiustamenti, le incomprensioni, le crisi e le critiche. Tuttavia, durante più di trentamila anni, che ci separano dalla grotta di Chauvex (i primi supposti strumenti musicali hanno la stessa età), questa genealogia (che comincia in realtà all'inizio dell'ominizzazione, più di due milioni di anni prima) conduce, attraverso la grammatizzazione, a un apparato industriale dal quale risulta una svolta macchinica tanto della sensibilità³⁸, quanto dello spirito nella sua totalità³⁹ – dal momento che tutte le dimensioni sono diventate oggetti della calcolabilità, ossia della determinazione, dunque *di ciò che Kant nomina precisamente il giudizio determinante*.

È solo all'interno di tale svolta che anche un evento extra-ordinario come *Fontana* può prodursi – tra il 1917 e il 1963, data in cui il circuito della sua transindividuazione lo ha fatto entrare nella storia dell'arte, e in quanto origine di ciò che si designa oggi come arte contemporanea. A questo stadio della genealogia, che è anche quello della cattura e del

³⁷ Tanto la meccanografia quanto il cinema procedono da un controllo e da una fisiologia del gesto mediante la macchina o l'apparato, inizialmente messi all'opera da Vaucanson e Jacquart, in seguito da Marey e Muybridge.

³⁸ Cfr. B. Stiegler, *De la misère symbolique*, Paris, Flammarion, 2013.

³⁹ Cfr. B. Stiegler, *Pour une nouvelle critique de l'économie politique*, cit.

rovesciamento sistematico dell'energia libidinale da parte dei poteri dell'audiovisivo che si organizzano in industria culturale come flussi di oggetti temporali che deviano l'attenzione al servizio dell'economia consumistica nascente, gli *organi di percezione* finiscono per divenire *elementi di insiemi organologici industrialmente riconfigurati*, in cui sono gli *apparati* che vengono in primo piano – come apparati di percezione degli apparati psichici, ma anche come apparati tecnologici e apparati sociali. È all'interno di questo nuovo gioco che opera la transindividuazione artistica – quando opera.

È con tutti questi apparati, e con questo materiale che produce ogni sorta di materiali ritenzionali, che lavorano gli artisti: il surrealismo lavora con l'apparato psichico e con l'inconscio che esso comporta, l'espressionismo con l'apparato mnestico in cui si trasformano i fenomeni, così come lo descrive Klee all'inizio della sua *Teoria dell'arte moderna*, e come apparato fenomenologico (di cui Beuys è un prolungamento), la pop art con l'apparato mass-mediatico, ecc – tutto ciò ci riporta alla questione dell'organologia generale, poiché gli apparati percettivi sono riesaminati, esplorati, ri-affettati e possibilmente disaffettati in un contesto di esperienze che ne hanno profondamente trasformato l'attività così come lo statuto organologico.