

Inconsumabile****La letteralità e altri saggi sull'arte*, di François
Zourabichvili (a cura di Cristina Zaltieri),
Negretto, Mantova 2022**

Recensione di

Fulvio Remigio Carmagnola

In-. Un prefisso usato nella filosofia contemporanea. La potenza di un concetto, di un pensiero, incrocia il suo limite e fa di questa zona di confine il suo luogo di esercizio e di residenza. L'in-tollerabile che deve essere affrontato, l'in-pensabile che è compito del pensiero, l'in-sensibile che deve essere sentito... Viene in mente il motto di Beckett, che è l'insegna di alcuni di questi pensatori: fallire ancora, fallire meglio. Non posso continuare, continuerò.

“Mnese emei”

Nell'ottavo libro dell'*Odissea* si racconta il congedo del “costante e divino Odisseo” dalla principessa Nausicaa (vv. 454 sgg, tr. it. p. 221). E' lei che conduce il gioco e gli si rivolge prima del ricevimento d'onore alla tavola di Alcino: “gli si volse e disse parole fugaci”:

Sii felice, straniero (*chaire xen'*). Tornato alla terra dei padri (*en patridi gaie*)
Non scordarti di me (*mnese emei*) perché a me per prima devi la vita (*ophelleis*).

E rispondendole disse l'accorto (*polymathis*) Odisseo

E anche laggiù, come a un dio (*theo hos*) ti farò voti (*euchetoomen*) Sempre ogni
giorno (*aiei emata panta*); tu mia hai salvato, fanciulla.

* Un particolare ringraziamento a Maria Basile e Cristina Zaltieri.

Mnese emei: ricordami. Più forte del “non ti scordare” della traduzione di Rosa Calzecchi Onesti. Non farlo una volta sola, ma persevera, continua al di là della singola occasione, del singolo momento di tempo. Voglio, dice Nausicaa, “che tu mi ricordi”. Pare più un comando che una supplica. Implica permanenza. Non a caso all’aoristo.

Che cosa deve ricordare Odisseo? Il motivo del ricordo è condiviso: mi devi la vita, dice Nausicaa, mi hai salvato (*embiosao*) riconosce Odisseo. Ma la salvezza e l’ospitalità che la coraggiosa Nausicaa ha rese possibili non sembrano essere l’unico *pathos* che avvicina i due nell’episodio che Omero comincia a raccontare già nel sesto libro (vv. 110 sgg.) e che si chiude, quasi bruscamente, nel verso successivo a quelli che ho citato: Nausicaa si ritira nell’ombra mentre lui prende posto alla cerimonia d’onore: “disse e sedette sul trono accanto al re Alcino” (v. 469). Congedo.

C’è molto di più, secondo Nietzsche e secondo Francois Zourabichvili che lo riprende e lo riattraversa. Bisogna (bisognerebbe: *man sollte*) congedarsi dalla vita come Odisseo da Nausicaa, scrive Nietzsche in un passo di *Al di là del bene e del male* (tr. it. p. 74):

Bisogna congedarsi dalla vita come Odisseo da Nausicaa – piuttosto benedicendola che restando innamorati di essa.

Nietzsche addolcisce il *sollen* kantiano in un condizionale, forse ironico. Congedarsi dall’amore: è l’amore, *non consumato*, il tema del congedo. Perché in quel congedo c’è eros. Congedarsi dalla vita come Odisseo si congeda dall’amore – eros implicito ma trasparente. Con benevolenza: “piuttosto benevolenti (*segnend*) che innamorati (*verliebt*)”. Non restare-innamorati. Averne il coraggio.

Nel suo magnifico saggio sulla frase di Nietzsche (in *La letteralità*, pp 97 sgg.) Francois Zourabichvili sostiene che tutta la filosofia è convocata in questa frase di Nietzsche. Una frase degna di “accompagnare i mortali nel loro passaggio quaggiù”. *Attraversandola* senza pretendere di dominarne “il

senso” potremmo imparare qualcosa sulla vita, sull’amore e sul congedo. Dovrebbe restare con noi in ogni tempo, come una massima etica. Inconsumabile. All’aoristo.

Vorrei provare a ripetere l’esperienza che il filosofo francese ci propone, mostrando che in un certo senso “tutta la filosofia” di *Zourabichvili* è “convocata” nel suo testo su Nietzsche. Ripercorrendo il reticolo che egli propone a partire da Nietzsche e da questa singola frase. O guardando il testo come una sorta di germe che permetta di frequentare i suoi molteplici nuclei di pensiero.

Trattare *Zourabichvili* come un interprete di Deleuze è corretto ma riduttivo. E’ un pensatore originale, che ha raccolto il punto su cui lo stesso Deleuze, ma anche Heidegger, insistevano: si pensa con-. Si onora un pensatore pensando con i suoi pensieri, lasciandosi mettere in difficoltà da lui. Rispettandone gli aspetti problematici. Senza pretendere risposta, semmai accompagnamento. La relazione genera un pensiero che non esiste come tale prima dell’incontro.

Alcuni temi, generati dalla relazione con Deleuze, sono originali e appartengono a *Zourabichvili* in proprio. In particolare, mi pare, due: la svolta estetica e la letteralità. Certo, esistono anche in Deleuze, ma forse non in modo così esplicito, con tale radicalità. E anche altri, ri-pensati: l’evento, la critica all’ontologia, l’arte come resistenza, acquistano una tonalità specifica. Allo stesso modo come Deleuze ha fatto con Hume, Spinoza, Kant o Leibniz, e anche con Bacon, Beckett o Proust o Melville. Pratica che corrisponde a un’idea di filosofia: il pensiero filosofico non è un resoconto o una predicazione (dico questo di quello) ma un incontro.

Mnése emei. “Che tu mi ricordi”, al congiuntivo. O più semplicemente: ricordami. Come deve essere il ricordo? Si può dire che il ricordo, nel suo carattere aoristico, rende “inconsumabile” il congedo. Non perché ci precipita in uno stato nostalgico – non bisognerebbe restare *verliebt*, scrive Nietzsche – ma perché, puntualizza il filosofo francese,

l'inconsumabile di una frase è ciò che resiste [...] alla riduzione al senso o alla traduzione ('questo vuol dire quello'). L'inconsumabile sospende il voler dire (*La letteralità*, p. 98).

Siamo già nel campo della letteralità, come vedremo. Ma, tornando a Nietzsche: la sua frase, *e l'amore, di cui la frase parla*, restano inconsumabili. Nel congedo che "bisognerebbe" essere in grado di affrontare. Nello stesso tempo o nella stessa frase.

"Ricorda me". Serba il ricordo riconoscente o benedicente – *segnend*, scrive Nietzsche - all'aoristo, al di là del tempo. Nella sua eternità virtuale, come deve essere ogni evento: un eterno-virtuale che sopra-vive alla sua attuazione nel tempo. Ecco un altro dei temi dei saggi di Z: il virtuale, o l'evento. *Aoriston*: l'azione del ricordare congedandosi, di cui si parla, è valida in ogni tempo, e deve essere *segnend*. Benedicente.

Il ricordo estingue il desiderio? Non è così semplice. L'amore, peraltro, non è stato consumato. Piuttosto si può dire che nel bene-dire c'è una forma di desiderio che riconosce ("ti farò voti come a un dio") e si-riconosce, ma non manca di nulla. Il desiderio non è mancanza, secondo Deleuze, non manca di nulla, è immanente in quanto tale, è fine a se stesso. Come il bello kantiano che è un "senza" che non manca di nulla (Derrida, *La verità in pittura*). Forse si può dire, il desiderio acquista un altro carattere? Si mantiene inconsumato, mai passato in atto. Virtuale senza essere attuale. E tuttavia potente.

Pare però che il bene-dicente non sia più innamorato. Lascia andare l'amore, la vita, la lascia libera? In effetti Deleuze parlando di Proust fa una considerazione che suona amara: l'innamorato si avvicina alla *comprensione* raccoglie la confusa molteplicità dei segni in una legge, ma solo

quando avrà cessato di amare [...] via via che la serie si avvicina alla propria legge, e la nostra capacità di amare si approssima alla fine, presentiamo l'esistenza del tema originale che supera insieme i nostri stati soggettivi e gli oggetti in cui si incarna (*Marcel Proust e i segni*, tr. it. 1967, p. 67).

Ciò che Deleuze chiama "il tema originale" ha un nome: l'idea. Allora la benevolenza sarebbe la legge dell'amore che appare al cessare dell'amore? Ma

l'amore di Odisseo non è stato consumato, appunto: nel lungo intermezzo dei tre libri omerici i due si piacciono, sono eroticamente legati – ma non consumano. E il commiato non è nostalgico. Zourabichvili aggiunge un punto importante: non c'è un telos. Qualcosa resta in atto nella sua potenza – non perché attenda di essere consumato. Un senso resta in riserva. Si potrebbe dire: l'amore per la vita si spinge a un punto di congedo, restando inconsumabile senza nostalgia.

Di quale specie può essere questo amore, questa *philia*, che tiene insieme, che mette in relazione il filosofo e la vita, Odisseo e Nausicaa, nel distacco o nel congedo? Questo è il punto che ci conduce al tema della svolta estetica e che appare con le parole di Schiller (citato in *La letteralità*, p. 108): “godere della bellezza della natura vivente *senza desiderarla*”. La saggezza, aggiunge Zourabichvili, arriva quando il filosofo-amante “rinuncia al pathos di amare per rendere omaggio al fascino e alla bellezza come tali” (ivi). Forse si può dire: per rispettare il suo non-mancare-di-nulla, il desiderio deve restare inconsumabile – *così come* il senso non deve esaurirsi nel significato.

“Un evento che accade alla filosofia in quanto tale”

La svolta estetica si presenta esplicitamente, a proposito di Deleuze, solo nell'ultimo dei saggi del libro (pp. 207 sgg.). Provo a dipanare questa matassa.

“Senza desiderarla”: è il tema kantiano del bello rideclinato da Schiller. C'è una svolta estetica nella filosofia moderna, a partire da Baumgarten, è la posizione di Zourabichvili, la sua cifra filosofica. E c'è un rapporto, che il pensiero deve attraversare, tra l'estetico e l'inconsumabile. E' questo che mi interessa in particolare.

Diciamolo così: la svolta estetica consiste nell'emancipazione del sensibile dalla tutela del concetto, e insieme nel riconoscimento di una inevitabilità di questo rapporto. Mantenere in un “come tale” – espressione fatidica usata dai filosofi a partire almeno da Aristotele – che cosa? Il sensibile. E “come tale”

vorrebbe dire: senza assoggettarlo al concetto, alla *determinazione*, al significato: non una filosofia (concettuale) del sensibile, ma trovare, per il sensibile, concetti immanenti e che pure siano pienamente filosofici.

Estetica non è una disciplina, insiste Z., piuttosto “estetico” è uno stato del pensiero che non aspetta il concetto per essere reso “chiaro e distinto”, per essere “determinato” e quindi completato. Un pensiero che appartiene alla filosofia liberando il sensibile - o se vogliamo dirlo nel lessico deleuziano, il piano degli affetti e dei percetti - dalla sudditanza rispetto al piano del concetto. Concetti, funzioni, affetti e percetti stanno sullo stesso piano, e questo piano appartiene al pensiero. Uno stato del pensiero dove il “senza” – senza concetto – non manca di nulla, appunto.

Ora, la svolta estetica non sarebbe un *avvenimento* storico, accaduto nel tempo, alla metà del XVIII Secolo, e riaffiorato con Nietzsche. Sarebbe l'*evento, persistente nella sua inconsumabilità*, che ha mutato il corso del pensiero filosofico, questa è la posizione enfatica di Z. in proposito. Non sarebbe la creazione di un settore specifico della filosofia, l'Estetica, ma la possibilità di apparizione di un nuovo campo di pensiero. E “l'evento come tale, [...] ha avuto luogo e nello stesso tempo non ha finito di accadere” (*La letteralità*, p. 33). Come il Maggio '68 per Deleuze e Guattari, la sua parte di avvenimento è storica, ma c'è una parte eterna, virtuale, che non è finita, “non c'è stata”. La parte eterna, virtuale, dell'evento, non si consuma nell'accaduto – una-volta- sola. Si può dire: l'evento è aoristico?

Svolta estetica. Prima di allora, l'interlocutore della filosofia era stata la scienza. Ora appare uno scenario nuovo – non ancora compiuto, scrive Z (“L'ancoraggio estetico...” in *La letteralità*, p. 207). Baumgarten ha visto nel sensibile ciò che resiste al concetto e al suo potere di determinazione, ecco la tesi. Ma che cosa ne deriva, per il concetto, cioè per il lavoro del filosofo? Un paradosso: smettere di essere “determinante” – di determinare con i suoi poteri l'altro, il sensibile. Nel linguaggio di Deleuze questo dispositivo determinante si chiama “rappresentazione”.

Al concetto spetta un compito paradossale: assumere una forma, una postura, che permetta di pensare il sensibile senza metterlo sotto tutela, affrontarlo nella sua indeterminatezza e “confusione”. L'estetica sarà la filosofia del sensibile perfetto e non mancante, in attesa di- (Z., pp. 85-88). Così, il filosofo, titolare del concetto, deve entrare in un rapporto con il sensibile – la vita, l'eros...l'arte - sul suo terreno, quello che resiste al sapere. Non ne sa nulla (*weiss nicht davon*) si potrebbe ripetere con Freud.

Compito paradossale, che Kant aveva avvicinato sotto la forma del giudizio riflettente: produrre concetti del sensibile che non vengano dal terreno proprio dei concetti, quello che Z. chiama “determinazione”. Guardare alla confusione sensibile come tale, nella sua perfezione che non è quella del concetto. Così “la filosofia penserà il sensibile senza ridurlo”, senza determinarlo, senza predicarne.

E il punto chiave del sensibile, Zourabichvili, con Schiller e oltre Kant, lo chiama “arte”. Ecco l'arte, il terzo tema. Punto discutibile (*fragwuerdig*) che cercherò di svolgere più avanti. Teniamo presente per ora questa definizione larga di “arte”: l'arte è il nucleo del sensibile, fa emergere o produce, in modo imprevedibile, “un frammento di desiderio o di affetto o di pulsione nell'intreccio dei segni”. Insomma, è “la disciplina di pensiero che prende in carico la confusione sensibile” (ivi, p. 87). Dovremmo dire: l'arte (solo l'arte?) pensa il sensibile “come tale” o gli rende giustizia.

Paradosso, però: occorre produrre *concetti* del sensibile (lavoro filosofico, non artistico) che non derivino dal carattere determinante del concetto ma vengano da là, dal fuori-concetto. Trovare i concetti, si direbbe alla Kant, secondo una dinamica riflettente. Trovare una regola che non preesista all'applicazione, alla pratica. Meglio: alla relazione. Altro punto chiave del pensiero di Z. (e di Deleuze, naturalmente): la relazione fa l'essere. Con una variante ancora più estrema nell'erede: non c'è essere “in generale”. Diremmo, ripetendo e forzando: la relazione non si consuma, a differenza della predicazione non trova il suo *telos*, nella *ousia*.

In ogni caso, non si tratta di rettificare o di rendere distinto il confuso (ammesso che il sensibile sia confuso, ma questo è luogo comune filosofico). Ma di fare di questa confusione il terreno di produzione di concetti. Allora “il sensibile richiede concetti *speciali* che solo l’arte produce” (p. 87, corsivo mio).

Concetti speciali. Movimento paradossale. Ricordo almeno due luoghi in Deleuze. Il secondo, specificamente estetico, si trova nel finale de *L’immagine-tempo* (tr. it. p. 308). Ci sono “concetti del cinema”, argomenta Deleuze, prodotti da quella specifica pratica artistica che è “pratica delle immagini e dei segni”, e che gli autori di cinema producono. Siamo nel sensibile, nella sua perfezione (il cinema come arte e non come intrattenimento o spettacolo). Che cosa può fare allora la filosofia? Produrre la “pratica concettuale” che *corrisponde* a questa pratica artistica. Zourabichvili la taglia corta in modo un po' brutale: produrre *concetti dei concetti* del cinema (o dell’arte, se prendiamo il cinema come un’arte).

Resta il problema: se gli autori di cinema “diventano filosofi” quando ne parlano (è Deleuze che lo dice) viene necessariamente il momento, l’ora, “mezzogiorno o mezzanotte”, in cui si passa dall’arte alla filosofia. Resta la stranezza: i concetti “del cinema” che tipo di concetti sono, se devono trasformarsi, trasfigurarsi in concetti propriamente filosofici?

Il secondo luogo è presente un quindicennio prima, in *Differenza e ripetizione*. Si trova alla fine del primo capitolo che inverte, non a caso, il titolo dell’intero volume: “Ripetizione e differenza”. Non si comincia mai se non ripetendo, nel mezzo. Non c’è origine. Deleuze mostra che ci vuole una ripetizione che apra il terreno delle differenze, cioè che re-investa il dogma filosofico secondo cui la ripetizione è la differenza “senza concetto” – che insomma, dovrebbe poter ricadere sotto il concetto, altrimenti si ripeterebbe solo per abitudine, o per rimemorazione, o per coazione: la coazione a ripetere freudiana che Deleuze rilegge straniando la figura del *Todestrieb*.

Anche qui, il “senza concetto” riprende una versione del *senza* che deve essere ribaltata su se stessa: non mancanza (manca del concetto capace di

determinarla, oppure il concetto è debole, non ce la fa, manca a se stesso). Condizione simile a quella del sensibile-confuso lasciato a se stesso. E anche qui, alla filosofia spetta creare un concetto della differenza che *non* venga da fuori ... e come sarebbe un concetto della differenza che viene da fuori?

Sarebbe una differenza *determinata* dal concetto. Sarebbe una “differenza concettuale” (*DR*, tr. it. p. 41). Che così sarebbe “rappresentata” da un concetto, tutelata. Sotto tutela.

E' verosimile che l'errore della filosofia della differenza, da Aristotele a Hegel, attraverso Leibniz, consista nell'aver confuso il concetto della differenza con una differenza semplicemente concettuale, contentandosi di inscrivere la differenza nel concetto in generale. In realtà, finché si iscrive la differenza nel concetto in generale [...] si resta soltanto nell'elemento di una differenza *già mediata* dalla rappresentazione (corsivi miei).

Questo movimento di pensiero in Zourabichvili ha una tonalità specifica che risente della lettura di Schiller. Il “libero gioco” che Schiller ripete con Kant e enfatizza, da che cosa è libero? Dalla direzione a senso unico verso la determinazione. Il gioco estetico sospende l'ansia della determinazione (che cosa significa ciò che vedo? Che senso ha?). Ecco il tratto nietzscheano della benedizione: benedico (il sensibile) senza restare *verliebt*, ne rispetto il carattere inconsumabile, dislocando il senso, aprendo altre vie rispetto alla sua costrizione: “contemplare è sospendere le determinazioni [...] in quanto non si soddisfa di nessuna forma determinata” (*Z.*, p. 88). Staccarsi dal movimento obbligato del confuso verso il distinto, del sensibile verso il concetto. La svolta estetica ha una delle sue insegne nel Nietzsche-Odisseo “benedicente” che si sottrae al percorso obbligato del giudizio determinante e resta sul terreno del sensibile.

“Le parole fanno balenare delle cose”

Forse si può dire che la “letteralità” è anche la soluzione di *Z.* al problema deleuziano cui ho fatto cenno poco sopra: un concetto che non ricada sotto il carattere determinante (determinanti sono i concetti dell'intelletto, come i

concetti kantiani appunto). Ci si potrebbe chiedere se i concetti hegeliani, i concetti “della ragione” siano in grado di aprire un’altra strada. Ma non è questa la via intrapresa da Zourabichvili: per lui, come per Deleuze, la via dialettica è sbarrata.

A proposito della letteralità, mi sposto un po’ di lato. C’è un’altra fonte interessante da cui si può vedere la stessa circostanza. Nel suo libro sul Giappone (*L’impero dei segni*) Roland Barthes fa un’osservazione preziosa che va, credo, nella stessa direzione. L’Occidente è imbevuto di senso, subisce la costrizione al senso, “inumidisce di senso ogni cosa [...] nemmeno un tratto [...] che non venga investito da una valenza simbolica”. Senso come domanda ossessiva sul voler-dire, i segni devono per forza racchiudere un enigma da svelare. *Acheronta movebo*. Come sappiamo, una certa lettura di Freud va in questa direzione: *wo Es war, soll Ich werden*, l’Io deve arrivare al territorio dell’inconscio. Ma non è l’unica possibilità, come ha mostrato Lacan.

Ci si può accostare alla preziosa nozione di letteralità anche da questo punto di vista laterale, da una fonte esterna ma non eterogenea al pensiero che sto prendendo in considerazione. L’esempio offerto da Barthes è lo *haiku*. Lo *haiku* corrisponde, a mio avviso, alla letteralità di Zourabichvili. Questa breve composizione poetica giapponese si trova al di fuori della coppia senso/non senso, o anche senso proprio/senso figurato. Infatti lo *haiku non vuole dire niente*, le sue immagini giustapposte sfuggono alla predicazione. Prendiamo l’esempio più famoso, quello di Basho:

Vecchio acquitrino

Rana salta

Risveglio d’acqua

Anzi bisognerebbe forse scrivere: rana: salta. Si tratta di un “ecco”, osserva Barthes. Una ecceità che ritrae – non *rappresenta* – un evento. Accostamento senza predicazione. “Contemplazione” nel lessico di Z. e di Deleuze (“L’anima

contempla”). C'è solo una fotografia statica dell'evento. “L'inconsumabile sospende il voler dire” scrive Zourabichvili. Ecco come si può entrare nella letteralità anche con altri esempi.

Sto mettendo alla prova un'ipotesi. L'ipotesi è che nel saggio sulla frase di Nietzsche si possano vedere i tratti essenziali del pensiero di Zourabichvili. Che c'è di *inconsumabile* nelle letteralità? La prima risposta è apparentemente semplice: nella letteralità non c'è senso unico, essa sfugge alla prova del senso e del non senso, del vero e del falso.

La relazione fa evento. Chiameremo questo, violando le precauzioni suggerite e in modo provvisorio, *teorema ontologico*. Provo a dire così: la relazione è un evento d'essere. Allora la letteralità è un evento di linguaggio. Nei due casi c'è evento, primato della relazione (p. 36). Un “e” che accosta eterogenei sostituisce un “è”, attribuzione di un predicato a un soggetto. Ma i due (almeno due) termini, accostati nella loro eterogeneità, producono qualcosa che non ha precedenza nei termini stessi, così afferma il teorema di Z. E' il punto degli empiristi: le relazioni sono esterne ai termini.

Così si spiega la critica alla metafora. La metafora vale nel linguaggio come la predicazione (la determinazione) nella logica. Nella metafora, afferma Z., c'è gerarchia, si assegna un predicato (es. la sera: Aristotele) a un soggetto di cui si parla, la vita. La sera della vita. C'è un punto di partenza, di cui si predica un senso improprio e dunque creativo. Ma in questo modo “il concetto di metafora presuppone la classificazione naturale” (*La letteralità*, p. 60). Allo stesso modo l'operazione logica della predicazione (“è”) presuppone un soggetto assegnatario.

Letteralità ignora l'esistenza di un senso primario, di un “proprio” che verrebbe arricchito con la violazione. Univocità e immanenza – forse faccio violenza al pensiero di Z. se parlo di una “ontologia dell'univocità” – quando parliamo di scrittura, hanno il nome di letteralità (p. 48). O anche: la letteralità è l'univocità (dell'essere) dal punto di vista della scrittura. Evento

di linguaggio che “libera una visione che non esiste al di fuori del linguaggio” (55).

Possiamo prendere uno degli esempi celebri, quello di Raymond Roussel. L'operazione di Roussel, accostamento di parole eterogenee in base alla loro omofonia, come in *billard/pillard*, produce un essere-di-parola che libera narrazioni. O detto in altro modo, una Idea (l'idea di romanzo, per esempio, o anche l'idea di cervello/erba, secondo un esempio deleuziano che Z. riprende). L'idea viene generata (evento) dalla relazione. L'idea è inconscia, scriveva Deleuze. E Zourabichvili: “un evento, una sintesi passiva, un atto involontario” che genera “l'apertura di un nuovo campo di intelligibilità” (p. 62). Come il *Witz*. Ci tornerò fra poco.

Che accade se facciamo scaturire una storia (campo di intelligibilità) dalla coppia eterogenea di parole? Lo spiega Roussel in *Come ho scritto alcuni miei libri*. Su un piano assai più impegnativo: che succede se accosto due termini tra loro tradizionalmente in opposizione nella filosofia – essere, divenire? *Imprimere al divenire il carattere dell'essere*, somma volontà di potenza. Alla critica (heideggeriana, in particolare) che interpreta la potenza come potere, dominio dell'entità e del *Gestell*, Deleuze oppone: la potenza non è il potere, l'operazione di Nietzsche consiste nel forzare i concetti – divenire, essere – fino allo stato *out of joint*. Potremmo dire: l'interpretazione antimetafisica della volontà di potenza è l'esperienza del limite.

I concetti filosofici, in particolare i mostri concettuali inventati da Deleuze – il cervello-erba, il ritornello, siamo fatti di linee – sono incontri fra eterogenei che aprono un campo di intelligibilità. D'accordo. Diremmo che non c'è referente, non c'è un oggetto di cui si parla prima dell'incontro stesso. “Erba” non è un attributo strano che amplia in direzione creativa il significato del referente “cervello”.

Consideriamo allora questo inimitabile verso di Borges: “l'azzurro del tabacco pensieroso”. Quale sarebbe il referente, il “di cui” si predica? L'azzurro, il tabacco o il pensiero? Anche quelle che chiameremmo metafore

in certi casi possono essere incontri che generano un oggetto inesistente in precedenza.

Dunque la letteralità è coerente con quello che ho provvisoriamente chiamato “teorema ontologico” che afferma il primato della relazione sull’essere e dell’accostamento di eterogenei sulla predicazione. Qualcosa viene prodotto, creato, insomma viene all’essere, solo nell’incontro. Per questo Z. quando parla di “ciò che viene” (Capitolo 4) insiste sull’estraneità: ciò che viene non viene a noi, non c’è orizzonte di attesa.

Certamente, mi pare, la letteralità è una pratica. Filosofica, letteraria, di pensiero. Che amplifica l’operazione inconscia del *Witz*. Il corpo sensibile della parola è preso alla lettera invece che assoggettarsi all’interpretazione e alla domanda sul senso: “non c’è altro senso che il segno stesso” (p. 50). I concetti filosofici sono invenzioni o eventi di pensiero, così come certe invenzioni letterarie sono eventi di linguaggio. Certe invenzioni, come quelle dell’avanguardia letteraria cui si riferisce tutta la generazione cui appartenevano Deleuze, Derrida, Foucault, Barthes e Lacan. Questo permette, tra l’altro, la lettura liberatoria di un pensatore problematico come Nietzsche. La volontà di potenza non attribuisce qualcosa come il potere alla volontà, non riguarda il potere. E’ il risultato dell’apertura di un differente campo concettuale che associa divenire E essere. O, secondo la lettura anti-ontologica di Z, che annulla l’essere nel divenire.

Per prendere un altro esempio di letteralità: il “ritornello” cristallizza in una parola la produzione di un originale, che prende alla lettera la locuzione di senso comune, “l’aria del tempo” (pp. 48-50). “Aria” e “tempo” sono parole prese in un rapporto che scioglie la loro connessione di senso comune, e le riassume in una nuova confluenza, “nozze inquietanti di parole i cui rispettivi referenti sono tuttavia senza rapporto”. Dipanando la catena semantica di ciascuna, “aria” è anche l’aria musicale, e “tempo” richiama il tempo del ritorno, la ripresa, fino all’eterno ritorno... ciò che conta è che “il taglio prestabilito” che assegna senso alle parole e alla loro connessione viene

sospeso, destabilizzato. Una congiura linguistica e concettuale che produce invenzione: “abbiamo inventato il ritornello” scrivono Deleuze e Guattari.

La letteralità “prende alla lettera”, trasforma le parole in cose e cambia in questo modo le cose. E, osservava Deleuze e conferma Zourabichvili, “il comico è sempre letterale”. Anzi, si può dire, è uno dei luoghi esemplari dove la letteralità si manifesta come creazione di senso. A volte lo sciocco, colui che prende le cose alla lettera, ha ragione sul saggio in cerca del senso. Non è un caso che molte pagine di *L'immagine-tempo* siano dedicate con ammirazione allo sciocco più celebre del cinema americano, Jerry Lewis.

Mi vengono in mente in proposito due memorabili scene. La prima si trova in un film di Jacques Tati, *Le vacanze di M. Hulot* (1953) dove si mostra come uno dei modi per sovvertire una regola sia applicarla alla lettera. La singolarità può emergere anche dall'esasperata esecuzione letterale che si converte nel suo contrario. La scena è un esempio di quello che si potrebbe chiamare un *Witz* gestuale (il film è muto, non ci sono parole, solo suoni). M. Hulot è in vacanza e *deve* giocare a tennis, tutti giocano a tennis in vacanza. *Endoxa*, certezze inquestionabili (Virno, 2005). Ma lui non sa giocare a tennis, allora qualcuno gli spiega le regole: stendi il braccio, lancia la palla, colpisci la palla per mandarla al di là della rete. Hulot esegue, e si produce in una passiva e esagerata esecuzione di ciò che gli è stato detto di fare: letteralità. L'armoniosa organicità del gesto sportivo che integra i movimenti in un tutto, non interpretata ma presa alla lettera, si trasforma in una grottesca sequenza di pezzi staccati. E naturalmente Hulot vince la partita.

Il secondo caso straordinario di letteralità: in un film dei Fratelli Marx, Harpo, il fratello che non parla, sta appoggiato al muro di una casa. Un passante lo vede e lo prende in giro: che fai, stai tenendo su il muro? Harpo annuisce. Dài, vieni via! Harpo obbedisce e il muro crolla.

“Un’alterazione del diritto attraverso il fatto”

L’arte, altro tema chiave del pensiero di Zourabichvili, senza che questo si formalizzi in una “Estetica”. L’arte è ciò che resiste. Al potere, alla comunicazione efficace, al mercato e al senso. Bisogna partire da questo motto deleuziano. Con la svolta estetica, “la filosofia penserà il sensibile senza ridurlo e così penserà interamente la sua propria condizione *se pensa l’arte*” (Z, p. 209, corsivi miei).

L’arte è il punto di condensazione della resistenza del sensibile alla determinazione concettuale. E insieme, è il punto di resistenza al potere. L’artista, dichiara Deleuze e ripete Zourabichvili, è colui che ha visto l’intollerabile e ne dà testimonianza. Come un reduce. Allora, come tenere insieme la libertà schilleriana così profondamente umanistica – l’uomo è libero solo quando gioca, e solo il gioco è umano – con l’ammissione che si produce o si crea qualcosa solo per costrizione, per necessità? Nei termini che Z. lascia accostati: come tenere insieme lo *scarto* dell’estetico dalla vita – con l’*effetto* sulla vita? O ancora: come stanno insieme il saluto benevolente, non *verliebt*, con il desiderio o la pulsione che in ogni opera deve trasparire nei segni? “L’emergere imprevedibile di un frammento di desiderio o di affetto o di pulsione nell’intreccio dei segni” (Z, p. 210).

La filosofia, pensando l’arte, penserà “la sua propria condizione”. Ovvero: per la filosofia il sensibile è il limite – e l’arte è il punto-chiave di questo limite. Intravedo due aspetti del limite: il limite del concetto, il limite del vissuto (qui p. 211). Entrambi, per così dire, istanziati nell’opera (d’arte).

In ogni caso, l’arte è esperienza del limite. Esperienza in un modo ben diverso da come la intende l’umanesimo critico di Dewey, per esempio. Non il rinvenimento dell’umano nell’uomo, al contrario, trovarsi sul limite dell’umano-vivibile “che il vivente non può sostenere” ma renderne conto, testimoniare. Il limite “può prendere consistenza in un’opera” (p. 210).

L'esperienza è tale solo se non è "comune", solo se è del limite, e l'opera è il punto di consistenza del limite del vivibile. Una versione del *Todestrieb* freudiano riletto da Deleuze (*Differenza e ripetizione*, capitolo I). Consistenza o anche concrezione della molteplicità del sensibile, degli affetti e dei percetti in una "legge" – che implica un rapporto con la morte. Marcel, con l'opera che sarà stata scritta, passerà dalla molteplicità dispersa dei vissuti e degli amori alla legge dell'opera, così Deleuze in *Marcel Proust e i segni*.

E' significativo che la seconda parte dello stesso saggio sulla svolta estetica sia dedicata alla "critica". L'arte rinvia in modo singolare alla questione critica, inventata da Kant attraverso la domanda: a quale diritto, a quale *quaestio juris*, corrisponde il fatto? Zourabichvili ne dà una versione radicale che in un certo senso inverte i termini: che diritto ha il diritto di assoggettare il fatto, che diritto hanno i concetti di determinare il sensibile? Ci può essere un fatto – un evento, una discontinuità – capace di interrompere il diritto, il suo *jus* stabilito. Bisogna "considerare un'alterazione del diritto attraverso il fatto".

Come il sensibile ha un diritto non dipendente dalla determinazione del concetto (dell'intelletto) così il fatto ha un diritto che mette in discussione il diritto. L'evento è una singolarità che interrompe il diritto e la sua universalità, "la storia viene improvvisamente interrotta" (p. 212). Se il fatto dovesse ogni volta assoggettarsi al diritto, se il sensibile dovesse sottostare al concetto, non ci sarebbe creazione. Se il pensiero dovesse ogni volta sottoporsi al vaglio del concetto, non ci sarebbe svolta estetica. Perciò, secondo questa versione, l'esperienza è sempre evento e l'evento è diverso dal quotidiano, "inerisce all'esperienza l'essere rara e eccezionale". Singolare e non universale.

Fatto, evento, eccezione, limite: qualcosa che la coscienza – l'io – non potrà accogliere in presenza. L'evento è "il limite di ogni io". Detto in termini più drammatici: ogni volta che un evento estetico (leggi opera) si produce, un io viene congedato, spossessato. L'esperienza enfatica dell'opera e il *Todestrieb*

si corrispondono, risuonano. Il *Todestrieb* per Deleuze pertiene alla terza sintesi passiva in un modo strano, problematico: l'Io muore nell'opera, al futuro.

“Si dà essere almeno per due”

Torniamo sull'evento, prima di riprendere qualche considerazione sull'arte. C'è nell'evento, in questa versione, un imprevedibile essenziale. L'evento viene da fuori. Si tratta di una relazione che i termini della relazione, prima che questa sia in atto, non contengono, non aspettano. Il ciottolo che fa inciampare Marcel nel cortile dei Guermantes. Nessuno sa, scrive Deleuze in un passo memorabile, come avvenga l'apprendimento. Ma siamo sicuri che in qualunque modo, avverrà attraverso segni, “che non hanno alcun rapporto”.

In altre parole: dell'evento non c'è *telos* che si possa istanziare (consumare?) in *ousia*, in una identità o “stessità” della cosa. La cosa stessa non è mai stessa, “la cosa si apre all'infinità dei predicati”. Questo è il nucleo della critica di Z. alla Fenomenologia e insieme all'onto-logia: non c'è essere, il logos dell'essere ricadrebbe tutto nella predicazione, nella rappresentazione o nella “generalità”. E allora

si dovrebbe perlomeno essere circospetti quando si parla di ‘ontologia di Deleuze’. [...] l'essere ha senso solo in quanto copula, in quanto legame tra due cose differenti. Potete continuare a parlare di essere, ma a condizione di comprendere che si dà essere almeno per due [...] tutto ciò che differisce è comunicante. E tale comunicazione nell'eterogeneo, [...] è il solo significato della parola ‘uno’ contenuta in ‘univocità’ (p. 39).

Ancora più decisamente: l'essere si estingue “a vantaggio della relazione” (p. 62).

Questa sostituzione dell'evento all'essere è più forte di una teoria dell'essere che pure a mio avviso si può trovare in Deleuze, per esempio nella nota su Heidegger in *Differenza e ripetizione* (nota 23, p. 89). Vi si coglie una teoria dell'essere come pluralità di differenze – “Quando l'identità delle cose sfugge, l'essere perviene all'univocità e comincia a girare intorno al

differente” scrive Deleuze (ivi, p. 91) - così come Spinoza avrebbe dovuto far ruotare la sostanza intorno ai modi. L’essere non è altro che la pluralità dei suoi modi. Se c’è un’ontologia, è modale (Agamben, *L’uso dei corpi*, pp. 192 sgg.).

La sostituzione violenta, radicale, dell’evento all’essere, in Z,, somiglia in qualche modo a quella di Badiou (“l’Uno non è”) e presuppone, mi pare, una definizione molto classica di onto-logia che viene respinta in nome dell’evento: discorso sull’essere, logos che fa dell’Essere il suo oggetto, predicazione o rappresentazione dell’Essere nel logos. La filosofia per Zourabichvili non ha l’essere come oggetto, come “per Deleuze ciò che è proprio di una filosofia non è un oggetto ma una pratica” (p. 64).

Una conseguenza è questa: dell’evento configurato in tal modo non c’è neppure disposizione, *hexis*. Ciò che viene

se viene, non fronteggia noi [...] sopraggiunge senza orizzonte [...]. Io non posso ridurlo ad oggetto, parlo di fronte al mio pensiero, lui che si porta via l’orizzonte, nel quale soltanto potrebbe presentarsi qualcosa. [...] resta indifferente a ogni attesa, anche se indeterminata. Spazza via anche ogni tentativo di ospitalità (p.75).

Si coglie nelle parole precise di Z (orizzonte, attesa) la polemica che è insieme contro l’ontologia e la fenomenologia, anche nella sua evoluzione heideggeriana.

E tuttavia, credo, l’evento accade solo se c’è affettibilità (Lyotard). L’evento, che non si sa da dove arrivi, accade solo se c’è una forma di *hexis* per quanto indeterminata. Come l’orizzonte vuoto di cui parla Heidegger nella sua lettura di Kant (1929). Bisognerebbe vedere quale sia il grado di parentela tra la “veduta” heideggeriana (*Anblick*) e la *Vorbild* husserliana, di quanto “la noia profonda” (*tiefe Langeweile*) di cui parla Heidegger altrove possa essere nel registro dell’aperto all’evento. Non mi aspetto niente di simile a ciò che conosco, a ciò che vivo. Ma mantengo comunque un’attesa indeterminata di sintesi passiva (Agamben, *L’aperto*, pp. 66-67).

Ciò che è singolare nell'evento è l'accadere di una relazione tra eterogenei. Evento di linguaggio, evento storico, evento artistico. Consideriamo una circostanza che riguarda l'apprendimento, cui accennavo sopra.

Impossibile sapere come qualcuno apprende, ma in qualunque maniera apprenda, lo farà sempre attraverso segni, perdendo tempo, e non per assimilazione di contenuti oggettivi [...] non impareremo mai facendo *come* qualcuno, ma facendo *con* qualcuno, che non ha rapporto di somiglianza con ciò che impariamo

Un evento è “una coincidenza di eccezioni” (Z, p. 77), e tuttavia non c'è apprendimento senza ciò che Deleuze chiama l'arte di fare buoni incontri. Molte cose accadono nello stesso tempo. Nell'evento è la coincidenza a essere significativa. Almeno due eterogenei che si incontrano. “Senza altro rapporto che fantasmatico le une con le altre” (p. 79). Dunque ciò che viene è “un molteplice irriducibile”. Ma che significa “rapporto fantasmatico”? che non è un rapporto derivabile da nessuno dei termini coinvolti, ma una relazione tra eterogenei che accade nell'incontro e solo là. Non c'è “somiglianza” tra ciò che incontriamo e ciò che impariamo. Eppure, il fantasma non ha qualcosa della sintesi passiva?

Ciò che viene non è annunciato. Eppure Marcel non fa che indagare i segni, anche se non sa da che parte arriverà ciò che sta cercando, e non sa nemmeno “che cosa” sia o sarà. Gli si rivelerà solo alla fine – che è l'inizio futuro dell'opera. Dunque, credo, in qualche strano modo ci sia dissimmetria tra i termini in gioco, altrimenti la scintilla non scocca.

Nella Settima *Lettera* Platone usa un'espressione memorabile in proposito: si tratta di passare molto tempo insieme (si pensa con-, appunto) *sfregando tra loro* le parole, le immagini, i segni, in attesa che scocchi la scintilla della conoscenza, il suo evento. Far sfregare le parole: devo pre-disporre qualcosa come un'affettibilità, essere disposto a... Anche se non posso sapere (“nessuno sa...”) devo guardare i segni – non in attesa del significato ma dell'incontro tra i segni eterogenei e l'apprendista che io sono. Vero che l'*apprentissage* è

un'avventura dell'involontario, ma richiede “un talento per la passività, per la ricettività” come scrive Cristina Zaltieri (2021, p. 17).

“L'emergenza imprevedibile di un frammento ...”

Ho fatto queste brevi considerazioni sull'evento come relazione imprevedibile, perché sta in rapporto molto stretto con la teoria enfatica dell'opera: evento e non disvelamento della verità dell'essere. E, come sappiamo, la svolta estetica si condensa nell'arte come esperienza limite, *pròblema* del sensibile con cui il concetto deve misurarsi.

Seguendo il pensiero di Zourabichvili: l'arte, paradigma o emblema della svolta estetica, è un evento che interrompe la *quaestio juris* – che equivale, è in risonanza, con la determinazione della verità del sensibile da parte del concetto. C'è arte se e solo se c'è evento. Diremmo: evento d'opera.

Ogni opera è un frammento di esperienza dove il soggetto raggiunge il suo limite. Ogni opera manifesta un punto di resistenza del sentire (percetti e affetti che superano il potere dell'Io di fare-uno, di determinare). Punto singolare che si oppone al diritto del concetto di parlarne, in sua vece, in rappresentanza, e al potere che di questo diritto si investe. Così per Z. la differenza sensibile resiste alla filosofia. Ci vuole un concetto adeguato di questa resistenza, e così il pensiero “resiste esso stesso insieme all'arte” (p. 91). Ho già accennato all'aspetto paradossale di questo pensiero che deve creare concetti che non siano “dell'intelletto”, che non siano determinanti.

La definizione enfatica dell'arte deriva in linea diretta dal teorema della svolta estetica. Per investire l'arte di questo ruolo occorre però distinguere l'opera (la vera arte?) dai “dispositivi di addestramento” (p. 143) mascherati da “eventi” estetici o artistici (“l'evento è di moda”). Z. ammette che l'evento-opera è “minacciato” da questa circostanza storica: “l'opera è più che mai minacciata di inserirsi nel circuito ordinario del *merchandise*, materiale (il mercato dell'arte) e immateriale (informazioni e dibattiti di opinione”. E in

alcuni casi “si distingue a dir il vero piuttosto male dalla provocazione pubblicitaria e dall’autopromozione (pp. 185, 191).

Vero: l’arte è esperienza di resistenza esibita nei segni e nel materiale sensibile, ma questa resistenza è *contestuale*. Non c’è un trascendentale-arte, un universale, ma, si direbbe, un insieme di occorrenze o “fatti” (le opere) che *di volta in volta* mettono in discussione il potere/diritto astratto.

Mettiamo insieme quelli che sembrano criteri di decisione a proposito dell’arte, enunciamoli.

UNO. La svolta estetica rende giustizia al sensibile liberandolo dalla soggezione alla determinazione del concetto.

DUE. L’arte è il punto apicale della svolta estetica che chiede alla filosofia di ripensare se stessa pensando l’arte, ovvero inventando concetti del sensibile che gli rendano giustizia (paradosso dei concetti dell’arte).

TRE. Se l’evento (secondo quello che impropriamente mi azzardo a definire “teorema ontologico”) è relazione che esclude la determinazione o la direzione obbligata del senso, l’evento-opera dovrebbe essere evento nel sensibile concretizzato. Più che una cosa, l’opera sarebbe allora l’operatore di un incontro, di un fare (pragmatica) che mette in opera un sentire (non una verità come dis-velamento).

QUATTRO. L’opera d’arte, che agisce o “pensa per affetti e percetti” (Deleuze) sospende il giudizio, la predicazione, la referenza nel libero gioco (sospende il desiderio nella contemplazione: Schiller). Nell’opera al sensibile è riconosciuto il suo diritto. Potremmo aggiungere: essere fedeli alla svolta estetica implica la capacità di *segnen* la bellezza senza restare *verliebt*.

CINQUE. L’opera come evento che rende possibile un sentire senza desiderio, è però anche “un frammento di desiderio o di pulsione”, un atto di resistenza: concrezione sensibile di un’esperienza-limite, “rara e eccezionale”,

che resiste non solo al potere determinante del senso, alla coazione al senso (“che significa ciò che vedo?”) ma anche al potere. Qui credo sia necessario declinare in modo pragmatico la definizione deleuziana, l’arte è ciò che resiste, in “è arte *se e quando* resiste”. Anche se, aggiunge Deleuze, “non è la sola cosa che resiste”. Nell’opera uno dei tratti della resistenza riguarda la contrapposizione al comune, al quotidiano (lo *jedermann* kantiano).

SEI. Questa sospensione o questo distacco dalla vita ha però anche effetti sulla vita. L’opera è un frammento di pulsione, è il resoconto di un’esperienza che l’artista ha toccato e di cui restituisce testimonianza sopra-vivente. Se la contemplazione conserva un lato pacifico, qui c’è invece un lato drammatico. Provo a dirlo in modo più enfatico, alla Badiou: nella presenza dell’opera c’è una domanda etica: sarai all’altezza di ciò che nell’evento-arte ti ha toccato? Cambierai la tua vita in conseguenza dell’evento che ti ha coinvolto?

Queste mi sembrano le indicazioni che si possono trarre da un pensiero come quello di Zourabichvili. Sono indicazioni preziose per decidere quando ci troviamo di fronte a un’opera e non a un’operazione di *merchandise*, a una connivenza con il potere e con la “comunicazione”. Che cosa c’entra l’arte con la comunicazione? Nulla, risponde appunto Deleuze.

Eppure. E’ come se in qualche modo fossimo indotti a una partizione, a una scansione in due campi distinti o almeno distinguibili *di diritto*. Da un lato l’evento, la svolta estetica, il libero gioco, l’esperienza-limite. Dall’altro la minaccia che corrode la portata clinico-critica dell’opera, la sua singolarità o la sua emergenza. Un fatto che mette in discussione un diritto, ma la cui esistenza è minacciata da questa potenza del diritto. Che oggi, vorrei sottolineare, ha un nome: sistema-arte, istituzione che decide sulle opere: dentro, fuori.

Teniamo presente il punto forte: Z. insiste molto correttamente sull’opera come fatto che nella sua imprevedibilità mette in questione la *quaestio juris*.

Il diritto del diritto. Ma in che cosa consiste il diritto, rispetto all'arte? Ma il diritto della bellezza, la contemplazione disinteressata, è proprio ciò che il sistema-arte pretende, il suo verbo ufficiale. Adorno lo chiamava già *industria culturale*. Allora la contemplazione disinteressata diventa la benedizione che il diritto incarnato nel sistema-arte oggi esercita sulle singolarità. Il singolo evento estetico deve confrontarsi con questo. In questo senso l'idea dell'opera come esperienza-limite deve violare precisamente il disinteresse. Distacco disinteressato e esperienza-limite si divaricano.

Si tratta di vedere, caso per caso, il “come” e non il “che cosa”. Non una definizione, una predicazione, una risposta alla domanda “che cosa è arte” ma, *che cosa fa* ciò che chiamiamo opera. Questa operazione è stata sempre una caratteristica dell'Avanguardia. L'operazione artistica è l'agente della messa in discussione del diritto, e il diritto è quello esercitato dal sistema-arte. Dunque c'è ben più di una “minaccia” che il *merchandise* (il gadget, direi anche) esercita. Si tratterebbe di capire in che modo nella presenza singolare di un'opera sia in atto un “gioco”, entro e contro il sistema. L'arte come libero gioco ha invece una posizione trascendentale.

Arte è ciò che resiste. E' sufficiente questo per permetterci di operare la distinzione tra arte e non arte, tra opera e marketing? L'esperienza è un criterio forte. L'arte come esperienza per eccellenza, esperienza paradigmatica del sensibile. Come se ogni esperienza, per essere tale (una “vera” esperienza?) dovesse mettere in gioco il corso ordinario della vita. Figura enfatica dell'artista come un sopra-vissuto nei due sensi del termine: sopravvissuto a ciò che ha visto e provato, l'intollerabile, la forma estrema degli affetti e dei percetti. Come nel film *Il figlio di Saul*, per esempio. E sopra-vissuto nel secondo senso: colui che ha vissuto la vita nel suo strato più alto: *sur-vivre* (Derrida). La sua potenza ha incontrato il limite, l'in-, ed è tornata per testimoniarlo.

Ma resta la questione. Siamo pur sempre alle prese con un giudizio. Magari, se accettiamo il modello kantiano, sarà un giudizio riflettente e non

determinante. Un giudizio che deriva dal libero gioco. Resta comunque una forma di *quaestio juris*, a meno che non si voglia rinunciare a ogni forma di critica per rifugiarsi nella cronaca, come fanno molti storici dell'arte o critici d'arte.

Insomma: bene-dire o giudicare? Saper vedere in ogni singola evenienza di ciò che si conviene chiamare *opera* la distinzione (giudizio) tra vero limite e falso limite, il limite esibito, che gioca furbescamente con il sistema di cui fa parte. Vedere la capacità di tenersi sul bordo dove è il luogo di resistenza, e distinguerlo dalla rarità come *trouvaille* che il sistema raccoglie e celebra come il "suo" divergente. Tra Banksy e Cattelan, tanto per fare due nomi. E poi, la resistenza è contingente, come giustamente afferma Z. Allora, quale Banksy, il primo, lo sconosciuto che copre i muri di notte con i suoi *stencil*, o l'artista famoso benchè *ufficialmente* sconosciuto, le cui opere sono bandite all'asta nei luoghi istituzionali? A quel punto il mistero-Banksy arriva a svolgere un ruolo, la sua figura diventa un personaggio altrettanto mediatico. Banksy-Batman.

E quale Cattelan, l'ultimo buffone istituzionale che regala al Comune di Milano la scultura del dito medio installata in Piazza della Borsa, o il primo, quello degli stranianti cavalli imbalsamati e appesi al muro della galleria d'arte?

A proposito di Banksy, un piccolo *fatto* che mostra, mi pare, come il gioco di resistenza dell'arte con il potere sia effettivamente interminabile. Una casa d'aste espone un dipinto dell'artista sconosciuto: lo sconosciuto è stato riconosciuto, accettato, dalla grammatica del sistema-arte. Fine del gioco di resistenza? Pare di no: durante l'evento (predisposto, progettato) accade qualcosa. Qualcuno ha azionato un meccanismo che fa sì che il quadro scorra verso il basso della cornice e venga tagliuzzato, come quando un foglio viene passato nel trita-documenti. A quel punto si potrebbe andare avanti. L'operazione di distruzione fa parte dell'opera? Si può rimettere all'asta il quadro tagliato? Insomma, fino a che punto il *diritto* (il sistema-arte) è in

grado di riappropriarsi dell'estraneità resistente messa in luce da questo *fatto* singolare? E così via.

Bene-dire, in questo caso, è permettere l'entrata dell'opera nel sistema. E' riconoscere. L'opera è l'oggetto qualunque, *in quanto esposto* (Boris Groys). Nell'Avanguardia (Duchap) questo fatto era un evento capace di mettere in discussione il diritto, ma oggi proprio il diritto eleva il qualunque ad arte. La bene-dizione del sistema-arte permette al cliente (lo spettatore) di godere del libero gioco...

“Piuttosto benedicente...”

Bene-dire non è giudicare, non ha la forma della predicazione ma dell'accettazione. E' accettare con distacco. Distaccarsi dal desiderio, o anche, credo: lasciarsi abitare dal desiderio “in quanto tale”.

E tuttavia, il distacco contemplativo è quanto viene esplicitamente richiesto dalle grammatiche del sistema-arte accanto al coinvolgimento emotivo. Sono due richieste complementari, entrambe fanno parte di un pre-disposto (un dispositivo) che definisce il diritto di cittadinanza dell'opera e insieme le grammatiche del consumo. Distacco dell'arte dalla vita sotto forma di contemplazione (per esempio, Tacita Dean), effetto dell'arte sulla vita sotto forma di coinvolgimento emotivo (per esempio, Ragnar Kjarttanson). Entrambi fanno parte del programma. Allora, come può esserci evento d'opera?

Dunque bene-dire è accettare? O non è anche un'operazione del potere che permette all'opera di essere riconosciuta, che bene-dice l'entrata della singolarità in un sistema riconosciuto socialmente? Possiamo accettare la sentenza di Schiller – godere senza desiderare – quando ci rendiamo conto che questo disinteresse, il distacco e il suo correlato, l'effetto, sono la conseguenza di un'operazione, di un progetto che inquadra la singolarità in un sistema del sentire? Pare difficile accettare l'emergenza di un'opera come

singularità – disinteresse e resistenza – quando entrambe le caratteristiche fanno già parte di un'unica operazione.

Benedire. Piuttosto che restare *verliebt*. Ma che significa questo, oggi? *Verliebt*: innamorato, preso. Fanatico? *Fan*. La tribù dei seguaci. Ma d'altra parte, *inconsumabile* indica anche in altra direzione, molto concreta. Non è solo la forma di apprezzamento che si oppone all'esaurimento nel senso, che lascia aperta la pluralità anzi l'infinità dei predicati della cosa. L'altra direzione sarebbe: ciò che si oppone all'esperienza dell'arte come consumo.

Come mettere in atto questo inconsomabile? C'è un sistema. Questo sistema incoraggia sia il consumo come distacco contemplativo, sia il consumo come "effetto" sulla vita. Ma, nel sistema, diciamo nel suo piano di immanenza, si possono presentare alcune singularità. "Fatti" che bucano la superficie omogenea dello stato dell'arte, del dispositivo con il quale, come artista, devi comunque confrontarti. Che permettono eventi. Solo che non abbiamo più i criteri classici – la bellezza, la contemplazione senza desiderio, e anche l'atto estremo di resistenza per esempio – per stabilire la posizione di ogni esemplare.

Azzardo allora questa ipotesi problematica, che deriva dalla discussione con il pensiero di Z. (ciò che è discutibile, che mette in disordine il pensiero, è importante, lo scrive lui stesso). L'arte – l'opera – è una singularità metastabile. Un fatto che resiste a una condizione generale. Questa condizione generale "di diritto" è a sua volta storica. L'arte di oggi è ciò che accade alle opere *entro il sistema-arte*. Il sistema-arte ha la funzione di esercitare un diritto sui singoli "fatti" dell'arte, le opere. Si può sempre dire il vero nello spazio di un'esteriorità selvaggia, osservava Foucault in altro contesto, ma non si è nel vero se non a determinate condizioni. Che sono quelle delle regole-del-gioco.

Dunque il sistema-arte, che esercita la critica (nel senso kantiano) sui fatti rappresentati dalle singole opere, insomma che decide la *quaestio juris* perché ha il potere di farlo – il sistema-arte è a sua volta, un "fatto" storico, che mette

in discussione l'esistenza di un trascendentale-arte, esercitato in nome, per esempio, del libero gioco kantiano-schilleriano. In altri termini, il "gioco dell'arte" di cui parla Zourabichvili, non è libero. Pertanto, non esistono criteri di giudizio. Di fronte al singolo fatto chiamato "opera" la decisione è indecidibile.

Il benedire di Nietzsche riletto da Z. ha a che vedere con l'esperienza estetica in uno dei suoi due lati, il disinteresse, il distacco. L'altro lato dell'esperienza, quello più dirompente, è appunto la resistenza del sensibile al concetto, con la richiesta della produzione filosofica di concetti paradossali. Come può stare insieme, il benedire, il disinteresse, con la trasformazione del *Todestrieb* in opera, insomma con l'atto estremo della pulsione che implica la morte dell'io, della sua padronanza cosciente, nell'opera che sarà stata? L'io deve sospendersi nel disinteresse, primo lato. L'io deve in qualche modo morire perché ci sia opera, secondo lato.

Il passaggio dall'innamoramento alla benedizione – *mehr segnend als verliebt* – è anche un passaggio dall'esperienza estrema degli affetti e dei percetti senza-io alle "leggi" o all'Idea che va al di là dei vissuti dell'io. Il frammento di pulsione che si condensa nell'opera, primo lato, come può stare con la contemplazione disinteressata e "senza desiderio" che Zourabichvili eredita esplicitamente da Schiller? Pare che il punto di risonanza sia questo: l'affetto deve separarsi da ogni appartenenza, in ogni caso.

Voglio che – "tu mi ricordi". All'aoristo. Un'azione fuori dal tempo. E non è questo un frammento di desiderio o pulsione o affetto? L'affetto però deve slegarsi da ogni appartenenza. Deve sussistere nel congedo, aoristico e benedicente. Di questo permanere, direbbe allora Nausicaa, voglio l'evento, ovvero l'eternità.

Forse si può dire: tenere il desiderio o la pulsione nel loro "come tale", nella loro potenza, senza dipendenza. Dunque non mancante (della soddisfazione) ma bene-volente. Continuare a lasciarsi abitare dal desiderio. Sarai capace di restare fedele al desiderio che ti abita? chiede Lacan.

Occorre congedarsi. Senza desiderio, come la sentenza di Schiller? O forse: mantenersi in una forma di desiderio senza possesso, che non sia *greifend*. Il concetto è *Be-griff*: afferra, si appropria, fa presa. Determina.

Mantenersi – rispetto all'eros, alla vita e al concetto – in un congedo desiderante, reale senza essere attuale. Il congedo, forma di potenza, sarebbe la parte eterna, virtuale, non attualizzata o in riserva, della pulsione? La sua parte in-consumabile.