

Reza Negarestani, *Tortura concreta. Jean-Luc Moulène e il protocollo dell’astrazione*, a cura di Giole G. Cima, Edizioni Tlon, Roma 2022



L’astrazione è l’ordine della crudeltà formale del pensiero. Nella sua forma più semplice e banale, essa comporta una vera e propria mutilazione: l’amputazione della forma dalla materia sensibile. Nelle sue istanze più complesse – e cioè più autentiche –, l’astrazione è la concomitante organizzazione della materia a opera delle forze del pensiero e il ri-orientamento del pensiero a opera delle forze materiali (p. 52).

La tesi critica che Reza Negarestani elabora in questo volumetto, per interpretare le sperimentazioni dell’artista francese Jean-Luc Moulène, sembra quasi una verifica delle sue tesi filosofiche, sviluppate tra *Cyclonopedia. Complicity with Anonymous Material* (2009) e *Intelligence and Spirit* (2018); pertanto, mi sembra senz’altro opportuna la recente pubblicazione della sua traduzione italiana (a cura di Giole G. Cima per le Edizioni Tlon).

In estrema sintesi – così entriamo subito in *medias res* – Negarestani sostiene che l’autentica sperimentazione artistica – soprattutto la scultura – e il pensiero siano la medesima attività, per quanto svolta in forme diverse. Si tratta del medesimo processo di “tortura trascendentale”.

Il tema della *tortura* è, forse, il tema centrale della proposta filosofica di Negarestani.

Potremmo dire che il pensiero, a suo avviso, pensa autenticamente solo esercitando una continua tortura su sé stesso, ma può farlo solo se accetta di *essere*, anche violentemente, *aperto*, *torturato*, *dalle contingenze* del fuori, dalle contingenze dei materiali anonimi, dalla contingenza delle materie.

Negarestani lo spiega in modo paradossale.

Egli si distanzia nettamente dall’idea che il pensare sia, ingenuamente, un’*apertura* al fuori del pensiero: ai corpi, agli altri, all’ambiente ecc., poiché ritiene che pensare (e fare arte) nella modalità dell’apertura a ciò che, con William Gibson, chiama le *affordances* delle materie o dell’ambiente, sia in effetti, e paradossalmente, una *chiusura* alle possibilità davvero *inedite* di pensiero (e dell’*operari* artistico). È pertanto necessario rifiutare la tesi che pensare consista in un’apertura alle *affordances* dei materiali e dell’ambiente, cioè alle loro *offerte*, al loro *offrirsi* al pensiero; e ciò perché le *affordances*, potremmo dire, sono già *date*, sono il risultato di un processo di interazione e di equilibrio tra pensiero e materiali *che è già stato*, che si è già *stabilizzato*, si è già *determinato*. Pensare è, invece, è mettere in conto l’eventualità di un radicale disequilibrio. Pensare, ecco il vero paradosso, consiste piuttosto nella *chiusura* dell’opera (sia quella del pensiero che quella dell’arte) alle *offerte* dei materiali, ma consiste in una chiusura tale che il pensiero finisca per essere *aperto*, per essere *lacerato* dai materiali, torturato da essi, torturato dalle loro impreviste contingenze.

Quindi, nel pensare e nella sperimentazione artistica, è in gioco una doppia tortura: quella del pensiero nei confronti dei materiali e quella dei materiali nei confronti del pensiero. Si tratta

di una sorta di *complicità tra avversari* che ingaggiano una feroce lotta per sopravvivere l'un all'altro e, così facendo – *solo* così facendo – si trasformano in modalità imprevedute e imprevedibili. Una tesi questa che non solo è stata più volte ribadita da Negarestani anche in altri saggi (come “Contingenza e complicità” – tradotto lo scorso anno, assieme ad altri suoi testi, per Kaiak Edizioni – *Complicità e Astrazione*, a cura di V. Cuomo e M. Caparrini) ma che percorre tutta *Cyclonopedia*. Penso in particolare alla figura del crudele demone *Ahriman* della tradizione zoroastriana, il demone malvagio che si oppone al dio del bene (*Ahura-Mazda*) di cui si descrive la crudele auto-creatività, che è anche la sua strategia di sopravvivenza. Non a caso, in *Cyclonopedia*, Negarestani definisce *Ahriman* un demone body-artista. E non è affatto un caso che questa demonicità arhimaniana sia esplicitamente presente nelle sperimentazioni artistiche di Jean-Luc Moulène, allievo, tra l'altro, di Gina Pane e Herman Nitsch.

Il pensiero non può ricorrere propriamente alla crudeltà dell'astrazione finché, e a meno che, non eserciti tale crudeltà su di sé (p. 55).

In tal modo tra pensiero e scultura si genera un campo di *ambiguità generativa*:

Moulène, scrive Negarestani, elabora dei *protocolli*, cioè dei procedimenti di astrazione, quindi di tortura.

Ciò che il protocollo inaugura è un campo di perturbazione onnicomprensiva che viola qualunque intuizione dell'interno e dell'esterno... (p. 66).

Scolpire – ma anche fare arte in generale – per Negarestani non consiste affatto in un *modellare*. Scolpire ha a che fare con una mutilazione delle materie, non in un modellamento delle materie a opera dell'artista, come se quest'ultimo fosse un artigiano ceramista. La prospettiva teorica di Negarestani è tutt'altra, potremmo dire opposta: l'artista demiurgo, l'artista ceramista, certamente *facendo pensa e pensando fa*, potremmo dire, ma il suo operare resta limitato alla sfera delle *interazioni semplicemente possibili*, perché fondate sulle *affordances* delle materie, perché fondate su ciò che le materie “consentono”, “permettono”. Resteremmo cioè nella prospettiva estetologica seguita, per fare un importante esempio storico, da Luigi Pareyson nella sua “estetica della formatività”, oppure, per farne un altro più preciso, e contemporaneo, rimarremmo all'interno della teoria del “coinvolgimento materiale” (*material engagement*) di Lambros Malafouris (vedi *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, MIT Press 2013), vale a dire resteremmo nell'orizzonte teorico-operativo di una concezione *ilonoetica* del fare artistico.

Negarestani si distanzia nettamente da questo modo di pensare all'arte e, conseguentemente, da questo modo di pensare l'operare del pensiero.

Moulène ripristina l'astrazione nella forma di una sperimentazione incarnata del pensiero guidata dalla combinazione delle leggi del pensiero, dell'immaginazione e della materia fisica (p. 69).

Le materie reagiscono all'astrazione crudele operata dal pensiero come sistemi *dinamici*; quindi reagiscono in modo inaspettato, per cui pongono il pensiero di fronte a contingenze alle quali non è preparato, così come accade per le autentiche sperimentazioni scientifiche che danno risultati emancipativi solo quando, potremmo dire, si manifesta l'imprevisto e l'imprevedibile.

Negarestani esplicitamente dichiara che arte, filosofia e scienze operano in modo del tutto simile.

L'astrazione si impone come il programma di tortura trascendentale per eccellenza affinché il pensiero espanda le proprie frontiere (p. 74).

Ma, allora, che cos'è l'oggetto d'arte, secondo Negarestani che riflette sulle sculture di Moulène?

La risposta è la seguente:

Per Moulène, qualunque oggetto d'arte [...] coglie una variazione o una fase di questa tortura trascendentale, ipostatizzando l'inquietante punto critico tra le facoltà disincarnate del pensiero e i poteri incarnanti della materia (Ivi).

L'astrazione artistica, che è sempre uno scolpire-astrarre-separare, è quindi sempre un'operazione noetico-sperimentale e l'oggetto d'arte è una delle indefinite variazioni di tale tortura trascendentale.

L'astrazione così, da un lato, rende la materia intelligibile, dall'altro modifica il pensiero, liberandolo dai suoi cliché, liberandolo dai suoi *presupposti* trascendentali. Il pensiero può disincarnarsi solo attraversando il sottosuolo delle materie; può svincolarsi da esse solo facendosi torturare da quelle contingenze oscure e imprevedibili.

Il pensiero torturando e facendosi torturare dalle materie inventa nuovi *schemi di instabilità* che Moulène chiama *nodi*, nodi di bronzo, nodi di vetro, nodi di plastica: tutti esecuzioni del protocollo della crudeltà secondo diverse densità di astrazione.

Una mostra di Moulène assomiglia a una ricostruzione astratta del *Giardino dei supplizi* di Octave Mirbeau, scrive Negarestani, in chiusura del suo saggio.

E da questo incanto floreale si innalzavano strumenti per la crocefissione, forche dalle miniature sgargianti, patiboli completamente neri sulla cui sommità sogghignavano spaventose maschere demoniache; alte forche per la semplice strangolazione, patiboli più bassi e meccanici per squartare le carni. Sui fusti di queste colonne di supplizio, con diabolica raffinatezza, calistege pubescenti, ipomee della Dauria, logosperme, colochinte avvolgevano i loro fiori con quelli delle clematidi e delle atragene. Gli uccelli vi cantavano le loro canzoni d'amore (O. Mirbeau, *Il giardino dei supplizi*, trad. it. di V. Marinetti, a cura di M. Rizzardini, Lupetti, Milano 2009, p.124).

Vincenzo Cuomo