

PREFAZIONE

Né l'arte in quanto tale né la filosofia in quanto tale ci interessano qui. Non ci interessa né il singolare né la cosa "in sé". Ci interessa il plurale e ci interessa la commessura, il frammezzo, la linea di fuga: *tra* arti e filosofie, dunque. È forse proprio lì che si fanno faticosamente strada gli heideggeriani sentieri che si interrompono non perché falliscono, ma perché indugiano sospesi come in bilico sul proprio stesso peso: gravati di domande, di interrogativi raccolti per la via, non certo di "risposte".

Il plurale: perché ormai da tempo viviamo non più in un universo chiuso e autocentrato ma in un multiverso aperto e acefalo in cui pratiche di pensiero e pratiche costruttive, linguaggi e visioni, parole e immagini si incrociano fecondandosi a vicenda.

L'incrocio, appunto. La zona indecidibile, lo *Sprechgesang* di Schönberg: né parlato né cantato. Il luogo non-luogo dove le cose e le idee prendono velocità e singolarità, perché depongono la loro pretesa identitaria e assertiva, il loro assetto normativo e unificante, dandoci così modo di pensare, e *costruire*, (nel)la crucialità dell'intermezzo, nel *tra* inabitabile in cui bisogna pur imparare ad abitare: tra tecnica e arte, tra oriente e occidente, tra natura e artificio.

Per disegnare bene un albero bisogna fare come gli Orientali, diceva Matisse, cioè bisogna osservare attentamente i vuoti che si aprono tra i rami: «Io non dipingo le cose, dipingo le differenze tra le cose», aggiungeva. E Rauschenberg: «La pittura è in relazione sia con l'arte che con la vita. Né l'una né l'altra si possono tenere in pugno. Io cerco di agire nel vuoto esistente tra le due». All'inizio di "Pierrot le fou", Godard fa leggere al protagonista Fernand, immerso nella vasca da bagno, il brano di un libro in cui si afferma che Velázquez dipingeva non le cose ma gli spazi tra le cose. Si afferma qui la dinamica costruttiva di una linea che passa fluendo tra i punti ma che non fa mai il punto, che collega, intreccia, prolifera, ma non si chiude mai in una figura, non

si congela mai in un assetto definitivo.

Ecco: questi incontri, questi colloqui, queste “interviste in pubblico” vorrebbero disegnare una linea del genere. Perlomeno questo era l'intento. Non sta a chi scrive —che li ha pensati e condotti— giudicare se lo scopo sia stato raggiunto. (D'altra parte Nietzsche, nello *Schopenhauer come educatore*, non scriveva forse che ci sentiamo giunti alla mèta solo quando finalmente disimpariamo ad averla? Ed occorre forse aggiungere che non si tratta affatto di un invito alla deresponsabilizzazione ma del suo perfetto contrario?). Tra arte e tecnica con Pietro Montani, tra oriente e occidente con Giangiorgio Pasqualotto, tra natura e artificio con Gillo Dorfles: abbiamo tentato di illuminare una zona di indiscernibilità all'interno di questi temi-chiave davvero cruciali: una soglia, una frontiera di possibili. Sui sentieri interrotti e interroganti, dunque, tra arti e filosofie, abbiamo cercato insieme non le radici e le cime degli alberi ma l'erba che cresce nel mezzo.

Massimo Carboni

Tra arti e filosofie

di Massimo Carboni

Nell'ambito di un indubbio interesse da parte dell'attuale riflessione filosofica verso la centralità dell'esperienza estetica, la sensazione che talora possiamo provare è che proprio le pratiche artistiche più recenti non godano di un particolare favore. Anzi, si potrebbe affermare che talora sono oggetto di una specie di scrupolo, di ritegno, di una sorta di resistenza da parte del pensiero filosofico. Questo è uno di quei tipici problemi che appena sollevati o anche solo dichiarati richiamano di per sé, come il *recto* il verso, l'obiezione, la limitazione, la possibile smentita. È ovvio che ad esempio, con un occhio attento alle tradizionali partizioni disciplinari e accademiche, e alle relative sfere di interesse culturale ed istituzionale specifico, ci si può domandare perché mai una particolare attenzione, ancorché non privilegiata, i filosofi dovrebbero mostrare verso gli artisti. Il fatto che in linea generale la maggior parte dei filosofi del Novecento, allorquando si occupa dell'esperienza estetica, esemplifichi preferibilmente dalla narrativa e dalla poesia, raramente dalla pittura e dalla scultura, o dall'architettura, per non parlare del quasi disertato cinema, può attribuirsi a intuibili ragioni di formazione educativa, nonché a questioni attinenti alla specificità intrinseca dei "linguaggi" visuali e all'attrezzatura tecnico-conoscitiva che si ritiene sia indispensabile per comprenderli ed

interpretarli. Ma non è su un pur interessante piano di sociologia della cultura che possiamo ridurre il problema.

È vero, incontestabilmente vero che al confronto con i linguaggi artistici la filosofia contemporanea assegna talora un'importanza particolare, e che quello del significato e dello statuto filosofico dell'arte moderna è un problema ricorrente nel pensiero novecentesco. Potremmo anche aggiungere che, nell'ambito della riflessione e dell'atteggiamento postmodernista, all'elaborazione estetico-artistica si riserva un ruolo privilegiato, quasi fosse il Gioco dei giochi. Ci troviamo dunque nell'impossibilità di districare le arti visuali dall'intera esperienza culturale e di pensiero del secolo.

In realtà, la vicenda è più complessa. Così talvolta sembra, ad esempio, che la filosofia —nonostante la quantità di esperienze-limite elaborate in ambito artistico — opponga una resistenza più o meno consapevole a vedere rispecchiati nelle arti attuali i problemi decisivi che essa stessa ha sollevato e analizzato, il proprio inquieto operare, i motivi di fondo che l'accompagnano dalla fine del secolo XIX ad oggi. Spesso è come se —crediamo sia piuttosto facile riscontrarlo— in alcuni testi filosofici si approntassero tutti gli strumenti concettuali, i dispositivi e gli scenari teorici, perfino il tenore terminologico-lessicale per interpretare adeguatamente gli esiti delle arti attuali — ma poi non vi si facesse affatto riferimento. Tuttavia, e a dispetto di tali atteggiamenti, non è forse vero che è proprio perché ha travolto nozioni come quella di “verosimile” e di “oggettività” delle cose e del mondo, che l'arte

moderno-contemporanea —ridistribuendo profondamente i confini tra il *logico* e il *patico*— è riuscita ad entrare in sintonia con il presente e a trovare i linguaggi con cui il nostro tempo poteva venir detto?

È indubbio, dunque, che nessun ordine gerarchico-iniziatico di maggiore o minore vicinanza al Vero può più stabilirsi tra arte e filosofia; è incontestabile che sussiste oggettivamente un rapporto in entrambe le direzioni di marcia (sappiamo che v'è una componente estetico-“finzionale” nell'impresa conoscitiva, un elemento “artistico”-immaginario nella riflessione filosofica soprattutto attuale). Ma un dato non è di per sé un problema. A questo punto, facciamo un esempio —un po' provocatorio, è vero— di questa asincronia o discrasia tra pratiche artistiche e riflessioni filosofiche.

Il grande testo heideggeriano su *L'origine dell'opera d'arte* fu dapprima, come noto, una conferenza, tenuta nel 1935 a Friburgo e poi l'anno seguente a Zurigo, “patria” di dada malgrado la volontà strenuamente apolide dei dadaisti. Tante volte e a più riprese commentato, utilizzato, attentamente chiosato, il saggio può presentare alcuni legami sotterranei, o come tessuti in filigrana, con le trasformazioni avvenute nell'arte tra Otto e Novecento. Ma presenta anche, verso di esse, un versante di totale estraneità e indifferenza. A questo riguardo, un'osservazione forse un po' extra-vagante, ma molto significativa rispetto al discorso specifico e al punto di vista particolare che qui stiamo seguendo.

Il testo heideggeriano si apre sul problema della delimitazione dell'opera d'arte rispetto alla *cosa*. Dalla tranquilla, cadenzata retorica esemplificativa, già

un po' *volkisch* e quasi didascalica con cui il saggio lentamente incede, emergono le opposizioni, le dicotomie tra i quartetti di Beethoven e le patate in cantina, tra i quadri di Van Gogh e il carbone della Ruhr o il legname della Selva Nera, tra gli inni di Holderlin e gli oggetti per la pulizia personale. I primi sono esempi di opere d'arte, i secondi di *cose*, quantunque l'opera sia *anche* una cosa. Lo capirebbe chiunque, così come chiunque capirebbe che, se opera d'arte ha da essere, deve trascendere in qualche modo il carattere di cosa che essa pur denuncia. Sui modi e gli enigmatici percorsi di questo trascendimento si applicherà l'intero saggio.

Bene. Il primo *readymade* di Marcel Duchamp, una ruota di bicicletta fissata su uno sgabello da cucina, è del 1913, più di vent'anni prima della conferenza di Heidegger. Troppo, ovviamente, sarebbe pretendere che un avvenimento come questo, che cambiò sì i connotati dell'arte e dell'estetica del Novecento, ma che allora passò pressoché inosservato anche tra gli "specialisti", potesse attirare l'attenzione —fino ad eleggerlo ad oggetto d'analisi poi!— di un celebre e già molto ascoltato professore universitario a Friburgo, fresco di Discorso del Rettorato e che aveva ben altro cui pensare. Tuttavia viene spontaneo richiamare il fatto che nel XX secolo proprio il carattere di *cosalità* da cui in Heidegger l'opera d'arte si emancipa, diventa —quasi un trascendimento in senso inverso— uno dei tratti decisivi e inaggirabili della produzione artistica moderno-contemporanea. Come si fa a non ricordare che una *cosa* era già diventata "opera d'arte" due decenni prima, e che le patate, il carbone, il

legname, gli oggetti d'igiene personale citati da Heidegger (giustamente) come *cose*, hanno assunto nei decenni seguenti, una dopo l'altra e senza sbagliar colpo (gli esempi sono facilissimi, scolastici: basta pensare all'arte povera), il carattere di "opere d'arte", cioè sono state prese e inglobate in un'altra *pratica*?

E si potrebbe anche aggiungere che al filosofo è andata proprio male. La cosalità delle opere, pur restando incontestabile, deve, abbiamo detto, venire oltrepassata se non si vuole fermarci, limitarci ad una visione estrinseca e grossolana. «Con una simile visione delle opere d'arte», sostiene un po' altezzosamente Heidegger, «possono aggirarsi in un museo gli spedizionieri o la donna addetta alle pulizie».

Bene. Ci pensò lo stesso Duchamp a vendicare, o perlomeno a riscattare spedizionieri e donne delle pulizie. E osiamo affermare il significato *filosofico* della vicenda. Come noto, nel 1933, durante una spedizione, il *Grand Verre* si ruppe, ma Duchamp decise di non ripararlo e di lasciare a vista l'incrinatura, mostrando in tal modo di accettare —complice il caso, l'accidente— la completa riassunzione-integrazione nell'opera del suo carattere inerziale di *cosa*. Ciò tra l'altro suona da indubbia conferma alla reazione divertita, da autentico saggio *zen*, che sicuramente un tipo come Duchamp ebbe, o avrebbe avuto se fosse stato ancora in vita, di fronte ad altri analoghi episodi di fraintendimento e di ricezione deviata (ma letterale) iscritti sul bordo, sul confine tra *cosa* e *opera*, che si sono verificati con i *readymade*. Come il celebre *Scolabottiglie*, del 1914, ricoverato in un ripostiglio durante una mostra dagli inservienti di un museo (forse proprio

la heideggeriana «donna addetta alle pulizie»); oppure la *Porta di Rue Larrey 11, Parigi*, del 1927, ridipinta senza soverchi problemi, se non da parte del suo legittimo proprietario, alla Biennale di Venezia del 1978; o, infine, il celebre *urinoir, Fontana*, del 1917, ricondotto da un visitatore alla sua destinazione primaria nel maggio del 1993 al Museo di Nîmes.

E dunque, tra l'analisi di Heidegger e l'arte di Duchamp suo perfetto contemporaneo (rispettivi anni di nascita: 1889; 1887), si aprono oggettivamente questi contro-tempi, questi anacronismi. Cerchiamo allora di dissodare ancora di più il terreno per cercare di trarne buoni frutti.

Quando lo stesso Heidegger, nel saggio su cui abbiamo appena fatto una piratesca incursione, precisa che sta riferendo la sua argomentazione soltanto alla «grande arte», il tacito presupposto è che accetta (senza obiezioni: non sarebbe suo compito: tutto in regola) il vaglio della tradizione storica ed il *corpus* delle opere scelte come degne di appartenere a un'eredità indiscutibile (quanto ciò possa risultare rischioso, l'abbiamo già visto). Qui emerge il problema delicato della connessione disciplinare e scientifica tra critica, storia dell'arte, costituzione stessa di qualcosa come una dimensione storiografica e riflessione filosofica "pura". Ma, per ciò che riguarda il rapporto tra quest'ultima e l'esperienza artistica coeva, di cui qui si fa questione, a meno di rimettersi ai tempi lunghi e invariabilmente "saggi" della storia (e credervi resta pur sempre, di per sé, una scommessa), la perimetrazione del panorama di riferimento (quali autori, quali correnti, quali opere) nel caso di un filosofo è sostanzialmente

affidata alla selezione operata sul campo dalla critica d'arte, dai curatori di musei e di mostre. Ora —punto qui per noi cruciale— con ogni probabilità questa selezione oggi non può operarsi né pensarsi indipendentemente dalle costrizioni o comunque le condizioni dell'apparato mercantile, promozionale, istituzionale dell'arte, tanto che appare molto difficile, pressoché impossibile —ed entro certi limiti neanche auspicabile e produttivo: ma proprio qui sta il punto— documentare lo stato e gli sviluppi della ricerca artistica senza render conto in qualche modo degli interessi forti (che non sono affatto soltanto di natura commerciale) che in larga parte ne governano i destini. È stato ripetutamente osservato che per comprendere adeguatamente i processi in corso nelle arti attuali occorre fare un riferimento privilegiato alla sociologia e all'economia della cultura più che all'estetica o alla storia dell'arte nel senso tradizionale. D'altronde, pensare ad esempio come un “rischio” il fatto di lavorare troppo vicino al *business*, significa ridurre e impoverire il problema a casi particolari e contingenti, come se la questione stesse davvero nelle singole, individuali capacità di “resistere” alle “tentazioni” del *business*.

Fatto sta che la questione presenta senza dubbio un suo fondamento oggettivo: una certa ritrosia da parte del pensiero teorico-filosofico a considerare come proprio compito riflettere sulle esperienze artistiche presenti, può sopravvenire dalla difficoltà ad integrarvi questi aspetti extratestuali inerenti all'apparato, che qualcuno potrebbe ritenere le rendano “impure” (sbagliando, certo: ma qui noi stiamo cercando di capire le ragioni altrui). Quella sua ritrosia o

resistenza potrebbe dunque ascriversi anche a questa ineliminabile presenza della componente produttivistico-promozionale che certamente può falsare o drogare i valori in campo (ma appunto, cerchiamo di essere disincantati fino in fondo: possono darsi, *si danno* “valori” autonomi e liberi da quella componente? che cos’è e quale genesi evidenzia, oggi, la costituzione nelle arti di qualcosa come il *valore?*).

Attenzione, cerchiamo di intenderci: *non* stiamo affatto dicendo che *tutta* l’arte è diventata una gigantesca impresa commerciale. Stiamo dicendo che, prima di essere eventualmente oggetto di un giudizio etico, la situazione deve essere oggetto di un giudizio analitico-conoscitivo. E che tale disincantato giudizio probabilmente non può più esimersi dal far parte integrante del tradizionale giudizio critico sull’arte, su questa o su quell’altra opera. Sembra che sempre più l’arte trovi la propria legittimazione sotto forma dell’apologia che ne propone l’apparato organizzativo-promozionale che la veicola, e che nella maggior parte dei casi ne garantisce preventivamente i risultati, apparato dal quale la produzione libera non può più comunque prescindere. (“Produzione libera”, beninteso, più postulata che realmente esistente dato che, sul piano della dialettica socio-economica, storicamente l’opera d’arte non è mai stata prodotta del tutto incondizionatamente rispetto al sistema in cui nasce e che la supporta). L’extra-testo, il con-testo sono ormai del tutto integrati al testo vero e proprio: tendenzialmente, vi è sempre meno differenza. La *pop art* è stata forse il primo, paradigmatico episodio nella contemporaneità in cui la circolazione sociale ed il mercato costituiscono, quasi sempre consapevolmente, aspetti interni dell’opera. I volti e le immagini dei divi, dei personaggi celebri non sono affatto, nell’opera di Andy Warhol, sottratti al mondo politico-mediatico, all’ambiente del *jet-set* internazionale, al *business*, ed immessi, innestati in tutt’altro ambito, quello artistico. Lo dice Warhol stesso: sono semplicemente inseriti in un altro tipo di *business*, appunto la *business art*. La realtà presente dei fenomeni artistici ci sta

mettendo di fronte ad una sfida, ad una difficoltà a suo modo fertile: quella di considerarne “tradizionalmente” la rilevanza estetica, cioè astraendo dal supporto che li veicola e che fa tutt’uno con essi, dalla “cornice” che non è più tale, non è più semplicemente “esterna” e che opera su quei fenomeni un dirompente *feed-back*. È davvero ancora possibile (qualcuno potrebbe aggiungere: auspicabile) un giudizio critico-estetico puro? Davvero si possono comprendere ed interpretare nelle loro motivazioni di fondo le tendenze artistiche attuali senza mobilitare analiticamente, concettualmente, conoscitivamente (e non solo, si spera, giornalmisticamente), e quindi in qualità di oggetti di co-interpretazione essi stessi, quei fattori di apparato sempre più potenti e raffinati che ne garantiscono la sopravvivenza sia pure effimera? Radicalizzando la questione (l’unico modo di capirne i confini), ci si potrebbe chiedere in quale misura sia tuttora lecito, adeguato, rispondente alla situazione effettiva, siglare come “extratestuale” (noi stessi l’abbiamo appena fatto) un apparato, un sistema (musei, gallerie, riviste, altra pubblicistica specializzata, mercato, collezionismo) le cui cifre si innervano nel testo stesso dell’opera: quel *feed-back*, quell’effetto che l’apparato esercita sull’arte è *davvero* “di ritorno”? Dove mai “tornerebbe” se tutto attualmente ci spinge a constatare che dal luogo in cui ha preso origine non si è in verità mai mosso? Le domande, allora, si susseguono pressanti: siamo davvero sufficientemente attrezzati per porci all’altezza di quella che potrebbe rivelarsi una sorta di mutazione genetico-qualitativa secondo cui tutto congiura a far sì che il sistema che la veicola e la supporta appartenga oggi alla stessa *essenza manifestativa* dell’arte? Siamo davvero preparati a pensare fino in fondo questo fenomeno, nella sua radicalità?

Ora, quanto di quella ritrosia, di quella resistenza da parte del pensiero filosofico ad occuparsi delle arti attuali (il nostro tema di fondo), possono addebitarsi ad uno scrupolo, ad un ritegno di natura idealistica se non di ascendenza moralistica, e quanto invece risale a constatazioni di fatto, a riscontri

incontestabili che pregiudicano l'accettabilità, la "presentabilità" dell'arte attuale in quanto oggetto meritevole di un serio, fruttuoso approfondimento teoretico-filosofico? L'arte è tuttora un'esperienza in cui ne va di... di che cosa ne va oggi, autenticamente, nell'arte contemporanea? Lasciamo aperta la domanda, letteralmente sospesa sulla propria stessa potenza interrogativa.

E facciamo un ultimo passo: apparentemente laterale, in realtà diretto al cuore delle nostre questioni. Le arti e l'esperienza estetica nel suo complesso sono sempre state pensate nell'età moderna sotto il segno della libertà. La secolarizzazione dell'arte significa sostanzialmente questo. Domandiamoci allora: quale forma, quale sembiante, quale figura potrebbe mai avere un monumento (un *Denkmal*, in tedesco, un 'segno del pensiero') alla libertà, cioè a quell'idea della ragione per eccellenza sublime, dice Kant, tanto che nessuna esperienza, nessuna appercezione sensibile o immaginativa potrà mai esserle adeguata?

Che forma ha ciò che costitutamente si sottrae? Certo, le piazze del mondo (purtroppo) di monumenti (anche alla libertà) ne sono piene. Qui però non stiamo parlando del monumento in un'accezione retorico-celebrativa. Ci stiamo chiedendo se può *esistere* un monumento-segno del pensiero (visibilità dell'invisibile) alla libertà.

Forse è proprio ciò che si chiese qualcuno negli Stati Uniti, quando sorse l'intenzione di commemorare a Berkeley l'inizio —nel 1964— del movimento di rivolta studentesca che dette l'avvio alle rivoluzioni del decennio. Furono 275 i

progetti presentati. Ne fu scelto uno e fu realizzato nel 1991, al venticinquesimo anniversario. E forse, chissà, non sarebbe dispiaciuto al vecchio Kant, se solo avesse avuto inopinatamente voglia di muoversi da Königsberg ed attraversare l'Oceano; sebbene, come subito vedremo, probabilmente non ce ne sarebbe stato bisogno. Un buco tondo di 15 centimetri di diametro, scavato nel cemento della *plaza* della Berkeley University e circondato da una *cornice*, un *bordo* circolare di granito largo 180 centimetri con incise queste parole: «Questa terra e lo spazio d'aria che vi sorge sopra non dovranno appartenere ad alcuna nazione e non dovranno essere soggetti alla giurisdizione di alcuna istituzione». Nient'altro. Delle migliaia di persone che vi passano accanto quotidianamente, solo pochi notano il *Denkmal*, e pochissimi hanno idea di ciò che esso *commemora*, cioè quale *memoria* esso *mette in comune*. Passa pressoché inosservato, non diventa oggetto di alcun soggetto. È protagonista sì, ma di una sovrana disattenzione, gli si rimane fedeli soltanto distogliendosene, cioè agendo *liberi*, vale a dire comportandosi, operando con i nostri stessi sensi, esattamente secondo l'*ethos* che esso commemora in modo non allegorico, non iconografico. Si direbbe che è un luogo-non luogo, non del diritto ma della giustizia; un «luogo non giurisdizionale», direbbe Giorgio Caproni. Spazio di tutti e di nessuno nel senso più rigoroso e radicale della locuzione. Non soltanto giuridicamente inappropriabile (anche se, nel caso in cui su quella «terra» e nello «spazio d'aria che vi sorge sopra» si commettesse un delitto, il potere comunque interverrebbe d'autorità), ma non sottoponibile ad alcuna logica isterico-identitaria del *proprio*,

dell'appropriazione. O meglio (giacché non si può fare alcuna “ideologia” dell'inappropriabile): non è che non c'è niente di “proprio”; è che questo “proprio” è totalmente *offerto, esposto*, è interamente il modo del suo effettivo *darsi*. Anche l'opera d'arte (ma stiamo forse parlando d'altro?) supera l'opposizione *accidens/substantia*, perché non è qualcosa che supporta, che veicola le sue caratteristiche, bensì è qualcosa che è niente al di là dei modi *non* “in cui” appare, ma dei modi *che* è. L'esposizione è prima di ogni e qualsiasi identificazione; essa offre non “identità” ma *singularità*. Noi diciamo spesso: andiamo a visitare un'*esposizione* di opere d'arte. E lì vediamo opere *esposte*. Ma pensiamo davvero a che cosa stiamo dicendo? Esse *esposto* significa anche offrirsi passivamente all'offesa, all'ingiuria altrui. Non era forse questa una condanna, una pena comminata nei tempi antichi? L'opera offre sempre sé, è sempre *nuda*. Si tratta di una sorta di iscrizione originaria, di un'archi-inscrizione in uno spaziotempo precedente ad ogni e qualsiasi identificazione: *singularità*, appunto, e non identità.

Il monumento di Berkeley appare la realizzazione più emblematica del fatto (che non è un “fatto” poiché, appunto, qui nulla è definitivamente dato, meno che mai la libertà) che se esistere libero si dà, si dà solo se condiviso: cioè inappropriabile. Che fa *esodo* da ogni dimensione proprietaria, perpetuamente in via-di: in primo luogo di abbandonare se stesso, *assumendosi* come abbandono. *Denkmal*-monumento *inoperoso*, che propriamente non ricorda né commemora niente (la libertà, d'altronde, non è stata forse hegelianamente definita come il

niente che lavora, il niente al lavoro che *fa* la storia?). Diciamo meglio: ciò che liberamente ricorda (cioè che *riporta al cuore*) è l'esigenza per adempiere alla quale è stato costruito. Ma non se ne accorge nessuno *o quasi*. Quella esigenza da cui proviene la si rispetta, la si *pratica* solo dimenticandolo. E proprio questa indifferenza lo *compie*, perché la comunità è tale solo quando non è oggettivata-intenzionata. Dunque, perfetto *Denkmal*: quale più alto pensiero del pensiero che pensa se stesso, cioè propriamente nulla, nessuna *cosa*, nessun *dato*? Siamo giunti all'incrocio delicatissimo tra etica ed estetica. Il torso greco della celebre poesia di Rilke portava scritto: "Cambia la tua vita". Lo stesso Rimbaud incitava a "changer la vie", e questo monito ci accompagna dalle avanguardie storiche più radicali fino al situazionismo e alla sua critica della vita quotidiana. Siamo insomma arrivati alla nozione cruciale di *responsabilità*. Ci sentiamo davvero ancor oggi responsabili, cioè capaci di rispondere in proprio, capaci di lasciarci profondamente interpellare di fronte all'arte contemporanea? Siamo capaci di domandarci: "che cosa vuole da me, non da un altro ma proprio da me, quella tale opera d'arte"? Perché è ovvio che la ricezione specificamente estetica o formalistica non può essere l'unica risposta all'opera d'arte. Le strade delle nostre metropoli non sono più le stesse dopo Dickens e Balzac, dopo Dostojevsky e Joyce; la consapevolezza sociale, percettiva e politica della luce è diversa dopo Monet e Ejzenštein, dopo Rothko e Bob Wilson; così come le notti sono diverse dopo Van Gogh e i rumori urbani non sono più gli stessi dopo Varèse, John Cage e Stockhausen. Ma appunto: ci sentiamo ancor oggi

responsabilmente interpellati dall'arte tanto che questa rappresenta per noi un'esperienza decisiva in cui ne va del nostro stesso esistere nel mondo, oppure il dogma liberale-liberista della tolleranza impostaci ha condotto ormai in maniera definitiva all'approdo della completa deresponsabilizzazione tipica dei flussi telematici e dell'iperconsumismo mass-mediatico globalizzato? Forse davvero si può far tutto —come diceva Lyotard— perché tutto è diventato innocuo. Le arti moderno-contemporanee, quando sono al loro meglio, hanno sì un principio di appartenenza, hanno certo una radice, ma appartengono giustappunto alla dimensione dell'*esodo*, cioè guarda caso a ciò che decostruisce, delegittima ogni appartenenza identitaria. Gli artisti, per lo meno quelli veri, ne sanno sicuramente qualcosa. Anzi, dobbiamo anche aggiungere che, dal momento che non esiste un solo artista serio che dubiti del fatto che il suo lavoro, la sua opera, abbia in qualche modo a che fare con il bene e con il male, per gli artisti non si tratta tanto di sapere, ma di lavorare, di vivere a partire da questa condizione insieme estetica ed etica di *esodo*. Ed è per questo, benché siamo consapevoli di quanto i nostri tempi indichino il contrario, benché ci rendiamo conto della impopolarità e della scandalosa inattualità dell'interrogativo, forse sarebbe bene domandarsi se per i veri artisti non siano ancor oggi indispensabili le armi di cui decise di dotarsi lo Stephen Dedalus di Joyce per affrontare il balzo dalla sua Irlanda, dalla piccola patria, al mondo: esilio, ingegno, silenzio.

TRA ARTE E TECNICA

con Pietro Montani

Massimo Carboni: Nel 1976, cioè l'anno stesso della sua scomparsa, in un'intervista a «Der Spiegel», il celebre settimanale tedesco, Martin Heidegger, alla domanda su che cosa nel futuro avrebbe preso il posto della filosofia, rispose secco e breve: «la cibernetica». La crisi dei Grandi Racconti (qualcuno si ricorderà che di «grandi racconti» parlava Jean François Lyotard nel suo *La condizione postmoderna*) cioè la religione, la politica, l'ideologia sociale, sembra aver lasciato sul campo oggi un unico totalizzante Grande Racconto: quello tecno-scientifico. La tecnica sembra rappresentare ormai una sorta di orizzonte intrascendibile della stessa nostra vita quotidiana. La Rete è l'immagine globale che essa sembra aver assunto nei nostri tempi. Ora, come tutti sappiamo, la parola greca per arte era: *techne*. Quali sono gli intrecci, le differenze, le sovrapposizioni, le elisioni e i dialoghi tra questi due poli, tra arte e tecnica? Che gli artisti abbiano sempre usato le tecnologie del proprio tempo è cosa banale, ovvia. Il fatto è che oggi, però, è radicalmente mutato il rapporto tra arte e tecnica. Un esempio: Brunelleschi e Michelangiolo misero a frutto il massimo delle risorse dispiegate dalle tecnologie costruttive del loro tempo tra Quattrocento e Cinquecento; ma operavano in un orizzonte in cui era l'arte il modello delle tecniche e non viceversa. Allora erano gli artisti a forgiare, ad imprimere l'immagine del loro tempo. Oggi sostanzialmente è il complesso tecno-scientifico ad essere egemone. Se la tecnica è diventata l'orizzonte autocentrato e insuperabile del sistema, se è diventata un fine in sé, se non ha altro scopo all'infuori della propria autoriproduzione, come può la dimensione ipertecnologica attuale limitarsi a rappresentare un semplice mezzo per esprimersi da parte dell'artista, quando per definizione il mezzo è ormai divenuto uno scopo a se stesso? Ed è davvero sufficiente richiamare il carattere deviante, inventivo, giocoso, ludico dell'uso da parte dell'artista delle ipertecnologie informatiche, multimediali, digitali e via dicendo, per garantirne l'autonomia concettuale ed operativa? L'arte si ridurrebbe ad una semplice variante metaforica, ad una sorta di licenza poetica della tecnica? È ovvio che nessuno ha in tasca la risposta a queste domande. Domande che tuttavia non bisogna eludere per timore di non apparire sufficientemente moderni. Siamo insomma tutti alla ricerca. Un tratto del cammino di questa ricerca lo facciamo appunto oggi insieme a Pietro Montani a cui pongo il primo interrogativo.

Friedrich Hölderlin, nelle sue *Note all'Edipo*, mette l'accento sulla composizione della *poiesis* tragica e della poesia in generale. Ci parla di leggi, di calcolo, insomma di una

specie di macchina espressiva che si deve mettere in moto per dar forma all'irrapresentabile, a qualcosa di originario, a quello che Hölderlin chiamava nella sua terminologia l'«aorgico». Ci parla insomma, come più tardi ce ne parlerà anche se in modi diversi ad esempio Baudelaire, della tecnica di produzione del bello: produrre il bello è anche questione di tecnica, è anche questione di calcolo, di leggi. Una tecnica dunque –lo afferma esplicitamente Hölderlin– che può essere insegnata, appresa. Ora, domando a Pietro Montani, come si compone, come si intreccia, come può *consuonare* questo approccio del tutto disincantato e in qualche modo inedito in un poeta romantico, come può dialogare questa insistenza sulla macchina poetica, sulla legge del calcolo, con l'aspetto gratuito, spontaneo, donativo, del bello? Col suo aspetto dunque tradizionale, con l'aspetto che tutti noi abbiamo probabilmente in mente quando pronunciamo questa parola? Come pensare il rapporto tra, da una parte, l'artificialità delle *techne* artistica e, dall'altra, la naturalità di questo insondabile, di questo irrapresentabile del quale si cerca appunto, proprio mediante quell'artificio, proprio mediante quella tecnica, di fornire un'immagine?

Pietro Montani: La prima cosa che bisogna dire è che questi testi di Hölderlin, come forse voi sapete, sono di una difficoltà talora disperante. È un *corpus* molto limitato di testi brevissimi di leggendaria oscurità. Voi sapete forse che Hölderlin fu amico stretto, addirittura compagno di stanza, di Hegel e di Schelling; ma tra i tre il filosofo era considerato Hölderlin, era il *leader* di questa camerata...

MC: ...gli altri erano considerati poeti!

PM: ...gli altri erano considerati comunque suoi allievi, era Hölderlin il maestro. Dunque come minimo questi testi che hai citato –hai fatto bene a citarli perché adesso ne tireremo fuori qualcosa di importante, una linea per lo sviluppo di questa conversazione– vanno contestualizzati. Innanzitutto, nell'ambito di quel movimento che un grande filosofo contemporaneo, Jacques Taminiaux, ha chiamato «la nostalgia per l'antica Grecia», in un libro molto bello degli anni Ottanta. Questa nostalgia per l'antica Grecia si diffonde a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento presso una cerchia molto ampia di studiosi –non tutti filosofi, non tutti poeti, ci sono ad esempio anche i primi archeologi importanti–, tuttavia quest'idea di un recupero della Grecia, del rapporto così felice che l'antica Grecia ha avuto con l'arte, e dunque con la tecnica, è stata elaborata negli anni in modo molto diverso e non compatibile a seconda dei

diversi filosofi che vi si sono impegnati. Per esempio il recupero di Winckelmann non è la stessa cosa di quello che si profila in Schiller. Come Hölderlin, Schiller fu un poeta, ma anche un grande filosofo, uno dei massimi filosofi di questo periodo. Uno dei pochi che ha avuto un rapporto decisivo con la filosofia critica di Kant. Questo è bene sottolinearlo. Il primo filosofo che si accorse della grandezza di Hölderlin, cioè Nietzsche, ci arrivò grazie a Schiller. Ci tornerò tra poco. Ma prendiamo il caso di Hegel che è quello più noto. Qual'è la posizione di Hegel sull'arte classica? La conoscete tutti: il concetto di arte classica –secondo il modo di inserimento di questo tema nella *Fenomenologia dello spirito* di Hegel (che poi è la matrice di tutta la sua filosofia: quello che interessa a Hegel è già tutto scritto in quest'opera per così dire «giovanile»)– identifica la fase in cui, nella storia dello spirito –in questo progressivo venire a se stesso dello spirito– l'ideale si manifesta in forme sensibili. Questo per Hegel può succedere una volta sola: succede nell'antica Grecia, e in quella fortunata epoca la verità, il senso essenziale dei più importanti interessi spirituali di una comunità viene direttamente costruito e comunicato come arte. Questo punto è della più grande importanza. Non è che le questioni fondamentali della religione, della politica, dell'etica si ponessero *prima* da qualche altra parte e *poi* la grande statuaria o la grande tragedia le rispecchiassero «bellamente». Nient'affatto: il politico, l'etico, il morale, il divino, i grandi problemi su cui si gioca l'identità di un popolo *accadevano artisticamente*. Nella prospettiva hegeliana –che come è evidente ha un fascino straordinario– questo movimento ha qualcosa di necessario. È il primo movimento attraverso cui lo spirito si deve alienare da sé (cioè si deve alterare, divenire altro, deve infliggersi questa alienazione) perché soltanto attraverso questa alienazione potrà, passo dopo passo, ri-trovare se stesso fino alla trasparenza totale dello spirito assoluto. Perché dico questo? Perché qui il momento tecnico non ha alcun interesse: a Hegel il momento tecnico non interessa affatto. Questo evento per cui i grandi valori spirituali di una comunità vengono vissuti, vengono percepiti, vengono esperiti come arte –non *anche* nell'arte ma direttamente *come* arte– è qualcosa di necessitante, non richiede nessuna tecnica. Naturalmente –è la famosa tesi sulla cosiddetta «morte dell'arte»– questo è un momento di passaggio destinato altrettanto necessariamente, fatalmente, ad essere superato da qualcosa che ha più familiarità con il pensiero, con lo spirito.

Il caso di Hölderlin è tutto diverso. Il recupero hölderliniano dell'antica Grecia non ha niente a che vedere con tutto questo, anzi –per così dire *ante litteram*– è potentemente antihegeliano. Il fondo originario a cui faceva riferimento Massimo Carboni, l'*aorgico*, il fondo oscuro, pulsionale, ingovernabile (quello che sarà il dionisiaco in Nietzsche),

può sì essere portato a rappresentazione, ma solo in virtù di un duro lavoro di composizione. Guardate, la parola *composizione* –che è stata scelta e molto felicemente adottata da Massimo Carboni– è di grande importanza e la dovete intendere proprio nel senso aristotelico. Aristotele usava la parola *systasis* che vuol dire, appunto, «composizione». Com-porre significa mettere insieme delle cose eterogenee. La composizione è una cosa durissima, difficilissima, perché voi dovete fare in modo che certe cose che non vogliono stare insieme possano e *debbano* stare insieme. Nella prospettiva hölderliniana questa composizione –che è un fatto tecnico– deve tenere insieme ciò che non può essere tenuto insieme: l'aorgico e l'organico. Non in modo tale che ci sia tra i due conciliazione, ma in modo che l'aorgico si faccia riconoscere in quanto qualcosa di aspro, di non mai totalmente addomesticabile. Voi sapete che Hölderlin è stato un traduttore folle delle opere di Sofocle. La sua famosa traduzione dell'*Antigone* risultava addirittura comica per i filologi. Tuttavia nel suo bellissimo libro sulle «Antigoni», Steiner gli riconosce una potenza interpretativa profondissima. Hölderlin dice che nella parola greca è ancora contenuto il riferimento terribile alla saggezza orientale (il dionisiaco di Nietzsche), che la cultura olimpica, apparentemente equilibrata, ha rimosso, ma che una vera traduzione deve far uscire fuori, far riemergere...

MC: ...è la dimensione del *dissonante*, no?

PM: Certo. Ci torniamo tra un attimo. Ma attraverso la suggestione che tu mi hai dato vorrei cominciare a proporre un primo paradigma. Non una alternativa alla tecnica – he sarebbe ridicola: del resto tu hai richiamato l'attenzione sul fatto che la parola *techne* nella cultura greca antica dice tutte e due le cose: tecnica e arte– ma (mi servirà ancora qualche passaggio) un paradigma in cui noi saremo in grado di cogliere i primi segnali di un anticorpo *interno* alla tecnica stessa. L'arte, cioè, come un modo «autoimmune», per così dire, rispetto al progetto, incognito a se stesso, della tecnica. Bisogna ancora una volta contestualizzare. In Hölderlin vediamo questo elemento di conflittualità, di dissonanza. In modo ancora più forte questo compare nella posizione nietzscheana. Secondo la tesi rigorosamente antihegeliana di Nietzsche, la tragedia *non* concilia dionisiaco e apollineo, ma li trattiene insieme in virtù di un evento compositivo che costa fatica, calcolo, tecnica nel senso costruttivo-creativo. La tragedia li tiene insieme in modo da non cancellare le dissonanze ma da evidenziarle. Qui possiamo cominciare ad introdurre una distinzione che ci tornerà utile. Nella *Nascita della tragedia* –che è il

testo a cui faccio riferimento– Nietzsche dedica tutta una prima parte della sua ricognizione a mostrare come la funzione primaria dell’apollineo (la cultura della bella apparenza, dell’armonia, della luce, della trasparenza, dell’esplicito) è soltanto un primo passo nell’ambito di un movimento molto più complesso, che viene a compimento soltanto quando la Grecia antica produce il fenomeno unico della tragedia attica. Ma prima della tragedia attica l’apollineo ebbe una funzione: precisamente quella di gettare un velo di «belle apparenze» su quanto di terribile la vita nasconde. Perciò questa apparenza –che in tedesco si dice *Schein*, ma si ricordi che *erscheinen* vuol dire anche «fenomenizzare»– è qualcosa che si manifesta, sì, ma in modo tale che l’apparire porti con sé una certa duplicità; perché ciò che appare è ciò che si *fenomenizza* (ciò che ho in presenza), e tuttavia è anche sempre qualcosa che «vela», «nasconde».

MC: In senso diverso dalla locuzione italiana per cui «apparenza» caratterizza qualcosa di non autentico, di contrapposto al vero...

PM: ...invece la parola tedesca *Schein* ci fa sentire più fortemente questa attinenza dell’apparire all’essere. Perché ciò che è deve apparire, ma anche portare con sé l’inganno, qualcosa che copre, che vela, qualcosa che «non dice la verità», che non accetta la vita ma la nega. Qualcosa che mira a *mettersi al sicuro dalla vita*. Per Nietzsche questa è la cultura apollinea, cultura di belle apparenze, che serve a metterci al sicuro dalla vita e dai suoi orrori. Questo punto è della più grande importanza per definire il rapporto tra arte e tecnica. C’è un passaggio famoso nella *Nascita della tragedia* dove Nietzsche cita la storia del mitico re Mida che rincorre il Sileno (divinità dionisiaca mezzo uomo e mezzo capro) in una boscaglia per chiedergli quale sia la cosa più vantaggiosa per l’uomo. Il Sileno viene catturato, non vuol parlare, ma alla fine quando viene costretto, la risposta celebre è: «Ah, genia disgraziatissima, tu vuoi sapere qual è la cosa più buona per l’uomo? La cosa più buona è non essere nato. Essere niente. Non essere». Questa è la posizione del Sileno. Viene in mente un famoso verso leopardiano che non può non essere ricordato: è l’*incipit* del *Coro delle mummie* in una delle *Operette morali*:

*Sola nel mondo eterna a cui si volge
ogni creata cosa,
in te morte riposa
nostra ignuda natura,*

lieta no,

ma sicura dell'antico dolor.

La massima sicurezza è *non essere*. Nella tragedia succede che questo volto oscuro, inquietante del dionisiaco (che porta con sé anche un elemento di evidente pulsione di morte) viene a rappresentazione. La componente apollinea per la prima volta non «copre» il dionisiaco ma lo lascia venire a rappresentazione. Dice Nietzsche che nella tragedia Dioniso parla la lingua di Apollo, ma Apollo parla la lingua di Dioniso, i due si scambiano i ruoli, si apre il più largo spazio possibile per rappresentare la totalità dell'umano. Per cui Nietzsche può dire (con una frase che è stata tante volte fraintesa, e che anche qui dobbiamo cercare di comprendere meglio): «Solo come fenomeni estetici l'esistenza e con essa il mondo appaiono (cioè si fenomenizzano, si portano nell'apparire) come giustificati». Qui non c'è nessun estetismo, per carità! Nietzsche sta dicendo che solo nell'ambito compositivo dell'opera tragica l'integralità dell'umano viene alla presenza secondo una sostanziale accettazione. L'opera tragica dice di sì anche agli aspetti più terrorizzanti, inquietanti, terribili, oscuri della vita.

MC: In qualche modo è il dire di sì all'eterno ritorno.

PM: Questa è una delle interpretazioni possibili di quell'altro pensiero oscuro che è l'eterno ritorno. Che significa eterno ritorno? Significa dire comunque di sì, quand'anche si tratti di qualcosa che ho subito e che non ho voluto, come se l'avessi voluto. Dunque un gesto estremo che accoglie la vita come un dono anche nei suoi aspetti più inquietanti: il dolore, la fragilità, l'errore, l'esposizione al caso, la contingenza, il non sapere che cosa arriva. Vedete che questo è il contrario del porre al sicuro. Per Nietzsche questo dispiegamento dell'umano è il portato della composizione tragica, cioè qualcosa che non potrebbe sussistere come pensiero. Non è il pensiero di un filosofo ma è qualcosa che deve essere *messo in opera*, che richiede una *techne* e una *poiesis*, un modo d'essere specifico della tecnica e del fare.

MC: È l'antico dissidio tra poesia e filosofia.

PM: Certamente. È l'antico dissidio platonico, pensato però in tutt'altro modo. Dunque sull'onda di Hölderlin, che tu hai richiamato all'inizio, è proprio in Nietzsche, nella seconda metà del XIX, secolo che noi vediamo, con una certa chiarezza, un paradigma essenziale –che io vorrei adottare fin d'ora– che discrimina in seno alla tecnica due

opzioni diametralmente opposte e tuttavia riportabili allo stesso ceppo comune che è «tecnico» in tutte e due i casi (nessuna nostalgia per una fantastica epoca «non-tecnica»). Da un lato sta quella tecnica che vuole assicurare il vivente dal rischio dell'esposizione al caso. Tecnica antitragica per eccellenza che Nietzsche identifica in Platone, colui che vuole –dice Nietzsche– «correggere la vita». La tecnica come il tentativo di dominare il contingente, espungerlo se possibile dall'ordine dei fenomeni significativi, come se la contingenza non fosse niente di significativo. Dall'altro lato l'arte, cioè quel modo della tecnica (la tragedia, in Nietzsche) che disvela, che non indietreggia di fronte all'incertezza; anzi la assume, la «giustifica», nel senso che la accoglie e la legittima secondo la sua complessità. Quindi da un lato la tecnica come progetto di assicurazione (ma ricordate qual'è la cosa più sicura: non essere, essere niente, il *telos* della pulsione di morte), dall'altro lato la tecnica come arte nel senso nietzscheano, che è quella tecnica che disvela, che lascia essere, dice di sì, accoglie...

MC: ...non consolando.

PM: Certo, ci vuole forza. Questo primo paradigma è molto preciso in Nietzsche. E vedete bene quanto sia fortemente antihegeliano. Ciò che per Hegel era il punto massimo della cultura greca, per Nietzsche è solo un gradino verso qualche cosa di molto più complesso: la tragedia ecc.. Questo paradigma nietzscheano secondo me è ancora attivo nella nostra situazione di oggi, e ha molte cose da insegnare, consigli, suggerimenti, strade da indicare alle arti nel loro fronteggiare il carattere enigmatico della tecnica contemporanea.

MC: Il secondo interrogativo che vorrei porre sosta ancora in questo perimetro che, con così grande lucidità, hai disegnato tra la Grecia e il pensiero romantico e post-romantico europeo seguendo il versante del tragico. Il famoso coro dell'*Antigone* a un certo punto canta: «Nulla più dell'uomo è terribile, straordinario, inquietante». Qualcosa di molto vicino all'*Unheimliche*, al «perturbante» freudiano. L'uomo mai sarà *apuros epudem*, cioè mai l'uomo è senza risorse, trova sempre uno stratagemma, non è mai a corto di rimedi, espedienti, per far fronte a quella *contingenza* di cui Pietro Montani ci parlava. La tecnica che Prometeo gli ha donato lo rassicura del futuro, poiché riesce a diminuire l'incertezza: questo è il tratto fondamentale della prima accezione della tecnica. Però ad un certo punto il coro dell'*Antigone* ci dice anche che c'è una cosa a cui l'uomo non può non essere soggetto: «Ade, solo Ade non scampa».

L'uomo è vinto soltanto dalla morte, da quel non essere che in qualche modo è anche la salvezza che cade, il rifugio. Rispondendo alla sollecitazione di Montani che diceva che questi temi greco-nietzscheani di accezione tragica sono poi ancora i nostri, facciamo un passo nell'immediato presente. A fronte degli attuali sviluppi delle biotecnologie, tesi a de-assolutizzare (rendere come transitabile, malleabile, flessibile, poroso..) il confine tra vita e morte, possiamo tuttora affermare, riconoscendoci nella sentenza di Sofocle, che la morte rappresenta l'unico e solo limite insuperabile della tecnica? Anche oggi sul giornale c'è una notizia che ci riporta a questo grande tema....

PM: ...la notizia di oggi è agghiacciante, mi ero anch'io ripromesso di parlarne. Riguarda due ricercatori: uno è premio Nobel, l'altro un grande scienziato sì, ma un tecnoscienziato, uno di quelli che, dopo averlo decrittato, ha proceduto immediatamente al *brevetto* del genoma umano. Lo sapevate che i nostri geni possono essere brevettati? Che può capitarvi di essere ricoverati in clinica per un intervento e che poi vi arrivi una lettera nella quale vi dicono che vi hanno brevettato un gene? Si può fare! Le legislazioni internazionali lo consentono. Ma la cosa che mi aveva impressionato è che questi due signori si stanno preoccupando di verificare se esiste la possibilità di creare *in vitro* un «vivente» il più semplice possibile elidendo via via singoli elementi del genoma fino a quando il vivente stesso non cessa di essere tale. Come se l'interazione con l'ambiente non avesse alcuna pertinenza nella determinazione di ciò che è vivente! Un altro dei grandi progetti della tecnica è quello di scotomizzare completamente ciò che proviene dalla profondità dell'interazione. Questo è un tema che tocco soltanto nella contingenza di un fatto di cronaca, ma è veramente qualcosa di *deinon*, di inquietante.

Voi sapete che nel primo stasimo dell'Antigone –che tanti filosofi hanno commentato– ne va appunto della tecnica. L'uomo viene descritto come un animale tecnico, come un esistente di cui la tecnica fa intimamente parte. Non qualcuno che per avventura potrebbe far a meno di essere tecnico. Tuttavia lo stesso rapporto dell'uomo con il suo intimo essere tecnico è *deinon*, inquietante, oscuro all'uomo stesso (questa è l'interpretazione celeberrima di Heidegger). Hölderlin traduce due volte questo stasimo: una volta traduce *deinon* con *ungeheuer* (che vuol dire il «mostruoso» inteso anche come «mirabile, insolito»), però successivamente traduce con *gewaltig* («violento»). Questo passaggio è forse un arretramento verso una interpretazione meno ambigua: l'uomo tende a violentare in via di principio le cose naturali perché il suo essere è un essere tecnico, la tecnica fa parte del suo essere, però questo essere tecnico

è *deinon*, oscuro all'uomo stesso. Heidegger traduce questo *deinon* con una parola che ha avuto una grande fortuna nella storia filosofica del Novecento: *unheimlich*, «spaesante», che significa il non sentirsi mai pienamente a casa a casa propria, ovvero ritrovare l'estraneo proprio là dove ci si sente più sicuri. La tecnica è un modo d'essere essenziale dell'uomo: qualcosa di inquietante. L'uomo ha un rapporto inquietante, oscuro perfino a se stesso, con la tecnica.

MC: Non saremmo qui se così non fosse.

PM: Noi fingiamo di usare la tecnica in termini tecnologici, strumentali. Non è così. Il coro di Sofocle dice: «*Pollà ta deina*, molte sono le cose inquietanti, ma in mezzo a tutte le cose straordinarie, sconcertanti e inquietanti, il più inquietante, *deinoteron*, è l'uomo», perché è esattamente questa la sua natura più propria. Heidegger traduce *unheimlich*, ma una decina di anni prima Freud, in un testo famosissimo, aveva già messo a tema il sentimento dell'*Unheimliche*: lo scoprire l'estraneo in ciò che è più familiare. Freud ricorda che una volta, trovandosi in treno, entrò in uno scompartimento e vide di fronte a sé un signore il cui aspetto inquietante lo fece violentemente trasalire. Ma si trattava di uno specchio e Freud aveva visto se stesso. Anch'io, come molti, credo, ho avuto una volta questa straordinaria esperienza di trasalire di fronte alla mia immagine speculare!

MC: Del riconoscersi come altro...

PM: ...quell'altro che è profondamente incardinato dentro di noi, ma che tuttavia ci mette paura perché è pur sempre l'altro.

MC: E che tuttavia è una costruzione dell'identità tramite l'alterità.

PM: Nell'opera più importante di Heidegger (il capolavoro giovanile *Essere e tempo*), compare questo termine: *Unheimlichkeit*, spaesamento. Per Heidegger il sentirsi spaesati (la *Unheimlichkeit*), è la condizione più propria dell'uomo, che è un ente che «ha da essere», viene chiamato a «essere» il suo proprio spaesato «ci». L'esser-ci è quell'ente che è sempre *unheimlich*, sempre fuori di sé: *ek-statico*. Non si identifica mai con un ente dato una volta per tutte, non può mai sentirsi fino in fondo a casa propria. Questo per Heidegger significa essenzialmente che l'esserci, l'uomo, è l'unico tra tutti gli enti

capace di morte: non solo mortale ma capace di morte, esposto alla morte, che trova nella mortalità e nella finitezza il senso più proprio della possibilità. Ciò che nessuno può surrogare è la propria morte: *io* muoio, non potete morire voi per me. La mortalità e la finitezza sono il luogo in cui si incardina l'identità essenziale in Heidegger. Vedete che questa costellazione che parte da Sofocle è molto rivelativa. Proprio perché l'uomo è il più *deinos* tra tutte le cose, la tecnica, nella sua accezione assicurativa, tende in primo luogo a rimuovere dall'esperienza ogni traccia di questo *deinon*. Meno *deinotes* c'è nell'esperienza e più la tecnica può procedere spedita. Nel progetto della tecnica c'è questo aspetto saliente che mira a espungere la caducità, la mortalità, dall'ambito degli eventi significativi (lo abbiamo già visto prima, ma qui lo incontriamo attraverso un altro percorso, trovandolo confermato). Il fragile, il caduco non è significativo. Che questo sia possibile o meno tecnicamente (in fondo siamo alla «costruzione» del vivente) è meno significativo del fatto che la rimozione di questo spaesamento prevede la cancellazione dell'uomo come esserci (come ente incardinato in una serie di rapporti con il mondo) e tende sempre più a ridurlo ad essere biologico, a nuda vita. L'ideale della tecnica è quello di assicurare completamente l'essere biologico: pensate all'accanimento terapeutico, oppure alla condizione di vita-morte in cui si può tenere oggi indefinitamente l'essere biologico.

MC: ...e di cui probabilmente possiamo vedere la condizione estrema in Auschwitz.

PM: Parlando di nuda vita facevo riferimento a un filosofo che ha studiato con particolare finezza questi temi, Giorgio Agamben nel libro *Homo sacer*, e in altri successivi, come appunto quello su Auschwitz. Credo che possiamo assumere questo punto: il progetto della tecnica è co-essenziale alla riduzione del vivente a nuda vita, a essere biologico. Qui ritorna la sentenza del Sileno secondo la quale la massima assicurazione della vita è quella di non essere, essere niente, non nati. Freud arriva alle stesse conclusioni quando tocca questo tema della *Unheimlichkeit* e la collega alla pulsione di morte. La pulsione di morte è qualcosa che abita il vivente. Il vivente aspira a riguadagnare gli stadi pregressi, perché essi lo mettono al sicuro. Ma il più pregresso di tutti –dice Freud, come diceva il Sileno– è tornare all'inorganico: la regressione dall'organico all'inorganico. È la sicurezza assoluta perché il miracolo della vita, l'evento mirabile e inaudito (*deinon*) della vita, non si è ancora prodotto e l'ente inorganico –una pietra– sta lì, totalmente al sicuro. Ma (eccoci di nuovo al rapporto tra la tecnica e l'arte, e a un secondo paradigma, che definirei «erotico») Freud accanto

alle pulsioni di morte indica anche le pulsioni di vita. Se la più profonda pulsione del vivente consiste –come dicono Freud e il Sileno– nel riguadagnare lo stato inorganico, è anche vero che questa pulsione il vivente se la deve organizzare... da vivo! È anche vero cioè che le strade (tortuose, dice Freud) per tornare là dove una parte di lui aspira a tornare, il vivente se le deve pur sempre costruire. È qui che interviene Eros (il riferimento è al *Simposio* di Platone) a scomporre e ricomporre le carte del gioco. Perché Eros è una *tecnica* della «composizione imprevedibile». La pulsione di morte è perfettamente chiara e pre-vedibile nel suo *telos* (tornare all'inorganico), ma per potersi esercitare, questa pulsione deve mettere in gioco delle cose vitali, deve ricorrere a Eros, l'artefice delle strutture imprevedibili. Eros fronteggia dall'interno la forza mortifera della tecnica, è un elemento del suo «sistema immunitario». È la tecnica stessa a produrlo.

È un po' come nel *symbolon* greco: pulsione di vita e pulsione di morte sono i due frammenti della tessera che devono aderire. È interessante vedere come la comprensione freudiana dell'eros (non quella platonica, ma quella freudiana sì) sia in fin dei conti una comprensione artistica (*poietica*, per la precisione), perché implica la costruzione di nuove e imprevedibili forme di organizzazione. Un filosofo come Morin fa spesso un uso efficace di questa metafora erotica e artistica. Dopo il Big Bang, là dove statisticamente, probabilisticamente, avrebbe potuto esserci soltanto un'immensa pattumiera, entropia trionfante, si sono invece prodotte delle strutture. C'è stata un'epigenesi (quella che il creazionismo attribuisce a Dio e al suo straordinario atto d'amore): invece della dissipazione dell'energia, si sono *costruite tecnicamente* delle composizioni (vedete quant'era importante la parola *composizione*) che hanno dato vita alle strutture dentro cui noi oggi ci troviamo a pensare ecc. È un punto importante: *all'interno* del progetto rassicurativo (cioè mortifero) della tecnica, Eros è quella forza che lo rimette in questione completamente introducendovi l'elemento dell'imprevedibile (del non vedibile prima della sua comparsa o irruzione), l'elemento che, come l'opera d'arte, deve *accadere*. Ecco allora che accanto alla pulsione di morte – «La cosa più buona per voi è non essere mai nati, non essere niente»– abbiamo una tecnica, un'erotica artistica che forma nuove unità. Una tecnica intesa come arte dell'imprevedibile. Credo che questo sia un suggerimento importante di cui tener conto. Di nuovo è come se la tecnica fosse un sistema immunitario in cui gli elementi autoimmuni lavorano per la vita, contrastano il progetto mortifero.

Si può fare riferimento qui a un gran bel libro: *Immunitas* di Roberto Esposito, filosofo della politica che ci fa vedere quanto la metafora che noi oggi inconsapevolmente

desumiamo dal funzionamento del sistema immunitario sia fortemente caratteristica della riflessione filosofica della modernità e dei suoi medesimi oggetti. Anche in questo caso noi vediamo che la tecnica, con il suo progetto di assicurazione mortifera, contiene un anticorpo necessario alla sua medesima sussistenza. Quel progetto dovrebbe annullare l'eros –come, a rigore, il sistema immunitario dovrebbe annullare il feto in gestazione, l'altro che prende forma– e invece lo consente e in qualche modo lo accoglie.

MC: Dopo questo affondo densamente filosofico, vorrei portarti su un argomento che trova maggiori riverberi nell'attualità più immediata.

Nel famoso saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (siamo intorno al 1934-'36, gli stessi anni in cui Heidegger scrive *L'origine dell'opera d'arte*) Benjamin conclude il testo con l'alternativa tra l'estetizzazione della politica, che connotava il fascismo, e la politicizzazione dell'arte, che invece era nel programma del comunismo. Non stiamo forse –senza voler forzare troppo la situazione storica– transitando verso la prima ipotesi prospettata da Benjamin? Mediatizzazione, spettacolarizzazione, personalizzazione demagogico-apologetica della politica, non spingono forse proprio in quella direzione?

PM: È una cosa che abbiamo sotto gli occhi. Non passa giorno in cui non possiamo registrare episodi di questo tipo. Una paradossale colonizzazione dello spazio pubblico da parte del privato. Quando un premier si mette a raccontare in pubblico le vicende sentimentali della moglie, o quando rivendica la posizione del buon padre di famiglia nella gestione della politica economica e percepisce il quadro legislativo e istituzionale e lo stesso Parlamento come un insieme di lacci e laccioli, tutto questo rientra, a suo modo, in quella complessa manovra ideologica che –come vide bene Benjamin– si può certamente chiamare «estetizzazione della politica». Che significa estetizzazione della politica? Significa che l'accento cade sulla «bella apparenza» e non sulla sostanza (in questo caso, vedete, stiamo usando la parola «apparenza» nella sua accezione peggiorativa). Significa che l'azione politica pretende di farsi giudicare con i criteri riservati all'opera d'arte. Questo è quello che aveva in mente Benjamin. Pensate alle grandi parate, al cinema di Leni Riefensthal, all'arte di regime: non soltanto quello della propaganda nazista, ma anche quello del realismo socialista. Il politico vuol farsi giudicare con i metri di giudizio riservati alle arti. Ma basta questo per capire

l'estetizzazione della politica? Ma (questa è la domanda) l'azione politica potrebbe prescindere dall'apparire in pubblico, cioè dall'aver a che fare con lo spazio pubblico? È qui che entra in scena una grande filosofa, che di Benjamin era anche parente: Hannah Arendt. Coi che, come sapete, ha posto l'accento con forza su questo momento dell'«apparire», come momento necessario al politico.

MC: Parente di Benjamin e amante di Heidegger.

PM: Amante di Heidegger in anni non sospetti, ma poi, in quanto ebrea, esule negli Stati Uniti (anche se quell'amore si protrasse per tutto il resto della sua vita, non senza ambivalenze feroci). Ebbene, per Hannah Arendt l'apparire politico è legato a doppio filo allo spazio pubblico. L'apparire e il carattere pubblico sono indissociabili perché l'azione è qualche cosa di imprevedibile (torniamo, in modo un po' diverso, al tema dell'imprevedibile). L'azione è qualcosa che non ha natura durevole, non è un'opera. L'opera si conserva, l'azione si consuma nel suo farsi. Donde la necessità che, per valutare l'azione, l'agente si esponga in uno spazio pubblico (come stiamo facendo noi adesso) e riceva l'autorizzazione alla sua azione dal consenso dei presenti.

MC: Dunque ecco la dimensione performativa che molti indirizzi artistici attuali privilegiano. Non la solidità dell'opera ma la *performance*, l'*happening*...

PM: Questo è un altro tema che hai fatto bene ad introdurre perché quello che Hannah Arendt pensa di questo rapporto è proprio un modello del carattere intimamente politico delle attività performative. Il consenso si costituisce come uno degli elementi dell'essere dell'opera, non è qualcosa di aggiuntivo o che accade in un secondo momento. La cosa curiosa, invece, è che questo spazio pubblico oggi, in modo del tutto paradossale e perverso, viene occupato dal privato. L'uomo politico si espone nell'aperto della *polis* per guadagnare il consenso, invece in questo caso lo spazio pubblico viene surrogato dal privato, riestetizzato (pensate al valore della cosiddetta «immagine») come sfera privata.

Riprendendo lo slogan di Benjamin cerchiamo ora di attualizzarlo: vi propongo di porre l'accento su due fenomeni. Il primo è quello appena segnalato: all'opposto del concetto di «politico» indicato da Hannah Arendt, qui abbiamo una crescente occupazione dello spazio pubblico da parte del privato. Ma l'aspetto interessante sul piano della tecnica è che a questo fa *pendant*, in modo assolutamente sorprendente, uno sviluppo

esponenziale delle tecniche di spettacolarizzazione ed estetizzazione del privato: penso al cosiddetto *reality show* sul quale oggi si reggono tutti i palinsesti televisivi. Penso ovviamente al *Grande fratello*, ma non soltanto a quello. Penso anche alle specifiche tecnologie voyeuristiche che oggi sono in atto nella rete e nell'indotto della rete (su cui sarebbe urgente una riflessione specialistica che qui non possiamo fare).

MC: E pensiamo anche al tema dell'interattività, oggi anche troppo mitizzato...

PM: Qualunque opera d'arte vi obbliga a interagire, non soltanto nel senso che voi ci mettete del vostro, ma anche nel senso che l'opera assorbe quello che voi ci mettete, tant'è che rileggendola o rivedendola ce lo ritrovate. Credo che abbia senso parlare di vera interattività solo quando l'interazione produce effetti di rfigurazione e ri-descrizione del mondo dell'esperienza. Utilizzo questo termine (rfigurazione) prendendolo a prestito da una importante riflessione di Paul Ricoeur, nel suo *Tempo e racconto*. Qui Ricoeur ci dice che l'esperienza di lettura di un romanzo non si compie nel romanzo stesso ma nel mondo dell'agire e del patire, perché da quella lettura il mondo viene ri-figurato. Interagire con un testo significa perciò rinnovare e rigenerare il mondo dell'esperienza.

MC: ...le strade delle nostre metropoli non sono le stesse dopo Dickens, la percezione della luce è diversa dopo Van Gogh.

PM: Certamente, e la mia impressione è che il nostro compito attuale consiste nello scongiurare il rischio (ben presente nelle teorizzazioni dell'interattività multimediale) di ridurre questa forma d'interazione (cioè quell'interazione dopo la quale la vostra vita e il mondo sono stati rfigurati, l'esperienza è stata rimessa in questione, ri-organizzata) all'interattività puramente procedurale o al massimo ludica delle opere tecnologicamente assistite (videoinstallazioni ecc.) che invece è tendenzialmente autoreferenziale. Credo comunque che oggi non dobbiamo più riferirci al grande capolavoro, quello capace di rimettere integralmente in questione l'esperienza (secondo il modello paolino della conversione). Non possiamo più pretendere qualcosa del genere. Credo invece, e l'ho scritto nelle battute finali del mio ultimo libro, che il nostro compito sia quello di favorire il riconoscimento e la produzione del più alto numero possibile di elementi di riorganizzazione –anche minimale– tali da rimettere in

discussione e da contrastare l'uniformità (soprattutto quella garantita dalla tecnica) dell'esistente. È una pluralizzazione...

MC: Ti stai riferendo al punto in cui nel tuo *Arte e verità* delinei un ipotetico compito di resistenza (la chiami proprio così) da parte dei linguaggi artistici nei confronti dell'imperio tecnologico globalizzato?

PM: Sì. Una «resistenza» delle forme al flusso omogeneizzante. Per chi ha studiato le tecnologie digitali o meglio numeriche (ci sono dei primi studi importanti su questo oggi; pochi, ma ci sono, penso per esempio ai lavori di Stiegler), il pericolo più grande è il fatto stesso che il numerico è un traduttore universale di *tutti* i flussi conosciuti in un solo flusso unificato che può raggiungere contemporaneamente attraverso *internet* e la televisione miliardi di persone. Il grande rischio è quello della piena omogeneizzazione di questo fluire. Cioè che il «mondo» stesso ci venga presentato, si fenomenizzi (si «schematizzi» dice Stiegler, con riferimento a Kant) in questo flusso. La mia idea è che forse le arti hanno questo compito resistenziale che consiste nel frantumare il flusso e nel pluralizzarlo. Si tratta quindi di resistere introducendo elementi che definirei di *de-flussione* o di *riscrittura*. Le nuove tecnologie dell'immagine ci presentano un mondo poco «scritto», poco «articolato» (nel senso linguistico della parola). A fronte del mondo che percepivano gli artisti ancora duecento anni fa, che era un mondo linearizzato (che si leggeva da sinistra a destra, in cui c'erano molte cose che accadevano nella percezione e la articolavano), oggi noi percepiamo un mondo sempre più fluidificato e uniforme. L'idea è che questo mondo (*questo* non un altro: non è un'istanza nostalgica!) meriti di essere ri-scritto, di riacquisire le procedure proprie della scrittura e la ricchezza della visione alfabetica. Mentre parlavo mi è venuto in mente il caso di Peter Greenaway che fa con grande chiarezza un'operazione di questo genere (pensate a *Prospero's book* o ai *Racconti del cuscino*). Greenaway identifica la dimensione «resistenziale» proprio nelle ragioni della scrittura opposte al flusso del numerico, ma lo fa all'interno del flusso stesso e grazie alle sue risorse non valorizzate. Insomma: le strade che si aprono sono molte. La filosofia non può dare indicazioni agli artisti. Ci mancherebbe. L'artista deve operare *liberamente*. La filosofia può indicare i problemi che si fanno avanti e definirne l'urgenza. Tra questi credo che la questione dell'immagine numerica sia una delle più importanti.

MC: Dunque se la tecnica ha un destino, all'*interno* di questo destino si aprono varchi di libertà.

PM: Ampi varchi. Bisogna solo trovare il coraggio di praticarli.

TRA ORIENTE E OCCIDENTE

Con Giangiorgio Pasqualotto

Massimo Carboni: Siamo arrivati al nostro terzo incontro, se volete –con una battuta– sulla parola «tra». La volta scorsa infatti nell’incontro con Pietro Montani ci siamo aggirati *tra* arti e tecnica. Installarsi in questo intervallo, non tanto prendere dimora in una delle due identità. Installarsi in questo territorio di dialogo, di confronto che, evidentemente, deve essere un confronto autentico, vale a dire deve rimettere in discussione i dialoganti. Ora, per quanto riguarda le influenze e i rapporti tra Oriente e Occidente, limitandoci all’arte moderno-contemporanea e alla letteratura, possiamo fare molti esempi. Per quanto riguarda la letteratura (lo so, è una piccola provocazione e me ne assumo la responsabilità) vorrei soltanto indicare il nome del massimo scrittore taoista occidentale Franz Kafka. Per quanto riguarda le arti visive il panorama è vastissimo: possiamo pensare a certi settori dell’espressionismo astratto statunitense, all’informale europeo e alle varie poetiche del segno e della scrittura, ad alcuni indirizzi interni del minimalismo internazionale, a Stockhausen, a John Cage, a Fluxus e a tanta parte dell’avanguardia teatrale. Insomma le influenze della tradizione orientale rappresentano esse stesse un tema interno alle arti occidentali del XX secolo. Ma già nelle avanguardie storiche l’influsso è assolutamente essenziale, pensiamo soltanto a Paul Klee o a Malevic. Vorrei iniziare il colloquio con Pasqualotto dal tema che potrebbe in qualche modo riassumere l’incontro di stasera. Nell’ultimo suo libro, *East & West*, troviamo un concetto assolutamente fondamentale: il concetto di comparazione. Una comparazione ovviamente non può limitarsi accademicamente a rappresentare un mero e freddo approccio metodologico. È invece, dice Pasqualotto, la modalità fondamentale del confronto senza sintesi forzate, del dialogo tra realmente differenti. Il pensiero in qualche modo deve condursi fino al limite in cui rimettere in discussione i propri stessi presupposti, fino al punto da esporre al rischio essenziale le proprie radici: pensare l’altrove significa anche ripensare se stessi. Questione, se ci fate caso, straordinariamente attuale. Qual’è dunque la relazione tra la filosofia comparata e il concetto di *intercultura*, che è uno dei concetti posti da Pasqualotto come ambito problematico –qui non si danno «dati» ma *problemi*– in cui le diverse culture umane non sono elementi di identità preformati (che soltanto in un secondo tempo si incontrerebbero influenzandosi reciprocamente) ma sono invece

costruzioni, complessi di identità che, in qualche modo, alimentano se stessi per mezzo del confronto costruttivo con l'altro?

Giangiorgio Pasqualotto: Carboni ha messo in luce i due elementi fondamentali del problema. Da un lato il concetto di comparazione e dall'altro il concetto di identità. Dico due cose molto semplici, perché sulla comparazione –in particolare sulla filosofia comparativa– sono sorti molti equivoci, se non addirittura travisamenti.

Perché ci sono dei problemi quando si parla di filosofia comparata o comparativa? Innanzitutto, mi riferisco alla *storia* della filosofia comparata. Una storia che, da un punto di vista formale, ossia della denominazione «filosofia comparata», nasce nel 1939 negli Stati Uniti, precisamente ad Honolulu, con un grande progetto finalizzato a produrre una filosofia mondiale. Non mi soffermo analiticamente a vedere tutte le fasi della storia della filosofia comparata. Sottolineo soltanto il fatto che tale progetto, da un lato, aveva un' intenzione positiva, cioè quella di tentare di evitare che le ovvie diversità tra pensieri sorti in contesti geografici tra loro lontani si trasformassero in *opposizioni*, dando adito e giustificazioni a conflitti fra culture; dall'altra, però, il progetto era attraversato da forti striature di ingenuità, perché, almeno nelle sue versioni principali, pretendeva di prendere il «meglio» delle varie filosofie prodotte, in epoche diverse, nei diversi luoghi del mondo: un po' di filosofia cinese, un po' di filosofia indiana, un po' di filosofia occidentale (un po' tedesca, un po' francese ecc.). Per la costruzione di un' *etica* mondiale facevano la parte del leone Kant e Confucio, per la *logica* Nagarjuna e Wittgenstein, etc. Per fortuna queste ingenuità, durate circa 30 anni, sono andate progressivamente sfumando, tanto che nella rivista che è stata storicamente l'«organo» ufficiale di questo progetto, «Philosophy East and West», oggi –grazie soprattutto alla direzione di Roger Ames–, non vengono più ospitati articoli che coltivano l'utopia di una 'filosofia mondiale'. È sempre più risultato evidente, infatti, che la filosofia comparata non può avere un solido fondamento soprattutto perché è assai problematico stabilire *chi* può avere l'autorità e il diritto di decidere che cosa sia il «meglio» da raccogliere e da mettere insieme: ciò presupporrebbe, l'idea –tanto debole quanto fantasiosa– che ci possa essere un 'occhio', un supervisore, assolutamente neutrale, *super partes*, che non appartiene a nessun luogo, a nessun paese, a nessuna cultura particolare nazione. È ovvio che questa idea avrebbe i caratteri di una pretesa completamente astratta, assolutamente formale, benché i motivi che la ispirano possano esser considerati 'buoni e utili'. Questo è il motivo per cui, quando l'accademia filosofica europea, in particolare quella italiana, sente nominare la

filosofia comparata mostra segni di insofferenza o, addirittura, si lascia andare a ‘gesti’ di irritazione.

Ora, il discorso che personalmente propongo sulla filosofia comparata ha ben poco a che fare con le varie declinazioni del progetto di ‘filosofia mondiale’, né con molti dei risultati prodotti dal lavoro comparativo finora svolto; questo perché intendo affrontare il problema da tutt’altro punto di vista, se volete molto più semplice, andando alla radice dell’attività comparativa, tornando cioè a ragionare sul concetto di comparazione. In primissimo luogo è da ricordare che ogni ragionamento è fatto attraverso la comparazione. Per esempio, ogni giudizio, anche quello più elementare, del tipo «questa è una penna» o «questo è un tavolo», è costituito da una proposizione prodotta mediante una comparazione tra un aggettivo e un sostantivo: tale proposizione, infatti, presuppone una sintesi concettuale che, a sua volta, presuppone un *confronto* tra i concetti ‘questa’ e ‘penna’. Quindi, qualsiasi ragionamento, indipendentemente dalla diverse latitudini e dai diversi tempi in cui nasce, è *necessariamente* comparativo.

In secondo luogo, volendo entrare nell’ambito della storia della filosofia, si può dire che non ci sia stato autore o pensatore che non abbia proceduto per comparazioni: sia all’interno di ogni suo ragionamento, sia all’interno dei confronti istituiti tra il proprio pensiero e quello dei suoi predecessori e/o dei suoi contemporanei. Faccio un esempio tra i più noti, quello di Platone che ingaggiò una vera e propria battaglia con Parmenide, la quale produsse alla fine un testo fondamentale per tutti coloro che hanno studiato e ancora studiano filosofia, il *Parmenide*, considerato il dialogo che testimonia il ‘parricidio’ di Platone e, quindi, la sua emancipazione dalla dottrina del maestro. Ma basta sfogliare la *Metafisica* di Aristotele per trovare intere pagine dedicate a ‘smontare’ il pensiero dei suoi predecessori. Questa operazione critica fondata sulla comparazione non vale solo per la storia della filosofia antica: se si prende in considerazione il più celebrato tra i filosofi contemporanei, Heidegger, si può notare che gran parte del suo pensiero è costituito da un confronto critico con i suoi predecessori, da Platone a Nietzsche.

Quindi, alla luce di queste considerazioni, volendo sostituire la formula «filosofia comparata» –perché inficiata dai limiti prima evidenziati–, credo che si possa sostituirla con «filosofia come comparazione». Questo è il primo chiarimento da fare quando si parla di comparazione. Il secondo chiarimento è forse ancora più importante, perché riguarda il fatto incontrovertibile che, all’interno di ogni ragionamento comparativo, si dà come presupposta l’identità. Quando prima si faceva l’esempio della proposizione

«questa è una penna», si dava come presupposto che «questa» e «penna», siano due realtà logiche autonome. Questo perché, altrimenti, non sarebbe nemmeno possibile parlare: sarebbe infatti difficile comunicare se ci fossero degli ‘sfrangiamenti’ che portano a confondere ‘questa’ con ‘penna’, ‘questo’ con ‘tavolo’, etc. Tuttavia, se da un lato la distinzione logica che distingue le diverse identità delle parti che costituiscono una proposizione è affatto necessaria per la comunicazione, dall’altro, essa non dice ‘tutta la verità’. In effetti, questo tavolo, da un punto di vista fisico-materiale, è il risultato di una serie di processi (quello naturale che ha prodotto il legno, quello artificiale di chi lo ha lavorato, etc.) e, dal punto di vista funzionale, risulta da una serie di condizionamenti (dai diversi usi che ne posso fare, dalle diverse situazioni ambientali in cui può essere collocato, etc.). In definitiva, questo tavolo che apparentemente è una semplice identità, si rivela essere anche il ‘luogo’ di una molteplicità di processi e di funzioni. Ora, questo discorso che porta a svelare molteplicità e processualità al fondo di ogni singola identità, non è applicabile solo agli oggetti più semplici, ma anche alle realtà più complesse quali le civiltà. Come è ormai acquisito da parte dell’antropologia contemporanea, le identità culturali non sono dei dati fissi e immutabili: le identità culturali sono costruite e continuano a costruirsi, cioè continuano a modificarsi attraverso una serie di contaminazioni. Perfino quello che ci è stato tramandato come esempio di identità culturale forte, cioè la cultura greco-romana, è il risultato di un complesso *processo*, di un insieme di intrecci e sovrapposizioni: innanzitutto è da precisare che l’unità ‘greco-romana’ va scomposta in due insiemi distinti, ma poi va ricordato che ciascuno di questi due insiemi è a sua volta scomponibile in numerosi sotto-insiemi. La cultura greca fu il prodotto di una serie di culture mediterranee, da quella micenea a quella egiziana, da quella fenicia a quella, addirittura, babilonese. La cultura greca non solo nacque grazie a delle contaminazioni, ma anche si sviluppò nella contaminazione: per fare un esempio assai noto a chi studia filosofia e storia della filosofia, una notevole parte della filosofia greca non fu prodotta in madrepatria, ma nelle colonie greche in terre straniere, dove la contaminazione con gli ‘indigeni’ costituiva la *normale* condizione di vita. Inoltre, la cultura romana –che parte della mia generazione ha percepito come cultura monolitica prevalentemente autoctona– ha addirittura teorizzato giuridicamente la possibilità di questa continua contaminazione. Ad esempio: il diritto romano riconobbe la cittadinanza a tutti i popoli sottomessi, i quali non vennero intesi solo come schiavi in quanto vinti, ma potevano diventare cittadini romani e addirittura «liberi». Ma, anche a prescindere dai riconoscimenti giuridici, la civiltà romana, di fatto, si formò attraverso gli apporti

provenienti dall’Africa, dalla Gallia, dal Nord e dall’Est. Uno degli esempi più significativi di questo apporto ‘straniero’ alla cultura romana è costituito dalla figura del più grande filosofo latino, Seneca, che era spagnolo. Si può dunque parlare di una “produzione di culture per mezzo di decostruzioni di identità”, o, meglio, di “costruzione di culture per mezzo di contaminazioni”. (Si tratta, ovviamente, di contaminazioni ‘governate’, che producono anche forme di controllo e di coercizione, non solo scambi ‘idilliaci’!). Per giungere a tempi più vicini a noi, l’esempio degli Stati Uniti prova in modo chiarissimo e macroscopico il fatto che l’identità è stata e continua ad essere prodotta grazie all’apporto di contaminazioni. È da ricordare a questo proposito che oggi all’interno dei laboratori scientifici delle più grandi università americane (Yale, Boston, etc.) la percentuale dei ricercatori di origine orientale oscilla tra il 40% e il 50% e che il 70% di loro non è di origine anglosassone. (Ma si dovrebbe anche ricordare che quel 30% di ‘origine anglosassone’ è in realtà formato da discendenti di emigrati dall’Europa, impossibilitati, quindi, a vantare qualsiasi titolo di ‘purezza etnica’!).

MC: Il panorama che hai delineato risulta particolarmente chiaro. Ma allora a questo punto mi viene da chiederti quali sono le ragioni del tuo disaccordo rispetto alle teorie multiculturaliste...

GP: L’ipotesi multiculturalista è un’ipotesi di statistica sociologica o di statistica antropologica. Multiculturalismo vuol dire semplice *registrazione* del fatto che ci sono tante etnie, tante civiltà, tante culture diverse. Questa ‘registrazione’ può significare troppo poco o troppo, a seconda di come la si usa: troppo poco, se ci si limita a constatare la molteplicità delle culture. Rimane infatti aperto il problema di quale atteggiamento da assumere di fronte a questa molteplicità. Troppo, se, sulla base di questa molteplicità, si intende stabilire una ‘graduatoria’ delle diverse civiltà: sulla base di quale criterio possiamo pretendere di stabilire quale civiltà va presa a modello?. Venature, negative, di multiculturalismo erano presenti anche nelle prime versioni di filosofia comparata che ho ricordato in precedenza, quando, per esempio si sceglieva l’etica confuciana come rappresentativa della filosofia cinese (o addirittura orientale), e quella kantiana della filosofia europea. Questo in base a quale criterio? Si sa, infatti, che contemporanee a quella kantiana vi erano molte altre idee di che cosa fosse il bene; così come, in ambito cinese, si sa che vi erano, tra gli altri, i taoisti e i sofisti che sostenevano tesi etiche radicalmente diverse da quelle confuciane. Quando si vuole ridurre la molteplicità

multiculturalista si incorre in un doppio abbaglio: se, per esempio, nel caso del pensiero cinese, prendiamo il confucianesimo come rappresentativo non solo di tale pensiero, ma anche di tutta la cultura orientale. Questo secondo abbaglio consiste nel dimenticare che in realtà la cultura orientale è costituita da un'enorme quantità di culture per nulla riducibile a varianti di quella cinese: basti pensare –senza considerare quella *thai*, quella *khmer*, quella laotiana, etc.– alla cultura indiana e alle sue numerose articolazioni interne. Quindi 'multiculturalismo', nella migliore delle ipotesi è una parola vuota; nella peggiore, una parola che può giustificare procedure riduzionistiche. Per questo ritengo *interculturata* un termine più appropriato ad indicare una prospettiva in cui ciascuna cultura è vista come una realtà che ha bisogno delle altre per costituirsi e svilupparsi, come in natura un albero ha bisogno delle radici per nascere e vivere.

MC: Vorrei fare una domanda molto diretta anche se in qualche modo scontata. Esiste davvero una *filosofia* orientale o possiamo parlare solo di *saggezza*?

GP: La questione è delicata, perché spesso, dando peso eccessivo alle parole, si osserva che non c'è filosofia orientale in quanto 'filosofia' è un termine greco. È questa un'osservazione, oltre che banale, di sapore sofisticato e puramente formale: se si 'svolge' il termine 'filosofia' in ciò che esso vuol significare, si constata che con esso si intende –stando almeno a quanto ci ha insegnato Platone– “ricerca della sapienza”. Ma, allora, si può concludere, con abbondanza di prove, che sia in Cina che in India si sono avuti fior fiore di pensatori e di dottrine che hanno fatto proprio questo: sono andati in cerca della sapienza. Per non perpetuare simili equivoci formali propongo quindi di parlare di *pensiero* orientale e occidentale, in modo che nessuno possa ancora giocare con le parole per vantare il monopolio del filosofare. Del resto basta ricordare che ogni cultura ha, in generale, 'fatto filosofia' dal momento in cui si è messa a riflettere su alcuni problemi cruciali: sul rapporto tra bene e male, tra brutto e bello, tra vero e falso, tanto per citare i problemi tradizionali della filosofia. Detto questo, però, è necessario fare un'altra precisazione. In Oriente, ancor oggi –per quel poco di Oriente tradizionale che è rimasto e che rimarrà– il pensiero (se non si vuol usare il termine 'filosofia') non rinvia soltanto a modalità logico- astratte, ma a concrete *forme di vita*. Questo è un punto di fondamentale importanza su cui si è soffermato a più riprese Raimon Panikkar, in particolare in uno dei suoi ultimi libri tradotti in italiano, *L'esperienza filosofica dell'India*. Non a caso egli usa il termine 'esperienza': avrebbe potuto intitolarlo *La filosofia dell'India*, ma 'esperienza

filosofica' indica esplicitamente il fatto che nella cultura indiana, dalle origini ad oggi, ogni visione filosofica non comporta soltanto un sistema razionale più o meno completo, ma anche azioni coerenti rispetto a tale sistema. In parole povere, possiamo dire che ancor oggi in Oriente, in particolare in India, la filosofia è simile a quello che essa era nella nostra tradizione più antica, ossia –secondo quanto ci ha insegnato Hadot– *stile di vita*. In effetti in Occidente la filosofia comincia ad essere filosofia accademica (legata soprattutto alla scrittura ed alla lettura) solo nel Medioevo; ma fino alla chiusura dell'Accademia platonica ovvero, se si preferisce, fino alla morte di Plotino, le scuole della filosofia greca –da quella pitagorica a quelle epicuree– furono «scuole di vita». Cosa vuol dire «scuola di vita»? Vuol dire che il maestro istituiva una scuola in cui egli dava agli allievi i propri insegnamenti ma, contemporaneamente, gli allievi cercavano di applicare tali insegnamenti nei comportamenti, anche minimi e banali, della vita quotidiana: dal mangiare al bere, dal coricarsi al passeggiare, essi cercavano di seguire le indicazioni verbali ma anche gli esempi 'corporei' forniti dal maestro.

MC: È esattamente questo il secondo punto che volevo porre alla tua attenzione, lo hai introdotto perfettamente. È centrale nelle tradizioni orientali la pratica, l'esercizio e la disciplina del corpo. Un ambito questo dimenticato nella filosofia occidentale in quanto sapere accademico-istituzionale. Ora, la domanda che volevo porti è questa: proprio da questo punto di vista non si potrebbe affermare che più attenti all'esperienza orientale sono proprio gli artisti, con le loro pratiche simboliche e con la loro *poiesis*? L'artista è chiamato a *fare*, non tanto a meditare o pensare, e comunque le sue meditazioni e i suoi pensieri devono poi, in qualche modo, tradursi in veste fenomenico-concreta con la costruttività dei loro linguaggi e anche con la disciplina di vita integrale che il loro lavoro richiede. Non pensi allora che proprio gli artisti siano, o possano essere, i destinatari più appropriati, per così dire, dell'esperienza orientale?

GP: Sì, questa tua ultima precisazione del «possano» è molto importante perché non tutti gli artisti lo sono: anzi, in base alle mie esperienze e conoscenze dirette di diversi tipi di artisti, lo sono solo una ristretta minoranza. Ancor oggi, in molti artisti occidentali (ma anche orientali, quelli fortemente succubi dei modelli occidentali) si registrano i caratteri del genio –o aspirante tale– delineati da Burckhardt per l'artista del Rinascimento, segnato dall'indomabile volontà di rifare, letteralmente, il mondo, in quanto si ritiene 'centro del mondo'...

MC: ...e poi la teoria romantica del genio...

GP: ...sarebbe interessante fare un ricerca su tutti gli antidoti che comproverebbero questo tipo di interpretazione del rapporto io-opera, io-pubblico, io-realtà, nell'artista occidentale. Sarebbe da fare un esperimento per vedere –partendo proprio dagli artisti del Rinascimento, magari proprio da quelli portati ad esempio da Burckhardt, come Leon Battista Alberti e Michelangelo, o a partire dai grandi geni romantici– se è vero che essi avevano una percezione assolutamente autocentrata, quasi maniacale, del proprio *ego*. Credo proprio di no. Dai pochi sondaggi che ho fatto, per esempio se leggete il *De familia* di Leon Battista Alberti, le cose stanno in maniera completamente diversa. Allora, o l'Alberti era schizofrenico perché, quando produceva opere d'arte, pensava di essere il padreterno, ma poi si smentiva nei suoi scritti pedagogici; oppure bisogna rivedere alcuni giudizi. Un altro tentativo da fare sarebbe quello di prendere in esame la figura e l'opera di Novalis, sempre considerato come uno degli autori più 'scatenati' nell'affermare la centralità del genio: invece molti suoi 'frammenti' significativi stanno ad indicare una direzione di senso affatto diversa, e cioè che fosse l'opera a dettar legge all'artista, al genio, e non il contrario.

MC: ...l'artista qui è *visitato*, qualcosa *dimora* in lui a cui egli è chiamato a dare espressione.

GP: Esattamente. Quindi, anche qui c'è una grande differenza tra ciò che ritiene il senso comune (anche quello accademicamente paludato) e la realtà. In effetti, si hanno prove concrete che Oriente e Occidente siano per molti aspetti più vicini di quanto ci siamo immaginati, o di quanto abbiamo *voluto* immaginare. In Oriente, grazie all'influsso del buddhismo e del taoismo, gran parte degli artisti ha assorbito questa legge che prevede la drastica riduzione della presenza dell'*ego* all'interno del proprio lavoro, per cui l'opera risulta tanto più riuscita quanto meno sono presenti i segni della soggettività dell'artista. Uno degli esempi più noti a questo riguardo è quello della poesia di Basho, ritenuto il più grande scrittore di *haiku*. In ogni poesia di Basho voi trovate molte suggestioni che possono implicitamente alludere alla soggettività dell'artista (e del lettore), ma mai una sola parola che si riferisca esplicitamente a tale soggettività (in particolare, è da segnalare l'assenza di pronomi e di aggettivi possessivi). Alla fine il componimento risulta essere

assai simile ad una registrazione fotografica della realtà, ad un'istantanea di un evento o di una situazione. Nell'arte orientale questa eclissi della soggettività è molto più frequente e radicata che in quella occidentale. Però non renderei assoluta questa contrapposizione tra artista occidentale –tutto legato all'espressionismo soggettivo– e artista orientale tutto votato alla pura oggettività. Anche perché, per controprova, si potrebbe fare l'esempio di un altro grandissimo compositore di *haiku*, Hikkiu, del '700, il quale, invece, fa ampio uso di riferimenti personali. Questo per dire che le cose sono sempre più complesse, intrecciate e sfumate di quello che ci hanno fatto credere molti compilatori di storie dell'arte orientale e occidentale.

MC: Bene, procediamo su un altro punto. Il carattere anti-tecnologico, in qualche modo a-scientifico se non proprio anti-scientifico dell'Oriente, della Cina in particolare, è un *cliché*, un luogo comune ormai sfatato da tempo, anche se tuttora resiste. C'è l'apologo del *Zhuang-zi* sul macellaio che macella gli animali senza mai affilare il suo coltello. Dice che non ne ha bisogno perché egli si limita a seguire le pieghe, le curve dei muscoli della carne trovando il punto di frattura e lì inserisce la lama, per cui non ha bisogno di star sempre ad affilarla. C'è dunque questa tecnica di assecondare la natura, non di imporle il suo ordine ma, in qualche modo, di accettarne l'immanente articolazione. Proprio perciò questa tecnica è potente: *può* proprio in quanto si lascia guidare dalla *physis*, dalla natura. Da un certo punto di vista, non conosco elogio della tecnica più potente e più forte di questo, di cui l'Occidente non ha assolutamente parlato. Di qui il rapporto con la scienza e con le scienze moderno-contemporanee. In un libro molto famoso, *Il tao della fisica*, di Fritjof Capra, l'autore ha sottolineato tutte le analogie che si possono riscontrare tra i motivi di fondo del pensiero orientale antico e le posizioni più avanzate dell'epistemologia e della fisica moderno-contemporanee. Ecco il carattere di *evento* e non di «cosa», non di dato in sé ma di evento-processo della realtà subatomica (Pasqualotto diceva prima che questo tavolo in fondo non è altro che un sistema dinamico e ordinato di elettroni), come un flusso e non come un ente-oggetto stabile che stia dinanzi a noi, di fronte a noi, separato da noi. Il carattere dunque insostanziale (*anatta*) e impermanente (*anicca*) di elementi che, letteralmente, non sono nulla una volta isolati, ma che acquistano senso soltanto all'interno di una rete di relazioni e di relazioni di relazioni. Allora da Eraclito e Chuang-tzu (questa coppia su cui tu stesso ti soffermavi nel *Tao della Filosofia*) fino alla meccanica quantistica, il Tutto lo si pensa come un percorso, innervato da queste sinapsi, intrecci, giunture che interagiscono le une con le

altre. Che cosa pensi di questo aspetto specifico del confronto Oriente-Occidente, *orientato* appunto sul riferimento alle scienze moderne? C'è un'enfasi eccessiva su questo oppure...

GP: Non credo che ci sia una esagerazione in questo, anzi. Per esempio Capra, data la sua formazione di fisico, si interessa di mostrare quali sono le analogie tra le concezioni della fisica subatomica e le intuizioni che ha avuto soprattutto il buddhismo per quanto riguarda la struttura ontologica della realtà. Però non si sofferma su un altro punto – sviluppato molto soprattutto in ambito anglosassone– cioè quello delle enormi potenzialità presenti nel serbatoio costituito dalle analisi psicologiche prodotte dal Buddismo. Questa è una delle prove più straordinarie delle possibilità di confronto tra forme di sapere orientali ed occidentali, sia per quanto riguarda le *procedure* dell'analisi, che per quanto riguarda i *risultati* delle analisi, e, talvolta, perfino, le *terapie*. C'è al proposito un libro uscito di recente, curato da Anthony Molino, *Psicoanalisi e buddismo*, il quale raccoglie contributi di psicanalisti americani e inglesi che si sono occupati proprio di verificare i possibili apporti alla psicologia e alla psicoanalisi da parte delle riflessioni sviluppate –grazie alle pratiche meditative– dal Buddismo antico. Questo è un aspetto che potrebbe ulteriormente provare l'interesse e i motivi di fondo dell'Occidente contemporaneo per questi orizzonti di senso assai lontani nel tempo e nello spazio. Qual è, secondo me, il vero problema? Il problema è costituito da quell'ipertrofia della presunzione tecnologica che si è prodotta in Occidente, almeno a partire da due secoli a questa parte. Il problema, cioè, sta nel fatto che questa 'tecnomania' ormai consolidatasi e sempre più dilagante tende ad utilizzare ogni apporto culturale –anche quelli più 'alieni'– con l'intenzione e la pretesa di poter manipolare e utilizzare la realtà a nostro piacimento. Questo rimanda, in ultima istanza, ad un antropocentrismo esasperato, dove, però, è chiaro che non si tratta dell'esasperazione maniacale dell'Uomo in sé, dell'Umanità tutta, ma di una *parte*, per ora vincente, dell'umanità che sta conducendo alla rovina *tutta* l'umanità.

MC: ...quando nel tuo libro parli ad esempio della polvere da sparo. In Oriente con la polvere da sparo hanno inventato i fuochi d'artificio e noi invece abbiamo fatto bombe.

GP: Questa è una cosa nota da tempo, evidenziata dalle ricerche sulla civiltà cinese fatte da Needham. Il diverso atteggiamento dell'Oriente e dell'Occidente di fronte alle

innovazioni tecnologiche dovrebbe costituire l'oggetto privilegiato di una riflessione profonda che investe il problema delle possibilità di un approccio interculturale: il fatto – anch'esso messo in evidenza da Needham – per cui i Cinesi hanno inventato la bussola e l'hanno usata per navigare, ma non l'hanno, come noi, applicata per scoprire (e conquistare) nuove terre, mette bene in luce che di fronte ad un medesimo oggetto, diverse culture ne danno un'interpretazione diversa. Questo non deve indurre ad una semplice *constatazione*, ma produrre una *riflessione* sui *motivi* delle diversità e quindi, in definitiva, un *giudizio* sulla qualità di questi motivi: siamo ancora sicuri che i nostri motivi siano migliori di quegli degli altri?

MC: Aspetta, vuoi dire che ciò significa che in Oriente non esiste una «volontà di potenza»?

GP: Comincio a pensare di sì. O almeno essa non è esistita –fino alla metà dell'ottocento– nelle forme così forti ed estese come in Occidente. In particolare, quella forma di 'volontà di potenza' incarnata nella 'tecnomania' è una *nostra* malattia che abbiamo diffuso su scala planetaria; e personalmente credo –in modo affatto pessimistico– che tale epidemia non sia reversibile: il futuro sarà tutto occidentale. La Cina è uno degli esempi più incredibili –drammatici o esaltanti a seconda dei punti di vista– di quanto l'Oriente stia facendo per acquisire molte caratteristiche che pensavamo soprattutto nostre. Personalmente non sono in grado di delineare che cosa succederà in futuro. Noto solo che, storicamente, l'Oriente ha avuto per millenni un atteggiamento profondamente diverso dal nostro nei confronti del mondo –sia di quello naturale, che di quello umano. L'idea che la realtà va studiata per conquistarla, per sottometterla, per governarla a nostro piacimento è una nostra invenzione occidentale, in particolare moderna. La Cina, per esempio, per secoli si considerò un paese talmente perfetto da non aver bisogno di avventurarsi in alcuna forma di espansione. Da un punto di vista prospettico molto ampio si deve constatare un'inequivocabile asimmetria: mentre noi Occidentali abbiamo conquistato il mondo, gli altri si sono lasciati conquistare. Gli unici che si sono opposti a questa situazione e ci hanno fatto 'concorrenza' sono stati alcuni popoli islamici: può essere che questo sia dovuto a profonde ragioni religiose, ma potrebbe anche essere dovuto alla volontà di sanare questa asimmetria. Ma, comunque, credo che anche questa reazione islamica sia parte integrante della storia e della civiltà dell'Occidente.

MC: Questo ben si lega alla successiva domanda. Volevo partire dall'Islam, o comunque da come è visto l'Islam oggi. Non esiste un unico Islam, così come non esiste un unico Occidente. E il primo passo, l'anticamera dello sciovinismo razzista, è proprio quello di vedere l'altro come un blocco unico, un monolite non attraversato da nessuna differenza. Sappiamo benissimo invece che l'Occidente non ha assolutamente l'esclusiva della dialettica interna, né della raffinata ricerca della diversità, che sono patrimonio ovviamente anche di altre culture. L'Oriente del nostro immaginario (nutrito di letteratura di evasione, di cinema di serie B, degli equilibri psichici riconquistati a suon di assegni dopo l'orario d'ufficio, ecc.) è sempre qualcosa di «misterioso». Rispetto a questo Oriente, a una visione monoblocco dell'Oriente, quanti «Orienti» ci sono? Quanti diversi linguaggi lo attraversano?

GP: Ecco questo è davvero un grande problema. Limitandoci solamente all'India noi troviamo una grande quantità di linguaggi –non solo verbali o scritti ma anche linguaggi artistici, linguaggi antropologicamente significativi, cioè usi e costumi– tale da non poter essere classificabile in modo semplice ed univoco. Ricordo soltanto che ancora nel 1926 un'*équipe* di antropologi inglesi stava cercando di completare un elenco completo degli dèi dell'India. A un certo momento, quando arrivarono alla cifra di 84000, consapevoli dell'inutilità dell'impresa, si fermarono. Potevano fermarsi anche prima se solo avessero studiato un po' di 'teologia' *hindu* che li avrebbe avvertiti che il politeismo indiano (ma sarebbe più corretto parlare di 'monoteismo politeista') permette una quantità di dèi equivalente al numero delle visioni del mondo, delle cose, degli eventi etc., virtualmente *infinita* e, quindi, impossibile da contabilizzare. Analogamente, quando si dice «Oriente» non si è detto assolutamente nulla: sarebbe meglio sostituire il singolare col plurale, e parlare di 'Orienti' così come di 'Occidenti' In ogni caso, un problema –tanto arduo quanto interessante– che ci sollecita è quello di capire quale atteggiamento assumere di fronte all'Oriente (o agli Orienti). In modo assai schematico, sostengo che ci sono due principali pericoli da evitare: uno è quello in cui è incorso Hegel, l'altro quello in cui è incorso Guénon. Il primo, pur prendendo in considerazione le civiltà orientali, vede al loro interno solo i germi di uno sviluppo ulteriore che vedrà la propria pienezza e maturazione solo nella civiltà europea: così i pensieri dei cinesi e degli indiani vengono riconosciuti importanti, certo, ma solo in quanto 'premesse' necessarie, solo in quanto hanno preparato il terreno affinché poi i greci, gli ebrei, i cristiani e, infine, soprattutto, i

tedeschi portassero al culmine umanamente possibile il processo evolutivo dell'umanità. L'operazione hegeliana è chiarissima: incorporare tutto l'Oriente come piedistallo su cui porre il meraviglioso monumento della civiltà europea. Un atteggiamento ed un procedimento, quindi, sostanzialmente viziati di *etnocentrismo*. Anche se è bene precisare che tale etnocentrismo non comporta alcuna presa di posizione di carattere *razzista*, per il semplice motivo che, per Hegel, le civiltà orientali risultano tanto necessarie alla maturità di quella europea così come in nostro esser stati fanciulli risulta necessario al nostro essere adulti.

Il secondo pericolo da evitare è quello rappresentato –nel modo più evidente e più ‘nobile’– da René Guénon. Guénon ha fatto un itinerario molto coerente, e anche una scelta, alla fine di questo suo itinerario, altrettanto coerente. L'idea di Guénon è che l'Occidente sia ormai perduto, almeno a partire dal Rinascimento in poi. Tale decadenza gli appare irreversibile: l'unica possibilità che l'Occidente ha di tentare una via di salvezza è quella di guardare ad Oriente, in particolare in direzione di due grandi serbatoi culturali: l'India e l'Islam. Coerentemente con questa sua idea, Guénon finì per affiliarsi ad una scuola spirituale islamica. Se per Hegel si può parlare di etnocentrismo, per Guénon si può parlare di *esotismo*: mentre Hegel trovava che il luogo della Verità ultima fosse l'Occidente, e in particolare l'Europa, Guénon trova che il luogo dove la Verità è custodita –ed è custodita in modo da divenire strumento di *salvezza*– sta *fuori* dall'Occidente.

MC: Siamo all'interno di un modello parabolico discendente. Man mano che ci si allontana da un'origine considerata come pura, c'è un periodo di decadenza, dunque ecco giustificata l'alternativa totale e definitiva. In fondo si tratta di un modello totalitario.

GP: Naturalmente. Una domanda cruciale molto forte che dovremmo rivolgere a Guénon se fosse ancora qui con noi sarebbe: come possono costituire luoghi di verità e di salvezza questi Orientali di oggi che vediamo sempre più occidentalizzarsi?

C'è tuttavia una terza posizione che mi sembra possa costituire una via per evitare sia l'etnocentrismo che l'esotismo, ed è quella battuta da François Jullien. Jullien, che insegna a Parigi, è nel contempo sinologo e grecista. Rifacendosi alle indicazioni sull'*eterotopia* date da Foucault, ribadisce che, per conoscere meglio sempre più a fondo e in maniera sempre più allargata noi stessi, bisogna conoscere gli altri, in particolare coloro che sono, rispetto a noi, *radicalmente* altri. Jullien ribadisce che questo

approfondimento della conoscenza di noi stessi ('noi stessi' non solo come singoli soggetti, ma come civiltà occidentale) quanto più 'altri' sono gli altri che studiamo, tanto meglio è. Per questo la scelta, da parte sua, della civiltà cinese: perché, a cominciare dalla lingua scritta, i cinesi presentano rispetto a noi differenze *radicali*, tanto da essere 'estranianti'. Questo estraneamento è quasi un capovolgimento, un andare agli antipodi per conoscere meglio se stessi: un osservarsi da lontano come garanzia per vedersi meglio, come capita all'artista quando fa qualche passo indietro rispetto alla sua opera per valutarla più a fondo. Una domanda che mi piacerebbe fare a Jullien sarebbe: anche i cinesi fanno così? Cioè: anche i cinesi hanno elaborato una modalità di questo tipo – foucaultiana – per cui il luogo dell'altro è talmente importante per conoscere se stessi?

MC: Veniamo alla terza ed ultima parte del nostro dialogo. Vorrei porti due temi. L'estetica legata alla tradizione *zen* non ha assolutamente nulla a che fare con una teoria della bellezza, né con una teoria del genio, della creazione soggettiva. Si tratta piuttosto di un mettere in forma l'esperienza. Un esempio: la disposizione asimmetrica e irregolare delle pietre mi costringe a rallentare mentre ci passo sopra. Sono così più disponibile a guardare il paesaggio attorno, e dunque la mia locomozione, il mio respiro, tutta la dimensione antropofisica e antropometrica è coinvolta nell'esperienza estetica. L'estetica, in qualche modo, è una forma di ascesi, di esercizio formativo, come se introducesse ad un'arte del vivere, per cui non vi è più produzione di segni, di opere, di oggetti, ma l'assunzione più equilibrata possibile di comportamenti, modi di vita. In qualche modo una produzione più di energia che non di oggetti identificabili in quanto tali. In Occidente invece, come sappiamo, estetica ed etica, pur avendo avuto per farlo le loro ottime ragioni, già da un bel pezzo hanno divorziato.

GP: Sicuramente quello che noi vediamo diffuso e divulgato è così come dici tu. Può darsi che in modo sotterraneo alcuni artisti procedano su un binario molto vicino a quello su cui etica ed estetica sono congiunte come in Oriente. Anche se devo dire che spesso noi usiamo 'estetica' ed 'etica' per farci capire nei *nostri* discorsi, ma se dovessimo usare questi termini con gli artisti orientali, non capirebbero; nella migliore delle ipotesi penserebbero che l'opera d'arte serve a migliorare i rapporti umani, come se avesse un compito didascalico. In realtà, si può dire che, per ampie porzioni dell'arte orientale, in particolare sino-giapponese, vale l'osservazione che gli intenti didascalici vengono in secondo piano o non ci sono del tutto. Tuttavia è da ricordare che anche in tal caso

l'attività artistica comporta una profonda opera di trasformazione interiore: per esempio, l'esercizio preparatorio nella calligrafia trasforma la mente dell'artista in modo tale che quello che produce trasmette forza di depurazione e di trasformazione anche a chi osserva. L'opera, cioè, trasforma sia l'artista che il fruitore in maniera sostanziale. Ovviamente questo può succedere se e quando riusciamo ad entrare a fondo, fino quasi a farci compenetrare, in questo universo di senso. Se invece, per esempio, visitiamo giardini *zen* uno dietro l'altro, o passiamo in rassegna decine di *bonsai* in pochi minuti, ovvero cataloghiamo gli uni e gli altri per interessi puramente storico-culturali, non c'è niente da fare: non riusciamo ad entrare in una dinamica in cui estetica ed etica finiscono per coincidere. Di fronte al giardino di Ryoangi bisognerebbe poter stare ancora –come in passato– in silenzio assoluto, senza venir disturbati dagli scatti fotografici dei turisti. Se noi si potesse di nuovo entrare in questo sistema di trasformazione in cui il silenzio è silenzio sonoro, silenzio visivo (riduzione al massimo degli elementi che entrano nella visione) e silenzio psicologico (riduzione della attività immaginativa o memorativa, verso il futuro, il passato ma anche il presente della nostra mente), in modo da raggiungere la situazione di una calma piatta della mente, a questo punto quale sarebbe il risultato? Sarebbe che noi disporremmo di una mente e di un corpo attenti ai minimi particolari. Questo è il risultato, se voglio misurarlo concretamente: l'attenzione. Questo è un vecchissimo precetto-consiglio buddhista: gli attenti sono vivi, i disattenti sono già preda della morte. Questo vuol dire stare attenti non soltanto ai minimi particolari, all'ombra di questo filo, ma stare attenti a tutto ciò che accade, quindi anche alle azioni che si fanno. Alle azioni che facciamo noi stessi, alle azioni che gli altri fanno nei confronti di altri... stare insomma attenti a tutto. Ma stare attenti a tutto implica paradossalmente una predisposizione vuota, una –diciamo noi nella nostra tradizione mistica– «purezza di spirito». Solo i puri di spirito possono poi agire per il meglio. Qui, secondo me, il testo più geniale di tutti gli Orientali è il *Tao-te-king*, cioè là dove si teorizza che per fare bene bisogna non fare niente. Ma questo non fare niente non è non agire, ma mettersi in una condizione tale per cui ciò che si fa è spontaneo, naturale, senza nessuna forzatura. Anche qui faccio pubblicità (anche se non ne ha bisogno) a Jullien, che su questo tema ha scritto un libro notevolissimo tradotto in italiano da Einaudi che è il *Trattato dell'efficacia*, dove spiega in termini occidentali che per essere efficaci bisogna che le cose si facciano da sé. «Perché si facciano da sé» non è semplicemente un modo per dire: «lascio che facciano come vogliono», ma è riuscire ad agire nel massimo della spontaneità. Io non posso adesso trarre tutte le conclusioni che derivano da questo, ma credo che se ognuno per

conto proprio cerca di verificare l'efficacia di questo principio lo vede immediatamente, riesce a riscontrarlo anche nelle azioni quotidiane.

MC: ..anche se questo appunto non significa semplicemente pura assenza di ogni azione. Un antico pittore cinese diceva pressappoco: troppo facile evocare il vuoto semplicemente non disegnando nulla, devi evocarlo disegnando pur qualcosa, che però sia nulla...

TRA NATURA E ARTIFICIO

con Gillo Dorfles

Massimo Carboni: Pur restando nell'ambito dell'estetica, delle pratiche artistiche, nel suo lungo itinerario scientifico, Gillo Dorfles si è interessato di una quantità difforme di fenomeni: il *kitsch*, la moda, le «buone maniere», le trasformazioni del gusto... In qualche modo Dorfles è uno specialista che si nutre di non-specialismo. Hai sempre indirizzato i tuoi studi in uno spettro estremamente ampio. La domanda è questa: con questa tua poliedricità, con questo tuo sano eclettismo, in qualche modo lasci indirettamente intendere che la figura stessa dell'intellettuale moderno in generale dovrebbe distinguersi per questa sua eterogeneità non-specialistica di interessi?

Gillo Dorfles: Prima di tutto non vorrei proporre me stesso come esempio a nessuno, sarebbe proprio un cattivo scherzo da fare, consiglio ai presenti di non imitarmi per niente in alcuna delle cose che ho fatto! Spero soprattutto che quello che ho fatto non sia proprio del tutto negativo, nonostante tutto. Io ho sempre creduto alla relatività delle proprie opinioni. Non ho mai creduto che quello che pensavo a vent'anni fosse la cosa giusta per tutta la vita, e neanche quello che pensavo a cinquanta. Credo che lo stesso passare del tempo e il trasformarsi del proprio corpo, del proprio cervello, faccia sì che si debba cambiare il proprio giudizio. Non credo di aver cambiato completamente tutte le opinioni che avevo un tempo, però devo dire che si sono trasformate moltissimo anche per l'avvento di nuove forme espressive. Prima che esistesse la televisione o *internet* certe cose erano inimmaginabili. Ogni volta che c'è un nuovo elemento che diventa fonte anche di possibilità artistiche oltre che tecniche, il mio modo di giudicare necessariamente cambia. Ma forse quello che ha detto Carboni corrisponde alla verità. Io ho sempre avuto l'idea che troppa specializzazione sia un difetto del nostro tempo, soprattutto pensando all'America. Perché in fondo noi, in un certo senso, cerchiamo di imitare quello che succede negli Stati Uniti e questo è uno dei gravi difetti dell'Europa, che non ha bisogno di imitare l'America; non solo per la guerra a Saddam, ma anche per molte altre cose. Però effettivamente in America questa mania di specializzazione è diventata ormai un fatto assodato e, per conto mio, del tutto negativo. Ricordo di aver fatto un corso alla New York University sulla semiotica applicata alle arti. Il gruppo degli studenti che seguivano questo corso sapeva tutto della semiotica ma non sapeva niente delle arti, non aveva la benché minima idea di cosa fossero i grandi artisti, i grandi architetti, i grandi letterati. Parlo anche soltanto dell'area anglo-americana. Però sapevano quello che riguardava il seminario, perché questo seminario gli dava 10 crediti. Difatti gli chiedevo perché venissero a questo seminario se non gli interessava sapere chi è Pollock, chi è Lichtenstein, chi è Wright. «Ma perché ci danno 10 crediti»,

rispondevano! Questo dimostra a che cosa porta la specializzazione, tanto più in un campo come quello artistico. Allora ecco che da un lato credo che l'artista oggi, anzi l'uomo, dovrebbe avere un'apertura in molti campi, non essere fossilizzato solo in un campo. D'altro canto non c'è dubbio che se uno vuol riuscire bene in una cosa, la deve seguire con la massima volontà e impegno. Per cui io direi di non seguire il mio esempio perché seguendo molte strade come ho fatto, ho finito per non combinare niente in nessuna.

MC: Beh, su questo penso che non siamo d'accordo ...

GD: ...o comunque combinare poco. L'unica soddisfazione è che molto spesso penso: «Beh, se avessi seguito un'unica strada, sarei arrivato chissà dove!».

MC: Capisco che tu non voglia caricarti di troppa responsabilità, ma tu pensi che in Italia e in Europa il campo degli studi umanistici è ormai preda di questo specialismo «americanista»?

GD: In Italia per fortuna c'è ancora un rimasuglio di quello che era il vecchio liceo classico, che effettivamente era ad un livello più che universitario anglo-americano. Su questo non c'è il minimo dubbio. Purtroppo negli ultimi tempi va disgregandosi. Con tutto ciò credo che in Italia ci sia ancora un'apertura dovuta proprio alla nostra mentalità. Un italiano non è così venale, così orientato verso il guadagno com'è un americano. L'Italia ha ancora grandi possibilità, in Italia c'è ancora una volontà di conoscere, di vedere, che in altre nazioni è già esaurita...

MC: ... benché l'ideologia diffusa e capillare del guadagno facile, del consumismo spicciolo attecchisca o stia attecchendo anche in Italia, per ragioni politiche, sociali, economiche...

GD: ... che attecchisca non c'è dubbio. Ma, se dobbiamo fare il confronto con gli Stati Uniti, credo che questo tipo di ragionamento in Italia ancora non si faccia. Voglio dire: questa specie di organizzazione di tutta la propria vita in base a una ricetta economica, a livello medio, a livello basso, a livello massimo, ma comunque sempre la stessa cosa. Per cui anche la differenza tra gli individui, che tra noi non è basata sul guadagno e sulla posizione economica, in America lo è. Ho comprato una casa da 40 milioni, ho comprato una casa da 200 milioni... essere vincolati al proprio guadagno mi sembra sia una cosa veramente terribile che in Italia ancora non c'è, forse perché i guadagni non ci sono!

MC: Torna bene, pur non volendo, il secondo interrogativo che ti volevo porre. In un'intervista del 1996 a Franco Marcoaldi apparsa su «la Repubblica», tu affermavi: «Ormai tre quarti delle arti si sono feticizzati, hanno perso completamente la loro purezza, la loro autorità, la loro eccezionalità. Tre quarti dei critici è asservito a gallerie e mercanti, e un artista riesce a farsi strada solo perché ha una pagina di pubblicità su una rivista d'arte». Sei tuttora così pessimista? La situazione è perlomeno in parte mutata, migliorata, oppure no?

GD: Devo dire che sono in parte pessimista e in parte no. Devo dire che questa globalizzazione anche in campo artistico ha portato dei benefici. Ossia oggi c'è un interesse per l'arte –per tutta l'arte, non soltanto quella visiva, ma anche il cinema, la letteratura, ecc.– maggiore di quello di una volta. C'è stato un miglioramento, una diffusione dell'arte, quella che io chiamerei una «globalizzazione estetica». Il concetto di bello, piacevole, interessante dal punto di vista estetico oggi si è sviluppato in moltissimi campi che una volta erano esclusi. In un certo senso anche la stessa moda è un fatto positivo perché ha dato luogo a tutta una nuova serie di interventi sul vestiario, sul costume, sull'ambiente. Queste nuove forme artistiche sono certamente positive rispetto a quello che era il panorama della società fine ottocentesca. Perché allora c'era un'élite che aveva i bei salotti, i bei vestiti, gli arazzi, gli abiti fatti apposta dalla sarta; poi c'era un popolo quasi sempre, se non famelico, con pochissimi mezzi, che non si sognava di poter aver né il bel mobile né il bel vestito. Questo miglioramento è una cosa decisamente positiva, ma d'altro canto questo vuol dire che c'è stato un appiattimento incredibile nel tenore artistico. Per cui quando dicevo che l'arte è in gran parte mercantile, dicevo qualcosa che credo sia molto ovvio. Ossia, una volta c'era la città di Livorno o la città di Genova dove c'era il maestro locale che faceva i ritratti alle signore, oppure che faceva i paesaggi coi covoni e che aveva la sua cerchia di collezionisti, di ammiratori ecc. Poi fuori di lì nessuno lo conosceva, era uno sconosciuto. Oggi non è più così, non c'è più il pittore locale, non conta più. Conta solo chi è quotato sul mercato di New York. Non voglio esagerare, ma solo chi è quotato sul mercato di Milano, di Düsseldorf, di Parigi, di Barcellona esiste, gli altri non esistono. Credo che non possa darsi purezza al mondo, forse l'immacolata concezione, che è stato un fatto straordinario che è successo per una volta e non si ripeterà! Ma a prescindere da questa mediocre *boutade* non dimentichiamo che in certe arti –per esempio nella musica molto più che per la pittura– certamente può esistere una purezza proprio per il tipo di formazione artistica. In un'arte come l'architettura che è legata mani e corpo ad una necessità fattuale, pratica, esistenziale la purezza non può esistere che fino ad un certo punto. Invece nel caso della pittura l'elemento di mercato è fondamentale. Per cui se non c'è quest'elemento che suffraga l'importanza dell'opera, restiamo in dubbio se quest'opera sia o meno riuscita. Per cui è molto

diversa l'applicazione del quoziente funzionale/non-funzionale, economico/non-economico a seconda delle diverse arti.

MC: E tu pensi che questa quotazione mercantile sia totalmente o troppo slegata dall'intrinseco valore artistico?

GD: Questo è dovuto anche ad un fatto molto curioso. Il lavoro artistico, soprattutto nel campo pittorico e delle arti visive (meno nella musica, meno nella letteratura), solo attraverso le gallerie, solo attraverso il mercato riesce ad emergere. Mentre un tempo la situazione dell'artista era differente, pensiamo semplicemente a Van Gogh che in tutta la sua vita non ha venduto un quadro. Aveva la fortuna di avere un fratello che lo foraggiava e quindi dipingeva così, per suo divertimento. Ma oggi non esisterebbe questa cosa. O uno riesce a vendere entrando nel mercato, o uno rinuncia, rinuncia anche perché non ha lo stimolo per creare. Qual è oggi il Van Gogh che dipinge chiuso nel suo studio o che va nelle miniere perché gli interessa ritrarre i minatori? Nessuno farebbe una cosa del genere, tanto più andare nelle miniere, figuriamoci! Un pittore di oggi che si sporca per andare nelle miniere, e per che cosa poi? Inaudito!

MC: Semmai in una miniera potrebbe organizzare una *performance*!

GD: Ecco perché dico che oggi l'arte visiva dipende in gran parte dal mercato.

MC: Tu sei anche un pittore. A Milano qualche anno fa si è tenuta una tua antologica. Mi ha sempre incuriosito il rapporto che può instaurarsi quando la sfera critico-intellettuale e la sfera artistico-espressiva sono riunite nella stessa persona. Che relazione c'è tra la dimensione espressiva e la dimensione scientifica nel tuo lavoro? Hai mai pensato qualche volta di sacrificare l'una per l'altra? Percepisci che dipingere ti ha aiutato in qualche modo a comprendere maggiormente, se non altro a livello tecnico, i problemi dell'arte e della pittura?

GD: Naturalmente non mi piace parlare di me stesso perché vorrebbe dire che io mi considero come un critico importante, o un pittore riuscito. Siccome questo è *sub judice*, non sappiamo se sia vero o no, voglio dare per scontato di non essere un pittore riuscito e di non essere un critico importante. Comunque devo dire che per il mio uso e consumo il fatto di avere una preparazione scientifica, filosofica, estetologica, mi pare che mi sia stato molto utile e credo che sia molto utile per chiunque. Credo che qualsiasi artista –pittore o musicista– abbia tutto il vantaggio nell'avere una coscienza e

una conoscenza della sua arte. Non esiste un artista che improvvisa meravigliosamente delle cose nuove, inaudite, senza avere un bagaglio di documentazione scientifica, di cultura nell'arte in cui si esprime. Del resto oggi è lampante. Un artista che oggi si mettesse a dipingere come Raffaello, o anche semplicemente come Modigliani, senza conoscere quello che c'è dietro Raffaello e dietro Modigliani sarebbe un disgraziato perché non potrebbe fare altro che degli orrendi Raffaello e degli orrendi Modigliani. Credo quindi che una cultura sia indispensabile per qualsiasi artista. Il rapporto tra creatività e cultura, tra conoscenza e creazione è indispensabile.

MC: Ma vale anche l'inverso? Tu hai compreso maggiormente i problemi della pittura anche perché l'hai praticata?

GD: Certamente. Io conosco molti critici, di cui non voglio fare i nomi perché sono nomi ben noti, i quali si dilettevano a fare il «paesaggio» o il «nudino» pur essendo critici d'arte contemporanei. Questo è un esempio clamoroso di come questi critici non avessero una dignità artistica e neanche una comprensione artistica. Evidentemente ci deve essere una analogia o una identità mentale e spirituale tra la parte puramente intellettuale e quella creativa.

MC: Negli anni Quaranta e Cinquanta a Milano con quali altri pittori ed artisti ti sentivi maggiormente solidale?

GD: In quell'epoca avevo fatto parte del gruppo del Movimento Arte Concreta di cui facevano parte artisti come Munari, Veronesi, Nigro...

MC: ... tu sei stato molto amico anche di Lucio Fontana...

GD: ...sì certo, e in quell'epoca effettivamente il rapporto tra arte e cultura era molto vivace, molto approfondito. Quindi credo fosse molto importante che anche alla base della creazione artistica ci fosse una conoscenza critica e filosofica.

MC: Sempre su questo tema ti volevo domandare un'altra cosa. Quasi non esiste un tuo libro in cui non si parli del musicale, della musica. Questo è un amore che ti porti dietro da cinquanta, sessanta anni. Ci vuoi parlare del tuo amore per la musica?

GD: La musica è stata l'arte che ho conosciuto meglio sin dall'infanzia perché i miei genitori suonavano entrambi, mio nonno era amico di Liszt, c'era insomma una tradizione musicale in famiglia. Io mi sono anche iscritto al conservatorio...

MC: Quale strumento hai studiato?

GD: Ho studiato l'organo, ovviamente anche l'armonia e il contrappunto che facevano parte del corso del conservatorio. La musica è stata una delle mie passioni anche se naturalmente non avevo nessuna qualità per farne, infatti non ho mai composto niente. Ma mi piaceva ed averla studiata mi era molto utile per avvicinarmi con più conoscenza all'opera musicale. Il che poi dimostra che questo vale per tutte le arti, perché anche un pittore dovrebbe avere una cultura pittorica anche se oggi molto spesso questo non avviene. Credo che una preparazione musicale per il musicista, pittorica per il pittore o letteraria per il letterato (anche su quello che era il passato di queste arti) sia molto importante.

MC: Tra l'altro si deve dire anche che non hai mai mostrato gusti conservatori in musica, perché hai parlato molto per tempo di Berio, di Stockhausen, di Donatoni e della musica elettronica. Sei sempre stato partecipe del rinnovamento musicale europeo del Novecento.

GD: Sì, effettivamente mi interessavano queste forme più avanzate ed avevo anche avvicinato molti musicisti tipo Berio e Dalla Piccola. Mi ricordo di aver fatto lunghe discussioni con Dalla Piccola che abitava qui a Firenze e che in fondo è stato uno dei grandi musicisti che hanno abbracciato la dodecafonia in Italia. Però naturalmente questo è un interesse direi intellettuale, non creativo, non mi è mai passato per la mente di comporre, per fortuna mia e degli spettatori che, del resto, non ci sarebbero stati!

MC: Cambiamo argomento. L'estetica del simulacro è dimentica dell'originalità unica e irripetibile che, se non altro, segnava ancora l'arte della riproducibilità tecnica mimetica. Nel simulacro (Baudrillard ne è il più noto analista) si annulla ogni distanza tra illusione e realtà a favore della menzogna assoluta che si dà come tale. Non si cancella in questo modo ogni possibilità residua di operare una differenza tra artificio e natura?

GD: Io credo che l'arte sia sempre artificio. Ossia anche quando è natura deve intervenire l'artificio per renderla arte. Naturalmente dicendo artificio dico qualche cosa dove entra in gioco l'attività

umana. L'uomo deve essere lo scopritore dell'opera d'arte che può essere anche una pietra presentata dalla natura (una pietra faesina bellissima ad esempio), trovata e, in un certo senso, decretata come artistica dalla persona che l'ha trovata...

MC: ...si potrebbe pensare ad uno scultore come Richard Long, ad esempio...

GD: ...però naturalmente la parte naturale non può da sola essere considerata come artistica. È un errore quello di considerare l'elemento artistico già insito nella natura, se non viene scoperto dall'uomo-artista.

MC: Sempre su questo crinale tra illusione e realtà: ho notato che tu fin dagli anni Sessanta hai cominciato a parlare del linguaggio televisivo, quando sostanzialmente era ancora una novità dal punto di vista della diffusione mass-mediale. Sostenevi, già da allora, la necessità da parte dello spettatore di essere edotto sul fatto di assistere a episodi fittizi oppure autentici, in modo che potesse mantenere, esercitare una sua propria coscienza, una sua propria criticità, una sua propria soggettività ricettiva che gli permettesse di distinguere tra quello che era illusione e quello che invece era realtà. Probabilmente, quando tu ne parlavi per le prime volte negli anni Sessanta (gli stessi anni in cui lo faceva anche Umberto Eco), questa distinzione tra realtà e spettacolo, tra realtà e finzione, ancora si poteva fare. Oggi si parla di info-spettacolo, *docu-fiction* e *reality show*, tutte formule che si basano esplicitamente invece sulla commistione coscientemente prodotta tra illusione e realtà. Si teorizza in pratica il contrario di quello che si auspicava 40-50 anni fa. L'*a priori* insomma è che lo spettatore non deve percepire differenze tra illusione e realtà, l'ambiguità deve essere mantenuta a fini spettacolari e pubblicitari, comunque diversi da fini ovviamente educativi. Come possiamo sostenere, tenere il punto di una coscienza vigile e critica rispetto alla manipolazione del reale (per esempio Jacques Derrida parla di «artefattualità» per significare questo incrocio)? Come è possibile difendere ancora un residuo di coscienza critica da parte dello spettatore quando questa manipolazione è addirittura il presupposto di ciò a cui assistiamo?

GD: Il tema è estremamente complesso e anche discutibile. Non dobbiamo dimenticare che agli esordi della televisione il pubblico non riusciva ad immaginare, a credere che quello che vedeva non fosse vero. Mi ricordo per esempio che dei contadini della Calabria che vedevano per la prima volta la televisione si erano spaventati moltissimo perché c'era un incendio o una fucilazione. Credevano che fosse una vera fucilazione, un vero incendio...

MC: ...un po' come gli spettatori che scapparono dalla sala al famoso primo film dei fratelli Lumière del treno che si avvicinava...

GD: ...noi oggi viviamo in un'epoca di volontaria mistificazione, però siamo già abbastanza edotti, smaliziati per riuscire immediatamente a distinguere quello che è falso da quello che è vero, quello che è fittizio da quello che non lo è, quello che è pura finzione da quello che è realtà. Quindi diciamo che quello che valeva quaranta anni fa oggi non vale più, oggi anzi c'è il sottolineare la finzione perché l'uomo ha bisogno della finzione. Per cui anche certi cartoni animati che oggi sono così realistici da sembrare addirittura persone in carne ed ossa, una volta sarebbero stati meno efficaci perché il cartone animato doveva essere visibilmente disegnato, ossia doveva essere fittizio in partenza per divertire il pubblico. Invece oggi il pubblico è molto contento di vedere un cartone animato che è talmente animato da essere confondibile con la realtà. Questo sta a dimostrare l'importanza che la televisione, la radio, il cinema, *internet* e tutti i mezzi elettronici del nostro tempo hanno avuto nel cambiare la mentalità dell'uomo di oggi. Quello che valeva ieri, oggi vale solo fino ad un certo punto.

MC: Devi però ammettere che ci sono episodi dal significato abbastanza inquietante, ad esempio la famosa trasmissione del Grande Fratello in cui si spettacolarizza la vita quotidiana, il privato. La contingenza stessa diviene spettacolo, non ha bisogno più di virgolette. Questo è abbastanza inquietante.

GD: Effettivamente credo che bisogna tener conto di questa falsificazione divenuta costante anche per quel che riguarda l'aspetto estetico di questi fatti. Lo *spot* pubblicitario di una volta (ad esempio «Carosello») era basato sulla narrazione di fatti reali. Qualcosa che avveniva realmente nello studio televisivo e di cui si poteva capire lo svolgimento, come di una piccola storia. Oggi noi vediamo delle pubblicità basate sull'inverosimile e soltanto la nostra percezione ed elaborazione dei dati capace di decifrare questi salti di tempo e di spazio permettono l'efficacia dell'elemento pubblicitario, altrimenti non esisterebbe. Quindi da un certo punto di vista questo vuol dire una straordinaria moltiplicazione delle nostre capacità sensoriali, dall'altra parte vuol dire anche un aumento della falsificazione del messaggio comunicativo-artistico che apre nuovi orizzonti.

MC: Non vorrei prenderti di sorpresa, ma io mi ricordo una serata conviviale con l'artista Fabio Mauri dove c'eri anche tu. Stavate parlando dei bombardamenti della seconda guerra mondiale e tu e Mauri dicevate che erano tragici e drammatici, però erano belli. Probabilmente eravamo ai tempi

della prima guerra del Golfo e vedevamo i filmati e le fotografie dei bombardamenti di Baghdad che, evidentemente, producevano un loro senso estetico. Dicevate che in fondo i bombardamenti erano belli con le loro linee traccianti nella notte scura. C'è sempre un aspetto estetico anche nella contingenza tragica.

GD: Indubbiamente. La guerra, se uno la guarda senza starci dentro, è un evento affascinante ancor oggi. È un pericolo enorme il dare in pasto al pubblico delle scene senza specificare quali sono veridiche e quali non lo sono. Perché, effettivamente, uno che vede impiccare una persona oppure pugnalarne un'altra in un film –e quindi sa che è una finzione– assiste a questi atti mostruosi, cruenti e brutali con soddisfazione e nessuna ragione per essere commosso. Mentre invece se vede quello che sta succedendo in un combattimento oggi in Palestina e ieri in Afghanistan, anche il più indurito credo che proverà qualche cosa. Lì c'è un tramite, un sipario tra le due cose estremamente labile, perché il fatto di essere abituati a vedere spettacoli cruenti, spaventosi e drammatici in un film fa sì che molto spesso l'uomo poi assiste anche agli spettacoli veri come se fossero fittizi. Qui entra in gioco non solo l'estetica ma l'etica nel senso più complesso della parola. A forza di vedere scene cruente uno assiste anche a vere scene cruente con indifferenza...

MC: ...è un po' una variazione sul motivo di Lucrezio nel *De rerum natura* quando parlava della bellezza di un naufragio visto dalla riva, quando siamo in salvo e al sicuri sulla terra. Vorrei proporti ora un altro tema di riflessione. Hai parlato spesso nei tuoi libri di un ritorno ponderato, non passatista, non reazionario, non nostalgico-regressivo alla naturalità e alla dimensione artigianale. Anzi, hai auspicato molte volte questo ritorno. Però oggi dobbiamo dire che l'innovazione tecnologica è sempre più padrona del campo ed è un tipo di innovazione tecnologica che per certi versi allontana questo ritorno pur riflessivo alla dimensione artigianale. In che modo l'artigianato potrebbe porsi come qualcosa di più di una residuale innocua testimonianza di procedimenti produttivi ormai davvero definitivamente passati, trascorsi? Se oggi l'innovazione tecnologica tiene il campo con così grande sicurezza, probabilmente le possibilità di un ritorno alla dimensione artigianale vanno sempre più diminuendo. Nei tuoi libri molte volte hai auspicato questo ritorno ad una certa naturalità, al contatto con la materia che oggi certe tecnologie distanzianti ci obbligano a lasciare...

GD: Il problema della falsificazione e industrializzazione –per cui oggi siamo abituati a considerare come consuetudine il problema di un panorama fittizio– è estremamente importante perché ha in un certo senso eliminato quella necessità di, per così dire, imitazione della natura. Ha anche eliminato

tutto quello che era il problema di una iconologia che fosse veritiera. Ha inoltre dato luogo a tutta una serie di possibilità di artifici nell'arte, nella letteratura, nel rapporto degli uomini. Questo mi pare un fatto estremamente importante.

MC: Ma tu pensi che ancora sia possibile recuperare e mantenere oggi una dimensione artigianale nella produzione?

GD: Credo che questo sia possibile soprattutto in un senso. L'uomo in certi casi riesce a creare direttamente con il suo corpo. Difatti, non per niente, vediamo che c'è l'esistenza e il ritorno della danza; l'esistenza e la presenza molto viva della *body art*. In altre parole il corpo dell'uomo come tramite e come opera d'arte in atto è qualche cosa che non credo possa essere eliminato. Da un certo punto di vista credo che il fatto di avere la presenza di danza, teatro e di estrinsecazioni corporee sia molto importante perché permette (come l'artigianato) la presenza diretta dell'uomo a prescindere dal tramite della macchina. Non è vero che l'uomo può produrre e creare soltanto attraverso un mezzo meccanico. Ma, naturalmente, questo porta a dei gravi squilibri, perché per un verso persiste certamente un artigianato che non ha più ragione d'essere (oppure una danza ancora legata a una tradizione ottocentesca che non ha più vitalità) per cui è molto difficile decidere quale sia lo spartiacque tra le diverse cose. Ne abbiamo un esempio tipico nella cosiddetta *body art*: di fronte a degli artisti di prim'ordine che si sono serviti del proprio corpo come tramite artistico, abbiamo altri artisti che hanno cercato di fondere la parte meccanica con la parte fisica. Come per esempio quell'artista, Stelarc, che si era inserito arti guidati elettronicamente, che finiva per non essere né macchina né uomo. Queste sono delle falsificazioni corporee indubbiamente negative perché significano un intervento meramente meccanico nell'espressione invece naturale dell'uomo. Per cui più di una volta ho detto che è importante mantenere le caratteristiche naturali dell'espressività umana, per esempio nella danza, in certe forme di attività corporea e in certe forme di decorazione basate sopra il proprio corpo. Sempre per far sì che non ci sia una totale meccanizzazione e artificializzazione dell'arte.

MC: Tornerei adesso su un punto che abbiamo già toccato, però ci tornerei con qualche eco in più, data anche dal fatto che una recente grande mostra aperta a Francoforte, intitolata «Shopping», si incentra sulla sovrapposizione e l'intreccio tra arti e consumo. Il punto di riferimento storico è ovviamente la pop art. Per la nostra tradizione culturale europea umanistica sentiamo un qualche contrasto in questa identificazione tra arte e consumo. Qualcosa in noi si ribella, per lo meno in noi europei di cultura umanista. Eppure sappiamo bene, abbiamo già sfiorato questo argomento, che

nello stesso tempo il nostro stile di vita, la nostra realtà economico-sociale tende a portarci progressivamente verso questa identificazione tra arti e consumo. In base a quali motivazioni che non siano soltanto tradizionaliste, noi possiamo ancora distinguere tra arte e consumo?

GD: Io credo che sia una malversazione e una falsificazione di quella che dovrebbe essere la vera realtà artistica il fatto di essere succube totale del consumo, della finanza, del denaro, del successo ecc. Non c'è dubbio che l'arte deve esistere in maniera del tutto gratuita. Naturalmente il tipo di società nel quale viviamo fa sì che molto spesso il dare-avere economico, il *marketing* applicato ovunque e quindi anche nelle arti immetta l'artista stesso in un circuito vizioso dal quale non sa uscire. Naturalmente è facile fare dei discorsi idealistici quando poi si tratta di avere un quadro pagato 500 milioni o niente. Purtroppo siamo in un periodo in cui nel campo dell'arte visiva questo tipo di rapporto è quasi sempre costante. Per fortuna esistono delle altre arti. Un musicista non vende per 50 milioni la sua partitura, ma ringrazia se qualche orchestra gliela suona. Poi può darsi che, quando diventato celebre, la sua opera venga eseguita in tutto il mondo avendo così anche attraverso i dischi dei guadagni notevolissimi. Ma un musicista puro scrive non per guadagnare e un letterato, un romanziere, di solito anche lui scrive perché gli va di scrivere e non sperando di guadagnare milioni con il suo libro. Purtroppo nel campo delle arti visive l'arte è diventata preda del mercato. Quindi dobbiamo fare una distinzione, quello che non vale per la musica, per la letteratura, per molte forme artistiche...

MC: ...anche se esiste il fenomeno del *bestseller* in letteratura...

GD: ...può avvenire e può non avvenire. Un libro può esser prodotto in pochissimi esemplari ed essere l'*Ulisse* di Joyce, invece un Picasso deve valere miliardi, e non solo un Picasso ma anche un più modesto Licini o un Boccioni qualche milione lo deve valere. Già in partenza nell'arte figurativa c'è questo mercato che ha inquinato le acque. Poi c'è anche un'altra questione, cioè quella di artisti (il cui campione è Andy Warhol) che hanno incorporato nella loro opera il momento del consumo, cioè che si presentano esattamente come facitori di arte consumista, che non distanziano più le due cose nella loro stessa opera. Tanto più che poi l'arte visiva ha avuto il grande sfogo della pubblicità, dello *spot* televisivo, della pubblicità cinematografica, stradale ecc. C'è a questo punto un inquinamento nell'arte visiva per cui l'elemento economico è diventato fondamentale.

MC: *Le oscillazioni del gusto* è uno dei tuoi libri più fortunati. Ma non solo in questo libro tu hai parlato della nozione di gusto. Dal secondo dopoguerra in poi la popolazione italiana in quasi tutti i suoi strati sociali ha conosciuto un accrescimento diffuso e progressivo del benessere materiale e economico, con punte di arricchimento fin troppo rapide. Il tutto, come sappiamo, totalmente o quasi totalmente sganciato da ogni affinamento della coscienza culturale. Questi processi hanno in generale condotto, secondo una sorta di legge sociologica, al decadimento del gusto. Nell'attuale massificazione, forse più raffinata di quella degli anni Sessanta, qual è attualmente il gusto medio degli italiani? Non persiste forse ancora dopo decenni un diffuso feticismo del nuovo e della sua volgarità? D'altra parte come si fa oggi a parlare di gusti personali, individuali, differenziati, quando il consumismo stesso è così raffinato e pervasivo da essersi inventato una fasulla personalizzazione del prodotto, come se i prodotti ci arrivassero già «tagliati» sulla nostra individualità, già conformi al nostro gusto, anche se ovviamente è un grande inganno? Come si fa a distinguere un gusto personale cosciente, culturalmente attrezzato, da quello che invece è qualcosa di molto più indifferenziato ed eterodiretto dall'industria?

GD: Il problema è molto complicato e complesso. Effettivamente credo che si possa dire che esiste anche un gusto della nazione. Tutti sappiamo che i tedeschi –non per fare un affronto a questa grande nazione– sono piuttosto goffi, in generale. Tutti sappiamo che gli inglesi sono piuttosto raffinati. Questo a prescindere da questioni economiche, culturali o altro. C'è una particolare caratteristica etnica –se si può ancora parlare di questioni etniche ai nostri giorni– delle varie nazioni. Io credo che l'italiano medio abbia un gusto per il vestire certamente molto maggiore di quello del tedesco, o anche del francese. Ci sono queste differenze nazionali per cui il problema del gusto è qualche cosa di radicato nell'individuo anche a prescindere dall'educazione, dalla cultura. Naturalmente oggi avvengono dei fenomeni che una volta non avvenivano. Una volta c'era il popolo pezzente vestito di brandelli, di tessuti fatti a mano dalla massaia, poi c'era il nobiluomo, il ricco, il principe che avevano degli abiti sfarzosi, meravigliosi. C'era un'élite minima dedicata al gusto e c'era un' enorme massa che di questo gusto non sapeva niente. Oggi naturalmente con la massificazione quasi totale della società, da un lato si è isterilito il gusto, per cui anche nelle classi più elevate abbiamo un pessimo gusto, dall'altro canto anche nelle classi meno agiate abbiamo un discreto gusto. Quindi c'è in generale un appiattimento del gusto. Il che da un lato è positivo, dall'altro è naturalmente negativo. È difficile dire dove sta il «chiodo» tra le due cose. Io credo che al giorno d'oggi ci sia in genere una minor raffinatezza nel gusto generalizzato rispetto a quanto avveniva anche in un passato abbastanza lontano, dovuto a ragioni sociologiche che per fortuna sono state superate.

MC: La possibilità di avere un gusto personale –e non semplicemente eterodiretto dall’industria del consumo– afferisce soltanto al livello di istruzione o c’è anche qualcosa di più, un «non so che»?

GD: Credo che il gusto sia qualcosa di individuale che può prescindere dalla cultura e può prescindere da ogni parametro sociologico o socioantropologico. Però questo deve essere anche educato ed è abbastanza improbabile che una persona che non è a contatto con quella che è la società contemporanea possa inventare una moda senza conoscere ciò che «va» intorno a lui. Se noi guardiamo agli stilisti attuali vediamo che quasi tutti sono a contatto con la grande società industrializzata, non vivono in un remoto villaggio alpino.

MC: Ti sei interessato a più riprese (anzi sei stato in Italia uno degli iniziatori e anche dei decani di questo particolare campo estetico) del pensiero per immagini. L’uomo è capacissimo di pensare non solo per parole e per concetti ma anche per costruzioni immaginative. Non solo la nostra capacità intuitiva ma anche quella conoscitiva si avvale, oltre alla parola-concetto, anche di una sorta di costruttività per immagini che, nella sua indipendenza operativa, in certa misura si distanzia dal nesso logocentrico tra concettualità e linguaggio. Quale ruolo gioca questa risorsa immaginativa, mitica, interna alla nostra dimensione antropologica, nell’ambito del pensiero scientifico? Io ricordo la testimonianza di molti scienziati che ci parlano delle loro scoperte più come di intuizioni che non di elaborazioni intellettuali. Ad esempio nel *computer* linguaggi verbali e linguaggi visivi trovano una loro nuova associazione. Il *computer* e tutti i linguaggi multimediali sono in qualche modo la concretizzazione di questo cuore arcaico –la parola *in uno* con l’immagine– che batte ancora proprio nel moderno, nel contemporaneo. Tu come vedi questa associazione tra parola e immagine, pensando anche, ovviamente, ai messaggi pubblicitari, oltre che alla comunicazione quotidiana?

GD: Io credo che un’immagine non ancora cosciente possa essere alla base di elementi scientifici come di elementi artistici. Esiste certamente una forma di pensiero pre-concettuale che è estremamente importante per qualsiasi tipo di creatività. Credo che anche per uno scienziato (la storia della penicillina e delle grandi scoperte ce lo dimostrano) ci siano delle immaginazioni, cioè delle immagini non ancora concettualizzate che erano alla base di quello che poi è diventato un elemento razionale. Io credo moltissimo a questo tipo di pensiero per immagini e non sempre un pensiero per immagini arriva a concretizzarsi in un pensiero per concetti. Questo mi pare che sia molto importante non soltanto per quello che riguarda l’arte ma anche per quello che riguarda la scienza stessa. Ossia non c’è dubbio che alcuni scienziati hanno fatto una scoperta attratti da un

colore o da una muffa colorata, qualcosa di completamente staccato dall'elemento scientifico-concettuale su cui stavano lavorando, ma che gli ha aperto una strada totalmente nuova solo attraverso l'immaginazione, cioè il crearsi di un'immagine che in un secondo tempo diventa concetto. Bisognerebbe tirare in ballo Whorf e poi Jakobson e tanti altri. Non voglio fare un discorso filosofico che diventerebbe estremamente pesante. Non c'è dubbio che alla base del linguaggio parlato deve esserci la presenza di un concetto, mentre non c'è dubbio che esiste una forma di pensiero per immagini che può essere pre-verbale, Chomsky stesso lo ammette. Esiste la possibilità di un linguaggio per immagini al di là della sua concettualizzazione. Indubbiamente per la maggior parte delle volte il linguaggio si basa non sull'immagine ma sul concetto, allora naturalmente abbiamo la razionalizzazione di questo linguaggio e la possibilità di comunicazione linguistica, che non avviene quando invece rimane allo stato puramente di immagine.

MC: Vorrei porti ora l'ultima domanda. Tu hai scritto un libro dal titolo *Elogio della disarmonia*, che se non mi sbaglio è l'ultima tua fatica organica. I temi dell'asimmetrico, del dissonante, del disarmonico, sia nelle arti visive che nella musica, sono ormai parte integrante del nostro paesaggio visivo, psicologico, sociale... della nostra concezione del bello addirittura. Questi motivi ci provengono in gran parte dall'esperienza estetica orientale (ne abbiamo parlato la volta scorsa con Giangiorgio Pasqualotto) di cui anche tu ti sei interessato in vari volumi degli anni Sessanta-Settanta. In qualche modo questi concetti sono insostituibili se vogliamo leggere correttamente la produzione e la ricezione delle arti moderno-contemporanee. Tra l'altro quelli del disarmonico e dell'asimmetrico sono anche motivi che ci provengono dalla psicologia del profondo, dal pensiero mitico. In quale modo queste nozioni anticlassiche influenzano non solo la dimensione estetico-artistica, la ricezione delle opere d'arte, ma anche la nostra stessa percezione fenomenica del mondo e della realtà che ci circonda?

GD: Alla domanda ovviamente non potrò rispondere perché dovrei continuare a parlare fino a domattina: il problema è spinosissimo, diciamo pure irrisolto. Un dato di fatto è sicuro: solo negli ultimi tempi nel mondo occidentale ci si è resi conto dell'importanza che può avere la asimmetria, la disarmonia, il disequilibrio ecc. La tradizione greco-romana e poi soprattutto rinascimentale aveva fatto sì che nei nostri paesi –soprattutto in Italia ma in genere in Europa– l'idea dell'armonia e dell'equilibrio dominassero. La bellezza doveva essere qualcosa di armonico, equilibrato. Anche se nei fatti non era sempre così. Procedendo verso il nostro tempo ci si accorge appunto che non è così sempre e non è così dappertutto. L'Oriente ha avuto un'influenza enorme. Quando l'Europa è venuta a contatto con la Cina e soprattutto con il Giappone si è resa conto che esisteva una grande

civiltà –artistica e non solo– che era quasi esclusivamente basata sull’asimmetria, sulla dissonanza, sulla incrinatura di quella che era considerata come una norma invalicabile. In altre parole, mi viene in mente il famoso esempio della teiera del famoso maestro *zen* che l’allievo aveva lasciato cadere per terra e si era rotta. Il povero discepolo, disperato, non sapeva cosa fare. Così il maestro rimise insieme la teiera ma le fessure rimasero visibili. Il maestro spiegò che la teiera era diventata più bella perché attraverso la ricomposizione dei frammenti si era creato qualcosa che era di più di quanto non fosse la teiera intera. Questo è un esempio un po’ paradossale, ma non c’è dubbio che buona parte della grande civiltà giapponese, soprattutto architettonica, è basata sull’asimmetria. I giardini di sabbia di Ryoangi, la villa di Katsura, ecc. sono tutti esempi in cui ognuno ad ogni passo scopre che tre pilastri sono dritti e uno è storto, oppure che un tempio al posto di un pilastro ha un tronco inclinato, che il gruppo di pietre messe in mezzo al giardino di sabbia è fatto solo di pietre asimmetriche... In altre parole l’asimmetria può avere una funzione estetica straordinaria – maggiore o minore a seconda dei casi– di quello che è la simmetria. La simmetria può diventare noiosa, non sempre c’è un Raffaello che fa un quadro simmetrico, per cui al giorno d’oggi un quadro di Picasso o di Léger o di un grande pittore contemporaneo può essere totalmente asimmetrico, ma proprio per questo più affascinante.

MC: Mi sembra che questo tema dell’asimmetrico e della disarmonia sia legato anche ad un altro concetto sul quale tu ti sei diffuso ampiamente in un tuo lavoro di più di venti anni fa: *L’intervallo perduto*. Hai parlato molte volte dell’esigenza di riconquistare uno spazio intervallare, diastematico, una sorta di vuoto tra due pieni, sia a livello della produzione artistico-estetica che della sua ricezione. In fondo, tutti questi nostri incontri si sono svolti sotto il segno di questa esigenza, sotto il segno del «tra».

GD: Parlando dell’«intervallo perduto» mi è sembrato fosse molto importante parlare del vuoto, non solo del pieno. Questo si riallaccia con l’estetica dell’Estremo Oriente. Gran parte dell’estetica *zen* è basata sul vuoto, sull’assenza. Nel caso dell’Occidente –lasciamo pure da parte lo *zen* e l’arte orientale– noi molto spesso siamo assiepati dal pieno, dal troppo pieno. Non si riesce più a distinguere niente perché addirittura c’è un bombardamento sistematico e continuo di suoni, colori, forme. Non si riesce ad avere quell’intervallo, quella sosta che ci permetta di assaporare il capolavoro o anche semplicemente il lavoro. Ecco perché parlando di intervallo perduto io sottolineavo l’importanza per tutte le arti di avere la pausa: per una poesia, per un dipinto, ecc. Non parliamo poi della musica che senza intervalli non esiste. L’intervallo alle volte è persino più

importante di quello che circonda l'intervallo. È l'intervallo stesso, il «tra» appunto, come tu dici, che costituisce la base dell'opera d'arte.