

## 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 *aporos 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 ridefinizione 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.