

Andrea Pagnes: Sulla contaminazione dei linguaggi nella produzione artistica contemporanea. Sui conseguenti, inevitabili effetti di parassitismo che l'immagine artistica esercita nei confronti dell'immagine poetica pura all'interno dei processi creativi.

Franco Rella: Per millenni il privilegio conoscitivo è stato affidato non alle arti, ma alla filosofia e alle scienze. Queste, a loro volta, si basavano su presupposti metafisici che, in ultima istanza, trovavano il loro fondamento nella filosofia. È a partire dal Romanticismo, ma soprattutto dal secondo Ottocento, ovvero da quella che George Steiner definisce “la rottura del patto mimetico tra rappresentazione e realtà”, che vengono posti in discussione tutti i linguaggi, anche quelli che in passato avevano avuto un particolare privilegio conoscitivo. La rottura del patto mimetico significa che non esiste niente che garantisce la corrispondenza tra un segno, un significante, una rappresentazione e la realtà. Per dirla con Mallarmé, la parola ‘fiore’ non ha luogo in nessun mazzo di fiori. Il fatto che non vi sia alcuna garanzia per l’operatore linguistico, a qualsiasi livello esso si ponga – e dunque filosofico, scientifico o artistico –, di trovare una verifica immediata della sua formazione linguistica, comporta un’enorme responsabilità etica, perché da un lato tutto è dicibile (nemmeno la morte è un limite, dice Steiner, alla parola), dall’altro siamo noi stessi responsabili di quanto diciamo. Il nostro secolo è stato interamente caratterizzato dal tentativo di verificare, dopo la rottura di questo patto, la tenuta dei linguaggi attraverso una miriade di sperimentalismi. Ma è stato caratterizzato anche da un’ansiosa ricerca di ritrovare un fondamento al linguaggio stesso. Questo significa lo “spirituale nell’arte”, “le rappel à l’ordre”, il tema dell’origine. L’arte concettuale che prende le mosse da Duchamp è tutta dentro questo tentativo: è la tensione platonica a trovare un referente al gesto linguistico non più nella realtà esterna, ma nella mente dell’artista, in una sorta di archetipo ideale. Il linguaggio ridiventa mimesi, imitazione, anche se di un ordine spirituale, tradendo così la portata della rivoluzione implicita in ciò che abbiamo chiamato “rottura del patto mimetico”. Io credo che le ricerche più spinte, a livello artistico e forse anche scientifico, del nostro secolo, abbiano, recuperato un senso per così dire *cosmogonico*. Non vogliono rappresentare una realtà, ma *illuminare* zone della realtà che prima di questo atto linguistico erano oscure. L’opera d’arte qui ha la sua vocazione più autentica. Quella, come dice Steiner, di sporgerci verso il mistero. Un’opera d’arte che non faccia questo è immorale, kitsch. Ma per arrivare al punto della domanda sulla contaminazione o sull’intreccio dei linguaggi, ritengo che su grandi temi si confrontino varie modalità del pensiero, e che queste modalità abbiano linguaggi confrontabili. Questo confronto ha avuto luogo in tutti i grandi momenti della storia dell’umanità (si pensi al Rinascimento e al rapporto difficilmente districabile tra arte e, teoria dell’arte, filosofia, filologia). Trovo banale, a volte discutibile, l’inserimento della parola poetica nell’opera figurativa (Cindy Sherman, Joseph Kosuth) in cui questo inserimento ha valore di una sorta di surplus poetico. Lo stesso vale per gli architetti (per esempio nella mostra di Milano dell’86, *Il progetto domestico*): hanno proposto non architetture, ma *readymade*, rinunciando allo specifico del loro

linguaggio. Sono anche queste operazioni “concettuali” in cui si è persa però quell’ironica disperazione, il nihilismo esasperato, che c’era alle origini: in Duchamp, in *Fresh window*, la finestra coperta di cuoio nero, o ne *La chute de l’eau*, in cui lo spettatore viene costretto nel ruolo di voyeur. Qui c’è una dimensione tragica che mi pare oggi perduta. E probabilmente si è perduta nella complicità di un certo sistema (Bonito Oliva lo chiama il “sistema dell’arte”). L’opera, invece che aprirsi al mistero, viene ribadita nella sua “artisticità” da una serie disperata di fonti, il critico, il museo, il pubblico, il mercante. Così finisce per non dirci più nulla all’infuori del fatto che essa è un’opera d’arte, in una sorta di chiusa autoreferenzialità. E’ ciò che Broch già negli anni Trenta chiamava il kitsch.

AP: Si parla molto di etica, di necessità di ripensamento e di distinzione tra le molte discipline, eppure ci si trova sempre di fronte a una moltitudine di appropriazioni indebite.

FR: Ancora sulla dimensione etica potremmo ricordare un romanzo di un noto scrittore post-modern americano, Nicholas Baker. In questo romanzo il problema capitale è se sia meglio sorbire la Coca Cola, come in passato, attraverso cannuce di carta, che affondano, e permettono dunque contemporaneamente di mangiare la pizza, di tenere in mano un libro, ma che s’intridono e perdono di capacità, oppure con le cannuce di plastica, che sono sempre uguali, ma che galleggiano rendendo problematico bere mentre si fanno altre cose. Questo è il problema estetico e metafisico del romanzo. Perché questa insignificanza divenga un simbolo dell’insignificanza del mondo – perché dunque il romanzo possa avere un senso qualsiasi – è necessario un editore che lo pubblichi; un critico che affermi appunto il valore simbolico (ma in realtà meramente allegorico) del nulla che abita il libro. La stessa cosa mi pare capitata con Merz, per esempio. Quando deposita un mucchio di legna, o di materiali, in un museo, c’è la messa in moto di un apparato, o di una macchina di senso che porta ad accettare il cumulo come valore. Il sistema in cui i produttori e gli utenti dell’opera sono complici nell’affermare che tale opera è opera d’arte, le precludono il suo senso più profondo: quello di esser apertura a qualcosa che non è già dato e già conosciuto e già codificato.

AP: Sul fatto che, stando così le cose, l’opera d’arte perde parte della sua forza comunicativa.

FR: Come ho già detto, l’artista si muove in un circuito, che può assumere un tale prestigio da comunicare se stesso feticisticamente come valore. Il produttore, il critico, il museo, il pubblico e il mercante garantiscono dell’“artisticità” dell’opera proposta, la quale, in questo sistema, comunica appunto questo significato: il valore che le è stato imposto. Non viene così tradita la comunicazione, che anzi è ipergarantita e sovradeterminata da una serie di canali ben controllati lungo tutto il suo percorso: da controllori che in ogni tratto del suo percorso garantiscono che ciò che lì transita è arte, e che come tale

va “venerata” (e pagata). Viene tradito ciò che Klee chiamava *bildnerisches Denken*: il pensiero specifico della pittura. Infatti dipingere ha un senso soltanto se, attraverso la pittura, illumino delle zone della realtà e del mondo che altrimenti, senza questo pensiero e questa pratica, rimarrebbero oscure. Ha torto Bonito Oliva quando pensa che il pensiero dell’arte sia un più che il critico porta all’opera. Dipingere non è un’abilità, come non è un’abilità scrivere una poesia o una partitura. E’ un destino. E più precisamente il destino di portare all’essere e all’esperienza realtà irraggiungibili dal pensiero concettuale, da quella che Schlegel e Leopardi chiamavano la *ragione solo ragionante*. E ciò che viene portato all’essere è la moltiplicazione degli orizzonti del possibile, per esempio quello che Leopardi vede *al di là di questa siepe*. Dietro ogni orizzonte c’è un altro orizzonte. E’ questo che dev’essere portato a visibilità.

AP: E’ quanto viene sancito anche nel testo Oltre la linea di Jünger e Heidegger.

FR: Questo testo investe anche questa dimensione: la visione della molteplicità degli orizzonti, la visione dell’uomo che si proietta in una realtà ulteriore. Parlarne è compito dell’artista, del pittore, del poeta: è un compito fondamentale perché qui, in effetti, si gioca anche il destino dell’uomo in rapporto al mondo. E questo avviene a tutti i livelli dell’agire artistico. Quando un pittore *colora* una cosa, porta *qualcosa* che nel mondo di prima non c’era: una sorta di surplus, di eccesso, di oltranza. Baudelaire in un passo del *Pittore nella vita moderna* afferma che il rossetto che colora le guance di una donna, o il nero che ne cerchia gli occhi, non è l’enfasi della giovinezza, o il nascondimento dell’età: l’occhio cerchiato di nero sottolinea la natura propria dell’occhio, che è quella di essere una finestra aperta sull’infinito. E’ proprio questo artificio, questo surnaturalismo, questo desiderio di andare oltre, al di là dei limiti naturali, che è il compito precipuo dell’artista, del poeta.

AP: E’ anche il tentativo della realtà virtuale, per quanto l’ipotesi di base, il dettato di fondo muova sempre da Platone.

FR: La realtà virtuale, come oggi è intesa, si è imposta con la mostra *Les immatériaux*, curata da Lyotard al Centre Pompidou nel 1985. Idea straordinaria: metter in mostra immagini computerizzate, virtuali, possibili, che non hanno un referente oggettuale, e obbligare lo spettatore a straniarsi dai codici abituali che stabiliscono l’ordine del reale. La mostra non era all’altezza dell’idea che la muoveva, idea che troviamo anche in letteratura, per esempio in *Giustizia* di Dürrenmatt. Dürrenmatt afferma che ciò che chiamiamo realtà non è una crosta sull’infinità dei possibili. Prendiamo *una* realtà, e proviamo a spiegarla a partire da ipotesi altre rispetto ai codici abituali. Ecco che la crosta si apre, e s’intravede un tragitto completamente altro, diverso. La grande arte forse si muove su questo piano: realizza una possibilità latente con il massimo rigore possibile. Se, per esempio, una mattina Gregor Samsa si sveglia da sonni

inquieti trasformato in un immane insetto... La giornata, il tempo, il mondo ne sono stravolti. Un altro senso emerge.

AP: Sul fatto che artisti e poeti, più che mirare a cambiare o modificare la realtà, nei loro processi creativi tendono a riscontrare qualcosa di incompreso o di incompiuto nella realtà come si presenta loro, e di conseguenza eseguono.

FR: Cambiare la realtà è compito dei politici, e dell'artista quando agisce nella sua vita politicamente. Ma il vero compito dell'artista è quello di farci vedere ciò che nella realtà senza il suo intervento noi non potremmo vedere. Questo è il suo compito. A Valéry chiesero quale fosse il suo impegno per la patria e contro il nemico durante la Prima guerra mondiale. La sua risposta fu: tradurre perfettamente le Georgiche di Virgilio. Amo questa risposta. Impugnare il fucile e sparare può essere necessario, ma non è arte. Interrogiamoci piuttosto su quale sia il contenuto politico specifico di ogni grande opera d'arte. Coltivare il suo amore per la differenza fino al punto da rendere impensabili carri armati che rendono tutti uguali. E sto parlando di ruspe reali, ma anche delle ruspe della metafisica, della politica, dell'ideologia ecc. La grande arte è *resistenza* perché legittima tutte le ipotesi possibili, e si contrappone organicamente e strutturalmente a un'unica interpretazione coattiva del reale, che è propria dei regimi politici. Questo è il fondamento etico e politico dell'arte: quello di essere un linguaggio che ha cura delle differenze che abitano sulla Terra.

AP: Sulla critica d'arte. Anche come disciplina letteraria. Sul fatto che oggi manca di una metodologia rigorosa, in senso stretto.

FR: La critica militante è stata letteralmente inventata da due personaggi che critici non erano: Diderot e Baudelaire. Quest'ultimo sarà poi il più grande critico del XIX secolo. Anche nel nostro secolo, nei momenti più vivi e aperti del dibattito sulle arti, per esempio nelle avanguardie storiche, c'è una critica d'arte che è quasi sempre all'altezza delle opere: una critica di artisti e di poeti che si muovono nel contatto costante con l'opera, mettendo in gioco una pluralità di linguaggi (poetici, estetici, filosofici, teorici). Longhi, Ragghianti, Panofsky ci hanno raccontato *stupendamente* l'arte. Oggi ho l'impressione che il critico d'arte sia un operatore inserito in un circuito, dove ha più senso la sede in cui si scrive, gli artisti e i movimenti di cui si parla, i musei e le gallerie cui si fa riferimento, che il faccia a faccia con l'opera senza la quale non vi è critica. Se devo essere sincero ho poi l'impressione che questa critica spesso manchi di cultura. E' affascinata da proclami, da slogan – pensiero debole, postmodern, decostruzionismo –, che sono assunti però nei loro aspetti più immediati e superficiali, tanto che Lyotard ha dovuto scrivere un *Postmoderno spiegato ai bambini*. Insegue i simulacri di Baudrillard, del tutto ignaro della fondazione fenomenologica di questo pensiero. Mi pare, in definitiva, una disciplina debole, che si

confronta sociologicamente con un sistema, quasi mai con le opere. Anche gli storici dell'arte, quando hanno stabilito il loro iter filologico, quando ci hanno detto di committenti e collezioni, si fermano, come se compito dell'opera fosse quello di nascondere nel suo ventre queste informazioni, e non i misteri che sono il mistero del mondo.

AP: Sulla durata dell'opera d'arte contemporanea. Sulla durata del suo messaggio.

FR: Lo aveva già detto Baudelaire: l'opera d'arte nel moderno viene al mondo come aspirazione all'eternità, e, insieme, come precarietà. È il destino dell'arte moderna: la sua cifra tragica. Questa fragilità, che tende all'eternità, è lo stigma della realtà stessa che l'arte ci propone. Il suo senso è il senso che l'arte di oggi trasmette al prossimo millennio. Ho parlato di cifra tragica. Basta percorrere i musei che presentano la contemporaneità: gli apparecchi di Oldenburg trasformati in mucchi flosci e irriconoscibili; i collage con oggetti arrugginiti e sdruciti, più antichi delle tombe egizie; i neon dell'arte concettuale, che nel loro movimento dovevano proporre una lettura ambigua, assolutamente decifrati nella scoloritura che li rende trasparenti. Queste opere non sono restaurabili. Restaurarle sarebbe rifarle: sarebbe rifare all'infinito dei falsi. Questo è un *novum* nella storia dell'arte. Ogni opera ha una sua fragilità dovuta a fattori esogeni e a fattori endogeni. Ma in queste opere la fragilità ne è il senso primario, tanto che l'artista l'ha esaltata spesso come fattore unico della sua opera, per esempio negli happening o nella land art. Gli artisti che fanno della fragilità una festa, danzano gioiosamente una tragedia che forse non hanno compreso fino in fondo. Infatti, esaltando il polo della precarietà trascurano l'altro polo: la tensione all'eterno e alla verità. E nel momento in cui questa opposizione – tra fugace ed eterno –, opposizione non negoziabile, viene interrotta, rimane una sorta di delirio giocoso: una danza felice e beota sull'immediatezza. Viene spezzata una di quelle opposizioni inconciliabili – sempre l'aspirazione all'eterno si scontra contro il limite umano, limite che diventa soglia per un altro limite – in cui consiste il mistero dell'arte.

AP: Per i poeti, la parola pura, vera, nasce dal silenzio. E' possibile affermare la stessa cosa dell'immagine?

FR: Sì, anche se l'immagine tende alla parola, a farsi segno, comunicazione, essa nasce dal silenzio. Ma qui dovremmo aprire un discorso. La tradizione dominante in Occidente, da Platone ad oggi, ha fatto dell'immagine, e di ogni segno figurale, un linguaggio perverso, di cui ci si può servire in mancanza di meglio, ma da abbandonare appena sia possibile tradurlo in un concetto stabile. Henry Corbin, studiando la gnosi persiana e araba, ha individuato tre dimensioni del pensiero umano: la percezione sensibile del reale, il concetto, e, in mezzo a loro, il regno dell'intermedio dell'immagine, del pensiero immaginale. Questo pensiero corre nascosto anche in Occidente, ed emerge in Rilke come in Klee. Ma vorrei fare un esempio, citando un passo stupendo dallo *Zibaldone* di Leopardi, - come è possibile richiamarlo alla

memoria senza l'appoggio del testo -. Leopardi esprime il suo amore per le grandi città, o le folle, dove la luce è interrotta, e questo impedimento permette di procedere oltre con l'immaginazione. Stiamo attenti: immaginazione non è fantasia, che è una forma minore, forse impoverita e pervertita dell'immaginazione. E' invece la capacità di far transitare su queste soglie del pensiero tutte le realtà che sono ulteriori al pensiero. Pensiamo alla poesia *L'Infinito*: "...questa siepe che da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude...". Attraverso questa siepe, attraverso lo stormire di *queste* foglie, attraverso la visione di *questo* limite, transitano "le morte stagioni e la presente / e viva e il suon di lei": tempi e spazi si sovrappongono nel "naufregio" della ragione solo ragionante, e nell'apertura alla ragione immaginale. Il visibile diventa lo spigolo che ci rende percepibile l'invisibile. Questo è anche l'insegnamento di Cézanne. Non vediamo mai tutta la mela: non vediamo il cono d'ombra che è nascosto dietro di essa e il cono d'ombra che essa proietta sul mondo, segnando di quest'ombra il mondo stesso. E' necessario rappresentare la parte visibile della mela in modo che attraverso essa diventi percepibile anche la sua parte nascosta, anche quella parte del mondo che è sempre segnata dalla sua ombra. Per questo Cézanne è, come ha detto Handke, un *Menschenleber*, un maestro d'umanità. Colui che ci ha insegnato ciò che sta oltre il confine e la pratica dell'arte come il compito di essere sempre su questo confine. Diceva Ortega y Gasset che noi non vediamo un bosco, ma una cortina di alberi. E' la nostra immaginazione che ci consegna l'"invisibile" del bosco. Ma questo vale anche per le emozioni, per le passioni, per i pensieri dell'uomo.

AP: Sul recupero e sulla ricostruzione del mito in talune espressioni artistiche.

FR: C'è un interesse archeologico nei confronti del mito, così come qualche anno fa la Transavanguardia nutriva interesse per le forme dell'avanguardia storica, quasi fosse un libero repertorio iconografico a cui attingere. Ma dietro il richiamo del mito, comunque lo si riproponga, c'è sempre una profonda esigenza: la modernità, quella che noi oggi chiamiamo modernità, si apre con le parole di Hölderlin che si appella al "dio venturo" affermando che il dio che deve venire viene da Tebe, e quindi da un crogiuolo mitico e tragico, e venendo guarda all'indietro, alla sua origine. Lo sguardo di Dioniso, richiamato da Hölderlin, ci riporta a una delle zone decisive del pensiero occidentale: al mito nella tragedia. Che cosa scopre il mito? Il mito svelava, e continua a svelare, il mondo come un insieme di contraddizioni irrisolte; lo svela all'uomo quale essere che vive un conflitto irrisolvibile tra vita e morte, tra maschile e femminile, tra selvaggio e civilizzato, tra umano e divino. Tali contraddizioni non sono risolvibili perché nel loro conflitto costituiscono l'essere umano nel suo rapporto con l'altro e con il mondo. Il recupero del mito, anche in chiave ironica (penso persino a Savinio), fa sempre trasparire questo aspetto terribile che il mito manifesta: l'incontro con *l'altro* come contesa.

AP: Come scissione?

FR: Prendiamo l'aspetto del rapporto tra maschile e femminile. O è morte della differenza nel possesso, oppure è la scoperta di una divisione e di una separazione invincibili e insormontabili. Il mito, da questo punto di vista, è il recupero di un pensiero affacciato a queste contraddizioni, fino al punto in cui esse appaiono come un vicolo cieco. Simone Weil, uno dei cervelli più acuti di questo secolo, dice che quando ci troviamo di fronte a un vicolo cieco, alle prese con una contraddizione irrisolvibile, siamo allora di fronte alla parte che vale la pena aprire.

AP: Sull'uso della metafora come forma di economia espressiva (per dirla con Borges). Sulla necessità del lavoro di sottrazione, sulla disciplina e sul rigore nel processo creativo affinché questo non diventi un gioco dell'intelletto fine a se stesso.

FR: Difficile pensare a regole in rapporto a un'avventura come quella dell'arte. Tuttavia, proprio perché nell'arte non è in gioco una mera rappresentazione, o un'espressione di sentimenti, o di lacerti di storia o di ideologia, ma il compito di illuminare parti del mondo oscure e invisibili, in essa c'è un compito che, questa tensione cosmogonica, dev'essere perseguito con il massimo rigore possibile. Alla fine solo il rigore garantisce l'emergenza del significato.

AP: Nelle Lezioni americane Calvino dice che gli sarebbe piaciuto vedere un romanzo scritto in una frase: un assurdo o un'ipotesi possibile?

F.R.: Lo si può pensare. Calvino dice *mi piacerebbe*. È l'idea che un processo di scrittura, o di produzione artistica, rigorosissimo, possa portare a un'estrema condensazione significativa, tale da tradurre il mondo in un quadro, una vicenda in una frase, o in un breve testo. Si tratta però non di un processo *spontaneo*. Tutt'altro. L'espressione diretta dei sentimenti si esprime piangendo o ridendo o urlando o mordendo, e tutto questo ha un'intensità superiore a quella di qualsiasi frase. Se il compito dell'arte fosse quello di esprimere sentimenti, l'arte sarebbe un processo di un costo e di una complessità insensati. Il neonato piangendo si esprime e comunica alla madre con efficacia assoluta i suoi rifiuti, la sua fame, la sua rabbia e la sua gioia. Pensiamo invece che rabbia, gioia o dolore siano l'accesso a una dimensione del mondo. Barcelò porta il dolore fin dentro la materia, dentro la crosta del mondo, svelando il meccanismo sacrificale che lo regge e lo rende terribile. Siamo oltre il sentimento. Il senso del dolore diventa compito, nel senso che diventa la via da costruire per giungere a una verità che non è immediatamente leggibile nel mondo, ma nemmeno nel mio dolore. L'arte non è dispendio perché il suo compito non è immediatamente né espressivo né comunicativo, ma conoscitivo, di una conoscenza che non è

raggiungibile con altri linguaggi o con altri mezzi. Dostoevskij afferma che la matematica dice con assoluta certezza che $2+2=4$: questo va bene per l'intelletto che su questa certezza costruisce le sue procedure. Non ha valore alcuno per l'inconscio, per le passioni, per quello che Dostoevskij chiama "l'uomo del sottosuolo". Il problema sollevato dal Dostoevskij non è solo un problema estetico, ma, per così dire, metafisico, che investe la posizione dell'uomo in rapporto al mondo, al pensiero, alla realtà, alla vita.

AP: Quando la logica poetica e artistica sono in grado di garantire la verità della finzione.

FR: Una volta una visione del mondo veniva compresa come esclusiva di altre visioni del mondo. Oggi, anche l'epistemologia si è resa conto che accanto alla teoria, o all'immagine del mondo, di Galileo o di Newton o di Einstein, c'è la visione del mondo di Canaletto e di Kandinskij. *L'una non esclude l'altra*, e quindi non ha più valore la vecchia dicotomia vero/falso: abbiamo a che fare con finzioni, ipotesi, ognuna delle quali ha verità. Il problema diventa dunque quale sia la posizione dell'uomo di fronte a un fascio di verità plurime. Ho l'impressione che oggi tra queste verità plurime, quella che esprime più in *profondità* l'interesse umano sia quella dell'arte. Proust più che Heidegger. Questo non toglie nulla alle scienze o alla filosofia, ma ne sottolinea, a differenza del passato in cui erano egemoni, il carattere locale e parziale. L'essere al mondo, il perché noi siamo al mondo, qual è il senso del nostro essere al mondo, non lo troviamo più nelle metafisiche che stanno alla base delle pratiche e delle abilità scientifiche. Forse lo troviamo nell'arte: nell'intreccio delle storie degli uomini e delle donne, che sono nei romanzi, nelle poesie, nei quadri. Una delle esperienze capitali del moderno, quella della grande città, luogo sconfinato, pieno di pulsazioni temporali e contraddittorie, di velocità, stasi e mutamento, è un'esperienza che solo l'arte ci ha proposto a livello conoscitivo. La velocità, ad esempio, come accesso ad una diversa visione delle cose.

AP: Velocità che appartiene e si contiene nel concetto di bellezza come lo s'intende nella sua accezione moderna.

FR: La bellezza, in passato, non aveva alcun rapporto con l'arte: era la manifestazione visibile dell'armonia del mondo e dell'armonia di Dio. Dal Settecento l'armonia diventa intrinseca all'opera, e dà piacere senza più rinviare a questa dimensione metafisica. È soltanto nella modernità che la bellezza diventa il senso stesso della dissonanza, la capacità di dare forma alla diversità, alla complessità del mondo, delle differenze, delle contraddizioni. E dunque anche alle cose rese molteplici e deformate e disabituati della velocità. Baudelaire prima e Dostoevskij dopo teorizzano questa nuova bellezza. Dostoevskij afferma (ma lo ripeteranno Calvino e Brodskij) che la bellezza salverà il mondo in quanto è l'unica forma che tinge insieme i poli di una contraddizione inconciliabile. La bellezza dell'arte è dunque la cura delle differenze,

contro l'appiattimento, la distruzione delle differenze. L'arte nasce, vive e si muove in quella che i filosofi chiamavano con orrore *regio dissimilitudinis*, la terra delle dissomiglianze.

AP: Sul concetto di creazione nell'arte, partendo dal presupposto che non c'è creatio ex nihilo.

FR: Creazione è portare nel mondo qualcosa che prima nel mondo non c'era. L'arte è questo: l'ombretto di cui parlava Baudelaire, il tatuaggio di cui parla Hegel nell'*Estetica*. Anche il prigioniero che affigge una pagina di *Playboy* alla parete della cella e fa di un muro opaco una trasparenza aperta sul sogno e sul desiderio. Sì, anche questo sogno rozzo, è creazione: dilatazione di uno spazio limitato a una dimensione ulteriore. Questa è la creazione artistica, dai livelli più elementari ai livelli più alti. Sempre più vera di un'opera che non aggiunge nulla al mondo e che, protetta dal sistema di cui abbiamo già parlato, si consegna come tale, come un feticcio.

AP: Sull'affermazione schilleriana: riconsegnare all'arte la forza per essere anima del mondo e l'intelligenza per poter essere significato della realtà.

FR: D'accordo sull'affermazione schilleriana, ma non su quello che nasconde dietro di sé. Schiller voleva fondare un'*educazione estetica* basata sulla nostalgia della greicità olimpica. Hölderlin e Nietzsche ci hanno dimostrato che questa greicità era una finzione. Ma oggi della frase di Schiller possiamo prendere la tensione a una conoscenza estetica, in cui l'arte si propone come ponte, un transito verso il reale: anche quello barbarico e dionisiaco che Schiller non aveva visto nella Grecia. Questo ci permette di andare oltre alla danza intorno all'arca vuota di senso, al carattere circense di tante manifestazioni, compresa la Biennale. Oltre il ludico, che spesso è, suo malgrado, funerario perché il gioco diventa la bara del senso. Cadute ideologie, estetiche, visioni totali del mondo, possiamo dire che l'arte fonda significato nella relazione tra il soggetto e il mondo, tra l'io e l'altro. Manifestazioni come la Biennale, anche per le loro stesse dimensioni, faticano a rendere perspicuo questo livello, e finiscono per testimoniare una realtà sociologica e un aspetto fenomenologico, ma non il *pensiero dell'arte*. Forse bisognerebbe arrivare a una selezione delle tendenze più significative, ridurre la potenza prometeica e mefistofelica dei direttori, che vorrebbero fare, con le forme altrui, la propria opera d'arte. Bisognerebbe creare relazioni stabili e produttive con l'università e con altre istituzioni. Creare un centro di ricerca e documentazione che funzioni davvero, a più livelli: dall'educazione permanente, all'aggiornamento degli insegnanti, ai masters. Anche a livello informativo si potrebbe fare di più. Invece di portare migliaia di opere, alcune veramente poco significative, ci potrebbe essere per tutto l'anno la documentazione visiva in tempo reale delle cento manifestazioni artistiche più significative di tutto il mondo. L'archivio di questa documentazione visiva potrebbe rendere disponibili nel duemila migliaia di manifestazioni che hanno

INTERVISTA A FRANCO RELLA

Appuntamenti con la Filosofia 2. Milano: Giancarlo Politi Editore, 1996

caratterizzato tutta l'ultima fase del secondo millennio. Sono un po' stanco dell'esaltazione dell'effimero. Per i cantori dell'effimero sembra che l'unica cosa eterna sia il loro canto: la loro perpetua celebrazione dell'effimero stesso.

Venezia, giugno 1994