

Andrea Pagnes: Crisi d'ideologie e di valori. Caduta del comunismo. Il seguente è inevitabile dissesto delle strutture sia economiche che politico-sociali. In una situazione simile, quali possibilità si presentano per individuare e recuperare quelle direttive che oggi sembrano andate perdute?

Massimo Cacciari: Ritengo che la crisi del comunismo (se la si vuol prendere emblematicamente come fine dell'epoca delle ideologie) possa essere nient'altro che salutare, nel senso che finalmente, e non soltanto nella riflessione di alcuni, ma ormai anche nel senso comune, bisognerà procedere per distinzioni. Occorre finirla di confondere i diversi linguaggi. Se tutto ciò avvenisse, allora la ricerca filosofica potrebbe nuovamente concentrarsi in se stessa e cessare di essere un surrogato di ideologie, di appelli, di proclami, o anche semplicemente di pseudosociologia, o di pseudopolitica, come lo è stata tante volte in passato. Potrebbe tornare a ciò che è il suo proprio (valga altrettanto per la ricerca artistica) realizzando quelli che erano gli auspici di tanti spiriti nobili di questo secolo che, ahimè, hanno vissuto nel pieno delle ideologie (penso, ad esempio, a Walter Benjamin, quando parlava dell'autore come produttore), e auspicare che si comprendesse finalmente la distinzione metafisica tra ideologia e filosofia, tra ideologia e religione. L'opportunità che viene fornita alle nostre intelligenze in questa fine secolo è grandissima: pensare di nuove per differenze, pensare per distinzioni. Pensare: analiticamente, cioè pensare.

AP: Allora la filosofia potrebbe di nuovo incidere fattivamente sul sociale, concentrandosi per migliorare la qualità della vita?

MC: La filosofia ha sempre avuto un aspetto anche politico, In tutta la tradizione occidentale, la filosofia, per dirla con Leopardi, ha sempre mantenuto questa irragionevole fede di poter rendere ragionevole la vita. Da questo punto di vista, la filosofia probabilmente continuerà a essere anche politica; ma la filosofia è politica per una ragione esistenziale: a differenza di altre discipline, pensa il proprio oggetto nel e attraverso il linguaggio naturale, il linguaggio della polis, il linguaggio della città. La filosofia è necessariamente politica anche quando non dice nulla di politico in senso

stretto. Allora, se riuscisse finalmente di liberarsi di ogni aspetto più o meno parassitario rispetto ad altre discipline, e cioè essere filosofia della politica, filosofia della sociologia, ovvero metodologia delle altre discipline, e tentasse di riacquistare la propria identità - pensare se stessa, il proprio se stesso - potrebbe essere un elemento importante di una, per parafrasare Wittgenstein, opera di bonifica, di igiene del linguaggio.

AP: Vorrei soffermarmi sul problema del linguaggio. Una corrente di pensiero come lo strutturalismo può essere tuttora valida o denuncia ancora dei limiti, un problema di comprensione di fondo, soprattutto per la sua difficoltà di applicazione?

MC: Sai, non si tratta di applicare alcunché. Una volta entrati in questa nuova dimensione, dove vengono meno i linguaggi universali che inglobavano in se tutti gli altri, è chiaro che non hai più nessun linguaggio che, in quanto tale, ti permetta di far luce sulla complessità dei giochi. Non vi è più nessun Metodo. Viviamo in un'epoca che è tutto "contro" il Metodo. Per questo motivo, anche i vari discorsi di impianto strutturalistico che ancora, bene o male, anelavano a una metodologia universalmente applicabile, a fondare un'ermeneutica universalmente valida, mi paiono ormai da tempo tramontati. È un problema, semmai, che riguarda più strutturalismi, ovvero tanti approcci specifici, semanticamente controllati, all'interno della storia, del divenire, dei diversi linguaggi. Ma non c'è dubbio che lo strutturalismo, storicamente, si delinea come metodo, anzi è l'ultimo grande metodo, probabilmente, delle scienze umane europee.

AP: Riguardo all'ermeneutica, Gadamer scrive che di fronte a un'opera d'arte dobbiamo trovarci necessariamente coinvolti, poiché nostro dovere è quello di interpretarla.

MC: L'ermeneutica ha aspetti molto diversi. Spesso, dal punto di vista strettamente teoretico, è banale. D'accordo, un primo livello di complessità viene definito dall'assolutamente indisgiungibile relazione tra soggetto e oggetto, ovvero tra interpretante e interpretato, dove l'interpretante non è semplicemente un punto

imedico fuori dell'interpretato, che lo giudica astrattamente dall'esterno... ma, questa è consapevolezza filosofica molto antica. Questo tipo di complessità nella relazione tra soggetto e oggetto, a saperla leggere, a saperla interpretare come si deve, è consapevolezza fin dai grandi testi della filosofia classica. Per non parlare poi dell'idealismo che è tutto centrato su questo aspetto: "Nessuna cosa senza interpretazione". Hegel dice che non c'è né in terra né in cielo nulla che non sia insieme mediato e immediato. Da nessuna parte troverai semplicemente "immediato", ovvero la cosa, e da nessuna parte troverai semplicemente "mediato", la posizione della semplice mediazione concettuale, della semplice riflessione. Da un certo punto di vista, l'ermeneutica, allora, non fa altro che rendere esplicito un percorso che è del tutto immanente alla storia della cultura filosofica occidentale europea. Se escludiamo alcune posizioni assolutamente obiettivistico-trascendenti - senza far confusione con il significato di trascendentale in Kant che invece è tutto dentro a quanto appena detto - l'ermeneutica non fa altro che sviluppare, appunto, queste che erano consapevolezze forti di tutta la tradizione filosofica, soprattutto della filosofia moderna e contemporanea. Le esplicita e le applica con particolare rilevanza proprio nel campo estetico, nel campo della riflessione sull'oggetto d'arte, dove questa idea di complessità soggetto-oggetto è al centro della speculazione estetica, critica e del lavoro artistico degli ultimi due secoli.

AP: Allora ognuno può costruirsi una propria ermeneutica?

MC: No, non è esatto, perché l'ermeneutica seria non finisce in nessun relativismo. Questa complessità si definisce e si colloca all'intero di sistemi interpretativi ben definiti. E mio dovere conoscere il contesto di quell'oggetto, la storia del suo linguaggio, la storia della relazione tra quell'oggetto, il suo linguaggio e il "pubblico". Una posizione ermeneutica seria non si conclude mai in uno sciocco relativismo. Se così non fosse, questo significherebbe nient'altro che non c'è la cosa e c'è solo l'interpretazione, la mia interpretazione vale la tua e viceversa, ma non è affatto così.

AP: Eppure sembra la "malattia" che ha colpito l'attuale critica d'arte.

MC: Sì, pero rimarrei sempre cauto nel gettarci ceneri sul capo. Questo è sempre stato vero. Per comprendere qual è la direzione effettiva di qualsiasi lavoro devi anzitutto guardare le vette, non i fondivalle. I fondivalle sono sempre stati pieni di nebbie, di residui e di scorie che vi precipitano. C'è un'ermeneutica nel campo della storia dell'arte e della critica che non è affatto "idiota". L'ermeneutica è particolarmente interessante quando cessa di essere metodologia e diventa invece proprio una critica sul campo, una messa in pratica.

AP: Per arrivare a definire anche la qualità di un'opera?

MC: Per definire anche la qualità, nel senso molto specifico del termine, ovvero la complessità e la ricchezza di informazioni. In sostanza è proprio questo ciò che un buono strutturalismo, che non sia una metodologia universale, e una buona ermeneutica permettono. Permettono di definire, o quantomeno tentare di avvicinare, la ricchezza informativa di un'opera che si basa sulla portata delle innovazioni che produce nella storia del suo linguaggio; per definire questo è necessario conoscere la storia di tale linguaggio, il contesto dell'opera, e, come sempre, avere inevitabilmente l'avvertenza che noi giudichiamo quell'opera dal nostro punto di vista. Ad esempio, quando scrivo su Caravaggio devo tenere presente che il mio è il punto di vista di uno della fine del Novecento che scrive su Caravaggio; quindi, devo sapere che nella mia analisi porro una serie di elementi che derivano dalla storia successiva a Caravaggio stesso. E questo devo controllarlo, perché l'ermeneutica mi invita, mi induce anche a controllare questo effetto di necessario anacronismo, di necessaria distorsione che produce ogni analisi su un'opera del passato. E tutte le opere sono passate, attenzione: e di questo che avverte l'ermeneutica "avvertita". Quando giudico una tua opera che mi porti oggi e hai fatto ieri, giudico comunque un'opera passata. L'attività ermeneutica, l'attività critica, come l'attività filosofica, viene sempre *post festum*. Ecco che allora l'ermeneutica avverte la netta distinzione tra ciò che è l'attività critica e ciò che è l'attività poetica. Il vero critico, sulla base dei limiti che l'ermeneutica detta, analizza sempre opere passate. Dal punto di vista teoretico non cambia nulla che siano

passate da ventiquattro ore o da ventiquattro secoli, sono opere passate che io giudico in quanto tali e che devo giudicare sempre con lo stesso metodo, quello di cui parlavo prima, e mai fare opera di poetica. E infatti il grande vizio di tanto linguaggio critico banale e quello di confondere continuamente l'esercizio ermeneutico con l'esercizio di poetica, ovvero di non parlare di quell'opera, ma dei miei desiderata sull'evoluzione dell'opera d'arte, sul futuro dell'opera d'arte, dei miei gusti su quello che per me sarebbe un'opera d'arte "bella" o "interessante". Allora avviene una confusione, una commistione fra linguaggio ermeneutico e linguaggio di poetica. Questo diventa deleterio nel 99% della produzione, appunto banale, di critica, di manifesti di critica, di commenti di un'infinita di cataloghi, che non sono un discorso ermeneutico, ma sono un discorso di poetica. Il discorso di poetica è del tutto ammissibile quando lo fa il poeta, ma è inammissibile quando lo fa il critico. Questo è uno degli insegnamenti fondamentali di un'ermeneutica avvertita, consapevole dei propri limiti.

AP: Un artista a suo modo politico come Beuys considerava decisiva l'esperienza del dialogo e della comunicazione, anche in relazione alla massa. Ora, in un certo senso, la "modernità" ha creato un'enorme frattura tra quello che è il prodotto artistico e la massa dei fruitori. Spesso ci si trova di fronte a pensieri e considerazioni fatti da sofisti, basati unicamente sulla persuasività, sull'allusione. Viene così a mancare quella che è la ricerca di un'etica e di verità in senso proprio. Non si scende più sotto la superficie; forse mancano le capacità, forse i presupposti necessari. Beuys, come altri di un passato non troppo lontano, viene portato in palmo di mano, ma l'essenza del suo pensiero, del suo messaggio, non viene granché approfondita.

MC: Sì, ma bisognerebbe interrogarsi appunto su quale fosse la verità che il gesto di Beuys voleva porre alla luce, perché, probabilmente, si scoprirebbe che questa verità è assolutamente irripetibile. In più, se quel gesto venisse ripetuto, diventerebbe automaticamente falso. Voglio dire, in certe ricerche - e qui in fondo ne va del destino dell'arte contemporanea-, le più radicali, tra le quali c'è sicuramente quella di Beuys, qual è il problema, qual è, appunto, la verità che esprimono? C'è poco da fare, è sempre quella - interpretata correttamente e non in modo volgare - della morte

hegeliana dell'arte. Perché dico interpretata in modo autentico e non in modo volgare? Perché Hegel non si è mai sognato di dire che l'arte cessasse di essere arte, o che non ci fossero più artisti. Hegel intendeva dire che l'arte contemporanea assumeva come proprio tema quello della morte, e quindi della sua stessa morte. Questo diventava il tema dal quale l'arte contemporanea non avrebbe mai più potuto districarsi. Hegel diventa veramente comprensibile sonante con le esperienze più radicali dell'arte contemporanea successive a impressionismo, espressionismo e futurismo. Nell'impressionismo si ha ancora a che fare con la verità non più dell'oggetto contemplato, ma dell'io che contempla. È il punto di vista dell'io che viene rappresentato secondo criteri naturalistici in senso scientifico. È ancora il punto di vista dell'io che domina nell'espressionismo. E ancora domina nelle scomposizioni futuriste. Questa dimensione di morte dell'arte, correttamente intesa, inizia invece con le esperienze più radicali di Malevic, con Mondrian in parte e poi con il grande gioco, il riso di Duchamp, da cui, secondo me, viene poi tutto, Beuys compreso. Parte tutto da lì. Ma che cosa avviene, qual è il valore. Il significato di quella rivoluzione? Non è più la fine dell'oggetto bello (che finisce con l'impressionismo), non è più la fine della verità dell'io - che è quella dell'impressionismo e che cessa appunto con tutte le esperienze antiretinarie (Malevic, Mondrian) - ma è, e in questo il profeta è già Duchamp, la fine dell'espressione: "perché la rappresentazione?". Questa è la domanda, che è successiva, ed è questa la domanda hegeliana: l'arte contemporanea in quanto arte mentale, arte della riflessione, arte che ha perso ogni rapporto con l'immediato, arte che è quell'insieme, quel complesso di mediato e immediato che prima si diceva: quest'arte ha dunque a che fare, come proprio unico oggetto, con la morte, quindi con la propria stessa morte. E allora, l'arte contemporanea, in tutti i suoi aspetti (Duchamp e Beuys da un lato, Cage dall'altro) è di fronte a questo dilemma: o mettere tra parentesi questa affermazione - chiamiamola così - hegeliana, o ignorarla *tout court*, o viverci dentro criticandola continuamente, che è poi la situazione di Beuys. Oppure che cosa? Questo è il grande dilemma che la rende anche così difficilmente comprensibile.

AP: Siamo giunti al punto che l'opera è diventata solo un modulatore ambientale.

MC: Esattamente. Non impressiona più niente, non traumatizza più alcunché, non fa più pensare e tradisce dunque la quintessenza della grande arte contemporanea che è tutta meditativa e riflessiva, che è tutta mentale: un'ascesi intellettuale purissima.

AP: La gente fatica sempre di più ad accostarsi, a comprendere l'arte contemporanea.

MC: Per la gente comune è difficile proprio per questo, poiché la grande arte contemporanea è puramente riflessione. Le cause stanno probabilmente nel nostro bagaglio, come dire, anche biologico. Nella rappresentazione artistica cerchiamo, forse ancora, inconsapevolmente, una *delectatio*, anche estetica e immediata, oppure qualcosa di fronte a cui pregare, cioè un oggetto di culto, qualcosa inserito in un contesto culturale. Ora, l'arte ha perso completamente questo suo inserimento. Come si fa a non valutare la straordinarietà di questo fatto? Dovrebbe essere il primo capitolo di ogni riflessione. Dal punto di vista anche sociale, storico, destinale, la prima riflessione da fare è questa: l'arte contemporanea - e questo straordinario caso l'aveva visto chiarissimamente Hegel, accanto all'aspetto teoretico che abbiamo prima analizzato - è stata del tutto decontestualizzata rispetto al suo carattere religioso-culturale. Non era mai accaduto, mai. L'uomo comune, probabilmente, ha nel suo bagaglio biologico questa inclinazione a vedere in ciò che viene rappresentato un qualcosa che ha a che fare con il mondo del divino e dell'*ethos*, dai mammut nelle caverne al Partenone. Quando questo rapporto risulta tranciato e colloca l'uomo comune di fronte a dei segni, l'interpretazione di un sistema di segni senza ancoraggio simbolico a un significato forte è difficilissima, perché a quel punto è come se dovesse conoscere una lingua specializzata.

AP: Il rapporto tra arte contemporanea e bellezza potrebbe essere colto ancora nel rapporto con il divino, sempre ammesso che uno ci creda?

MC: Il rapporto con il divino non è un rapporto con un divino personale, è un rapporto con un sistema culturale, e questo via via, nella storia dell'arte europea e occidentale, si

spezza. Tuttavia, fino a un certo punto, l'immagine artistica, il bello artistico, ha mantenuto rapporti con un universo simbolico che, bene o male, era l'universo comune. E' nell'epoca idealistico-romantica che si ha la grande, irreversibile crisi, per la quale l'arte non tiene più alcun rapporto con un universo simbolico comune, anzi perde di simbolicità volutamente e non diventa un universo, che nei grandi artisti è perfettamente coerente, radicalmente ed eticamente, al suo interno, di segni. E allora, o sei a conoscenza di tutta questa storia e apprezzi la radicalità con cui un Duchamp o con cui un Beuys sviluppano questo discorso di morte dell'arte, o altrimenti non hai gli strumenti per relazionarti a questo. Succede, dunque, che diventa patetico andare a vedere una mostra d'arte contemporanea, anche dei più grandi autori, e assistere al pubblico che assiste alla mostra. Diventa patetico perché il povero disperatamente quegli aspetti che possano ricordare l'arte bella: spiano all'interno di queste opere quello che gli possa ricordare qualcosa di ciò che hanno visto nel museo accanto. E non è che abbiano torto, loro comprendono: quando dicono "non capisco!" hanno ragione; è un modo del tutto esatto, da un certo punto di vista, di relazionarsi all'arte contemporanea. E' la loro mancanza di comprensione che andrebbe invece spiegata, anziché cerca di coprirla. L'opera della critica è del tutto diseducativa da questo punto di vista, perché invece di lavorare proprio sull'impossibilità di comprendere da part e del pubblico comune e spiegare al pubblico, appunto, perché è difficile comprendere, cerca di farlo capire dicendo un'infinità di banalità, ovvero riducendo sempre di nuovo quest'opera a un universo, bene o male, simbolico comune che non esiste più. Non si tratterebbe tanto di cercare di far capire - e come poi? con che cosa? con quello che nausea in tutti i cataloghi delle varie mostre? - quanto invece di lavorare su questo, sul fatto che "sì, tu non capisci".

AP: Cercare di conferire all'arte la forza per poter essere nuovamente anima del mondo e l'intelligenza per essere significato della realtà; era quanto auspicava Schiller, per la poesia soprattutto. Affermazioni che oggi hanno il sapore di un'evocazione, certo. Ma non pensi che riproporre questo, come obiettivo, possa suscitare stimoli positivi?

MC: Vedi, dopo Schiller c'è Hegel. Secondo me il discorso hegeliano supera irreversibilmente i tentativi schilleriani da un lato, e anche romantici dall'altro, di ritrovare nell'arte questa sorta di organo universale - e, attenzione, è poi questa la vera finalità sia di Schiller sia di tanti circoli romantici -, di costruire una comunità di senso. Tutta la grande arte contemporanea va in una direzione consapevolmente opposta: è una critica di ogni ideale comunitario, non v'è alcun dubbio, non c'è nulla di comunitario nell'espressione artistica contemporanea. Vi è, semmai, un atteggiamento radicalmente critico, antidogmatico su cui tutto si potrà costruire fuorché una comunità. E' l'irriducibilità di questo singolo, anche quando viene esposto un cesso. E' proprio la decontestualizzazione totale per mostrare il singolo irriducibile all'universo della fruizione. Come si fa a inventare una comunità che non sia una comunità di scambio, una comunità appunto che ha, come dire, un aspetto anche mercantile? Vedi, secondo me il discorso va sempre periodizzato a partire da Hegel, i discorsi schilleriani e romantici sono un passato.

AP: La figura dell'artista oggi. Si può definire artista colui che ha la capacità di coniugare nel modo più coerente possibile il mercato con le evoluzioni della tecnologia e della scienza, nonostante vi siano, all'interno di questi due "momenti", sostanziali differenze di tenuta e di velocità?

MC: Eh sì, ma la velocità è una caratteristica... è una grande lezione futurista. Un'arte che non interiorizzi il problema dell'universale *Mobilmachung* sarebbe reazionaria, e non è da escludere che ci possa essere anche una grande arte reazionaria, come c'è una grande letteratura reazionaria. Basta, anche qui, vedere il grado di coerenza della sua espressione. Tentativi di grande arte reazionaria ce ne sono stati. Voglio dire, il problema della velocità, e da qui il problema del rapporto con la tecnica in tutti i suoi aspetti, si impone all'arte contemporanea. Ci può essere anche una scelta reazionaria, ma questo rapporto si impone comunque. Anche qui, però, occorre vedere quanta informazione ci dà questa espressione attorno a questa relazione. Ci sono delle espressioni artistiche che pongono il problema di questa relazione, ma che non danno alcuna informazione perché ripetono certe acquisizioni tecniche e lì si fermano. Si collocano all'interno di questo processo tecnico, di queste acquisizioni per mimarle e

non danno alcuna informazione, e quindi sono povere, poverissime. Ci sono altre espressioni che invece si rapportano polemicamente, non dal punto di vista strettamente pertinente all'aspetto tecnico, all'apparenza tecnica, ma dal punto di vista del gioco che la tecnica sottende. Allora compiono alchimie strane all'interno dei saperi tecnici e danno informazione. Voglio dire, invece che mimare quest'aspetto tecnico, di mostrarti la televisione e le immagini della televisione, reinvento le regole del linguaggio televisivo e te le mostro.

AP: Riusciresti o dare una definizione riguardo al concetto di creatività in senso stretto?

MC: Questo è, in tutte le discipline. Non è nient'altro che questo. Non esiste un concetto di creatività come pura originalità, perché non esiste un'originalità pura se non quella del Padreterno che crea *ex nihilo*, ammesso che ci si creda. Bisogna quindi bandire assolutamente il termine là dove per creatività si intende originalità. Là dove invece la si intenda per ricordo immaginativo, per memoria immaginativa - una memoria del proprio linguaggio e della sua storia che proprio in quanto memoria la reinventa e la reimmagina ogni volta - allora il termine ha una sua validità, sempre nei limiti del nostro esserci finito. Per Dio sarà un altro problema.

AP: Consideri il postmoderno più uno stile o una dominante culturale?

MC: Non so, non sono mai riuscito a capire cosa significasse, perché tutte le persone che hanno parlato di postmoderno, per quanto mi riguarda, non hanno che parlato del moderno, quindi non ho mai capito in che cosa il postmoderno si distinguesse dal moderno. Tutti gli autori che hanno parlato di postmoderno hanno parlato di ciò che io avevo sempre, nella mia beata ingenuità, pensato fosse il moderno, e quindi di tutte le questioni che poi abbiamo affrontato fin qui. Per me questo è il moderno, da almeno due secoli a questa parte. Han detto che questo è il postmoderno? Cosa posso dirti? E' un dibattito che non m'ha mai minimamente interessato, perché non ne ho mai scoperto la rilevanza semantica. Queste cose di cui abbiamo parlato fin qui piace chiamarle postmoderne? E allora? Certo non morirò per un "post", ma che cos'abbia

di "post" m'è sempre sfuggito. Secondo me, al di là di queste battute, in questi termini ne va anche tanto di cultura alla moda, di filosofese alla moda, della continua, necessaria richiesta del mercato di avere termini nuovi, al di là di quello che poi possano significare. Con questa ricerca di termini nuovi non c'è da farne drammi come fanno alcuni... "ah, il mercato che obbliga ... ", e via che si strappano le vesti. No, il mercato non obbliga niente, non ha mai obbligato nessuno. Nessuno è mai stato obbligato a dire stupidaggini o a dire oscenità per il mercato. Certo, il mercato oggi ha una sua velocità, ma fa parte di quelle regole del gioco che sono le più automatiche, le più facili anche da affrontare, quando uno sia davvero deciso. Ed è questo, sempre, il ritratto della grande arte: fai, perché devi. Se devi non c'è mercato che tenga, fai. Morirai di fame, ma non importa assolutamente niente: fai se devi. Se invece per te è una cosa che puoi fare, ovvero ne hai la capacità, sei bravissimo, magari, ma che non senti di dover fare, allora sarai sicuramente servo di ogni meccanismo di mercato, come prima di mecenati più o meno stupidi. Finiamola con questa sociologia tardofrancofortese che esalta questi aspetti che sono, ripeto, gli aspetti certo esistenti, ma più deboli del gioco. Finiamola con l'esaltare i termini che banalizzano tutto a una sociologia dell'arte nel senso più deleterio.

AP: È possibile pensare a etica ed a estetica come a un'unica cosa?

MC: L'ho appena detto, la grande arte è etica perché nasce dal "devo", dal *Sollen* più puro, dalla necessità di fare qualcosa: "io devo fare quest'opera". È la famosa battuta di Schönberg, quando gli chiedono, quando era in guerra: "Ma lei è il famoso compositore Arnold Schönberg?". E lui risponde: "Qualcuno doveva farlo e l'ho fatto io, qualcuno doveva essere Schönberg e l'ho fatto io". L'arte nasce dal "devo". Dopodiché, certo, può anche naufragare contro i duri scogli dell'esistenza, però nel frattempo le opere le avrà lasciate.

Venezia, Maggio 1993