

TRA NATURA E ARTIFICIO

con Gillo Dorfles

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MC: Quale strumento hai studiato?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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