

# Cultura

Il filosofo francese  
Jean-Francois Lyotard



A Jasper Johns  
e Bejart  
i Nobel  
«made in Japan»

«La nostra società così dinamica, complessa  
conflittuale e ricca di soggetti diversi  
somiglia paradossalmente al comunismo»  
Parla il filosofo «padre» del post-moderno

L'INTERVISTA  
JEAN-FRANCOIS LYOTARD  
filosofo e teorico dell'arte, dell'Università di Irvine, California

## «Capitalismo alla Marx»

Che cosa ne pensa il padre del post-moderno, il teorico della fine delle «grandi narrazioni» ideologiche, di questo mondo pieno di conflitti etnici e nazionali? Jean-Francois Lyotard, in Italia per alcune conferenze, rivede i temi del suo lavoro senza rinnegare nulla. Neppure la sua formazione marxista che anzi recupera con un paradosso: il comunismo in realtà si incarna nel capitalismo liberale.

DAL NOSTRO INVIATO  
BRUNO GRAVAGNUOLO

FIRENZE. Diavolo di un Lyotard! Cerchi di culturallo, ma lui ti sfugge, rovesciando sempre i termini del discorso. I nazionalismi non smentiscono il disincanto teorizzato dalla sua *Condizione post-moderna*. «Niente affatto», risponde, «si tratta di una malattia passeggera, non della vera tendenza mondiale. Va contrastata», dice, «e occorrono regole cosmopolitiche forti». Il capitalismo poi, non aveva sconfitto il comunismo? «Storicamente sì, ma continua a portarselo dentro. Anzi in qualche modo capitalismo e comunismo coincidono». E il «soggetto», per un post-laciano come lui, non era morto? «Per nulla, prolifera sul pianeta in miliardi di individui diversi». Paradossi di un intelletto francese scintillante di spirito? Chissà, forse in quei «rovesciamenti» allignano davvero elementi di verità. Non resta che tentare di snidare le ragioni e lo stile di pensiero da cui scaturiscono. Lo abbiamo fatto a Firenze, in casa del prof. Egidio Mucci, che ha invitato Jean-Francois Lyotard (attualmente docente all'Università di California, a Irvine) per una serie di conferenze interdisciplinari presso la cattedra di «Strumenti e tecniche della comunicazione visiva» della facoltà fiorentina di Architettura.

Lyotard, sono passati quindici anni dal suo annuncio «post-moderno» sulla fine delle grandi narrazioni ideologiche nella «nostra era». E tuttavia il paesaggio del dopo '89 è disseminato di falde, di guerre e xenofobia. L'ideologia rimane un ingrediente fondamentale nel comportamento degli attori collettivi. Non ci sarà qualcosa da rivedere nelle sue analisi?

La caduta del muro di Berlino, ovvero la fine del «gran racconto

egualmente lontano. Penso comunque che siano indispensabili delle regole internazionali forti, tali da scavalcare il potere degli stati. Mi riferisco, e vale soprattutto per l'Europa, ad una nuova unità sovranazionale e confederale tra piccole zone, province o regioni. Mi sembra l'unico modo di evitare le faide interetiche, da sempre alimentate dagli stati nazionali. I sistemi federali, come quello tedesco o svizzero, sono quelli più intelligenti e progressivi. Direi comunque che i filosofi e gli artisti devono lottare contro il pensiero debole. Contro ogni banalizzazione dell'esistente, che sarebbe davvero tragica oggi.

Le regole universali nascono a suo avviso da una nuova necessità «hobbesiana» di autoconservazione?

Non saprei. Semplicemente è quel che esige lo sviluppo attuale.

A che cosa allude quando parla di «sviluppo»?

Non certo al Progresso, ma ad un processo che abita quel sistema mondiale che potremmo definire capitalismo, capitalismo democratico. Qualcosa di molto forte, geneticamente programmato per espandersi, impersonale. Simile in ciò alla vita biologica sulla terra, e quindi selettivo. La cancellazione dei comunismi ne è un esempio. Le due slide totalitarie del novecento sono state travolte da questo meccanismo, come il feudalesimo in passato. È un processo senza fine e senza soggetto. E mi sento ancora marxista nel dirlo.

È questa la vera «fine della storia»?

No, è solo la fine della tragedia. La storia continua, dentro un sistema privo di rivali. Ma il suo panorama è costellato di conflitti. Vi sono poli di ineguale tensione e temperatura. Il capitalismo marcia, si riproduce solo attraverso conflitti. Forse è orribile per un vecchio umanista, ma è così.

Un orizzonte completamente ingovernabile, in cui perde ogni senso una parola come «liberazione»?

Nessuno sa dove va il proces-

so. La logica sistemica è schiacciante, anche se possono emergere localmente strategie razionali di autopreservazione: con la ricerca e con gli investimenti. Ma ovunque è sempre il sistema a prevalere. Nessun politico potrebbe teoricizzare l'arresto dello sviluppo. Quanto al tema della «liberazione» direi questo: siamo ancora esseri umani, «altri» dalla tecnologia che utilizziamo e che ci utilizza. I computer non hanno infanzia, «parlano» su-

bito, mentre gli umani arrivano tardi alla parola. E ci arrivano dopo aver spento un'enorme quantità di emozioni, di passioni mute. È in virtù di questa memoria che abbiamo speranze, progetti, desideri. La memoria vissuta è la fonte, e forse l'oggetto stesso del nostro «desiderio». Le macchine non hanno nulla da dimenticare. Noi al contrario siamo nati nell'oblio, lavoriamo, pensiamo, cerchiamo nell'oblio. La tecnica cerca di ripulire l'o-

blo, di misurarlo, magari in termini di psicologia cognitiva.

«Liberazione» significa allora nel suo lessico autodifesa critica dalla tecnica?

Quel che abbiamo chiamato fino ad oggi «liberazione» va tradotto in termini di nuova complessità. Liberazione delle donne, o degli omosessuali, vuol dire conquistare una maggiore ricchezza nella percezione della sessualità e dell'intelligenza. È l'esplosione ad ogni livello delle intelligenze diverse, diversificate. Sarà magnifico quando ci saranno dei computer femminili! Liberazione significa dare spazio a intelletti più sottili. Non binari, come nella tradizione, ma analogici. Verranno inventate macchine capaci di usare le metafore e l'immaginazione. Del resto ci stanno già pensando!

In queste premonizioni libertarie e avveniristiche affiora un residuo della sua antica utopia marxista. Qual è oggi precisamente il suo rapporto con Marx?

Penso ancora che il primo libro del *Capital* sia un capolavoro. Il guaio è che i marxisti non lo hanno mai letto davvero. L'alienazione, il feticismo, la fantasmagoria del «valore» e del denaro (funzionano perfettamente. Lo sanno bene i finanziieri di Wall-Street). Il capitalismo è una teologia vivente, crea e distrugge surplus, traendo forza da tutte le membra del suo corpo. Dal lavoro, dalle macchine, dall'intelligenza. Quel che in Marx non funziona è l'idea di un rivolgimento dialettico necessario entro il capitalismo, teso cioè alla rivoluzione politica. È un'eredità hegeliana, una conclusione falsa empiricamente che ha prodotto catastrofi. C'è però qualcosa d'altro, a mio avviso, che è ancora attuale in Marx: l'intuizione della insuperabilità dei conflitti, dell'«inguaribilità» dell'organismo sociale.

I critici del marxismo hanno sempre rimproverato a Marx l'idea del comunismo come «totalità» risolta...

Marx non ha mai parlato di armonia universale. Forse Engels lo ha fatto. Il comunismo è solo la fine dello sfruttamento economico, non dei contrasti.

«Liberazione» significa allora nel suo lessico autodifesa critica dalla tecnica?

Quel che abbiamo chiamato fino ad oggi «liberazione» va tradotto in termini di nuova complessità. Liberazione delle donne, o degli omosessuali, vuol dire conquistare una maggiore ricchezza nella percezione della sessualità e dell'intelligenza. È l'esplosione ad ogni livello delle intelligenze diverse, diversificate. Sarà magnifico quando ci saranno dei computer femminili! Liberazione significa dare spazio a intelletti più sottili. Non binari, come nella tradizione, ma analogici. Verranno inventate macchine capaci di usare le metafore e l'immaginazione. Del resto ci stanno già pensando!

In queste premonizioni libertarie e avveniristiche affiora un residuo della sua antica utopia marxista. Qual è oggi precisamente il suo rapporto con Marx?

Penso ancora che il primo libro del *Capital* sia un capolavoro. Il guaio è che i marxisti non lo hanno mai letto davvero. L'alienazione, il feticismo, la fantasmagoria del «valore» e del denaro (funzionano perfettamente. Lo sanno bene i finanziieri di Wall-Street). Il capitalismo è una teologia vivente, crea e distrugge surplus, traendo forza da tutte le membra del suo corpo. Dal lavoro, dalle macchine, dall'intelligenza. Quel che in Marx non funziona è l'idea di un rivolgimento dialettico necessario entro il capitalismo, teso cioè alla rivoluzione politica. È un'eredità hegeliana, una conclusione falsa empiricamente che ha prodotto catastrofi. C'è però qualcosa d'altro, a mio avviso, che è ancora attuale in Marx: l'intuizione della insuperabilità dei conflitti, dell'«inguaribilità» dell'organismo sociale.

I critici del marxismo hanno sempre rimproverato a Marx l'idea del comunismo come «totalità» risolta...

Marx non ha mai parlato di armonia universale. Forse Engels lo ha fatto. Il comunismo è solo la fine dello sfruttamento economico, non dei contrasti.

Tra le diverse identità ci sarà sempre collisione, e una società complessa non può che esaltarla. La società greca a suo tempo era molto complessa e conflittuale. La società borghese per Marx produce e moltiplica vorticosamente i soggetti. Soggetti «isolati», ma sospinti ad incontrarsi. Il comunismo in fondo è questo: rinnovare la solidarietà tra gli individui, non sopprimere questi ultimi. Il che sarebbe poi impossibile.

Curiosamente l'immagine del capitalismo in sviluppo e quella del comunismo tendono in lei a sovrapporsi, fino a coincidere...

Certo. Forse se Marx avesse visto il capitalismo liberale attuale avrebbe detto: ecco il comunismo...! Se mettiamo l'accento sulla inesauribile produzione mondiale dei soggetti, dei conflitti e delle differenze, è senz'altro così. Il comunismo è sempre dentro il capitalismo, non oltre.

Per finire vorrei chiederle: che ruolo gioca nella sua idea della «liberazione» l'arte e il potere estetico dell'immaginazione?

Prima di tutto va detto che oggi l'arte è divenuta un consumo diffuso. È quel che chiamiamo estetizzazione di massa della vita, cultura del narcisismo. È scomparsa l'attenzione per i «valori» estetici, o etici, in sé. A vantaggio della «maniera» in cui tali valori vengono rappresentati. È la dittatura del manierismo. Ma esiste un significato più profondo dell'estetica: si riferisce al gesto dell'artista e non ha alcun rapporto con la cultura del presente. Il pittore non riproduce i colori, ma ne crea di inediti. Trova nuove relazioni tra le cose, crea e mette al mondo eventi, negando - energeticamente - ciò che appare. Fa comparire qualcosa per la prima volta, oltre l'apparenza data. Ciò vale per tutte le arti. Un lavoro, quello dell'artista, totalmente inutile, geniale. Storicamente destinato ad essere riassorbito e catalogato dal «sistema» come un «caso di complessità».

Davvero meraviglioso... il «sistema». Non le sembra?

Meraviglioso non so. Ma senza dubbio potente.

I racconti di Sandra Petrigiani  
Poche storie,  
con dolore

OTTAVIO CECCHI

Di solito è l'ultimo racconto quello che dà il titolo e il senso a una raccolta. Come il finale di un romanzo, esso rivela il «programma» dello scrittore, scioglie i nodi, dà di gomito al lettore. Sandra Petrigiani ha intitolato *Poche storie* il volume uscito da Theoria (pagg. 170, lire 22.000); e *Poche storie* s'intitola l'ultimo dei dodici racconti. La tradizione è rispettata. Bisogna dunque chiedersi qual è il significato di questo titolo.

A prima vista vuol dire: «Ecco poche storie, solo dodici tra tante, infinite altre storie che si potrebbero raccontare». Oppure: «Tra tante storie che succedono ne abbiamo scelte solo dodici perché soltanto queste dodici ci sono piaciute, hanno fatto al caso nostro». Il gioco dei perché potrebbe continuare, inserirsi in quel *Catalogo dei giocattoli* (il nome del gioco che noi conosciamo) è «il perché dell'imperché» che Sandra Petrigiani pubblicò nel 1988. Ma c'è un segreto imperativo in quel titolo, un imperativo che manda all'aria il gioco e muta la commedia in dramma. Quel titolo suona così: «Facciamo (o fate) poche storie!». Come dire: «C'è poco da scherzare», o anche: «C'è poco da ridere». Volendo: «Non c'è di che stare allegri».

Dal 1987, anno in cui si presentò con il bel romanzo *Navigazioni di Circe*, la scrittrice ha pubblicato *Il catalogo dei giocattoli*, *Come cadono i fulmini* (1991) e *Poche storie*. La materia è sufficiente per azzardare una riflessione che, se non comprende, certo attraversa la sua scrittura: quel sentimento dell'esistenza che è la vita è, in primo luogo, sentimento del dolore. Quindi, anche con le parole, anche con la letteratura, non facciamo tante storie, non scherziamo, perché ogni parola, ogni storia riconduce alla sofferenza della mente, del cuore, e del corpo.



La scrittrice Sandra Petrigiani, Theoria ha pubblicato il suo «Poche storie»

Le donne di questi racconti sono tutte «nate ieri», hanno appena preso coscienza di sé. Sono nate in un ordine che non è il loro, e l'impatto con il sentimento dell'esistenza le ferisce a tradimento. Ora soffrono sapendo di soffrire. Si specchiano in una nell'altra, nella malattia «Descrizione di un addio», nel proprio fantasma espresso dalla sofferenza della mente «La doppia Maria», nell'ansia per la sorte dei figli «L'estate dei bambini morti», nell'offesa che rovescia in morte di una favola la serena fantasia dell'attesa «Donne in piscina», nell'aspirazione alla finzione scenica che le fa protagoniste di una tragedia reale come la guerra «Camicie nere», nell'offerta crudele del proprio corpo giovane a un vecchio solo «La nave per Bastia», nel desiderio di beni negati pagato con la vita «La ragazza russa», nel tentativo di mutare la sorte in giochi d'azzardo alla soglia del suicidio, che riportano alla mente un vecchio film di James Dean «Di corsa», e via così. All'origine c'è un risveglio improvviso, un momento, com'è stato detto, della conoscibilità: un soprassalto, uno schiaffo, un'umiliazione che brucia per la vita, una continua nausea. Quel bambino che muore schiacciato da un'auto nel racconto «Poche storie», la cui sorte rimanda la mente della protagonista allo strazio dell'aborto, conclude la riflessione sul dolore che traversa questi racconti, conferendo loro materia e significato.

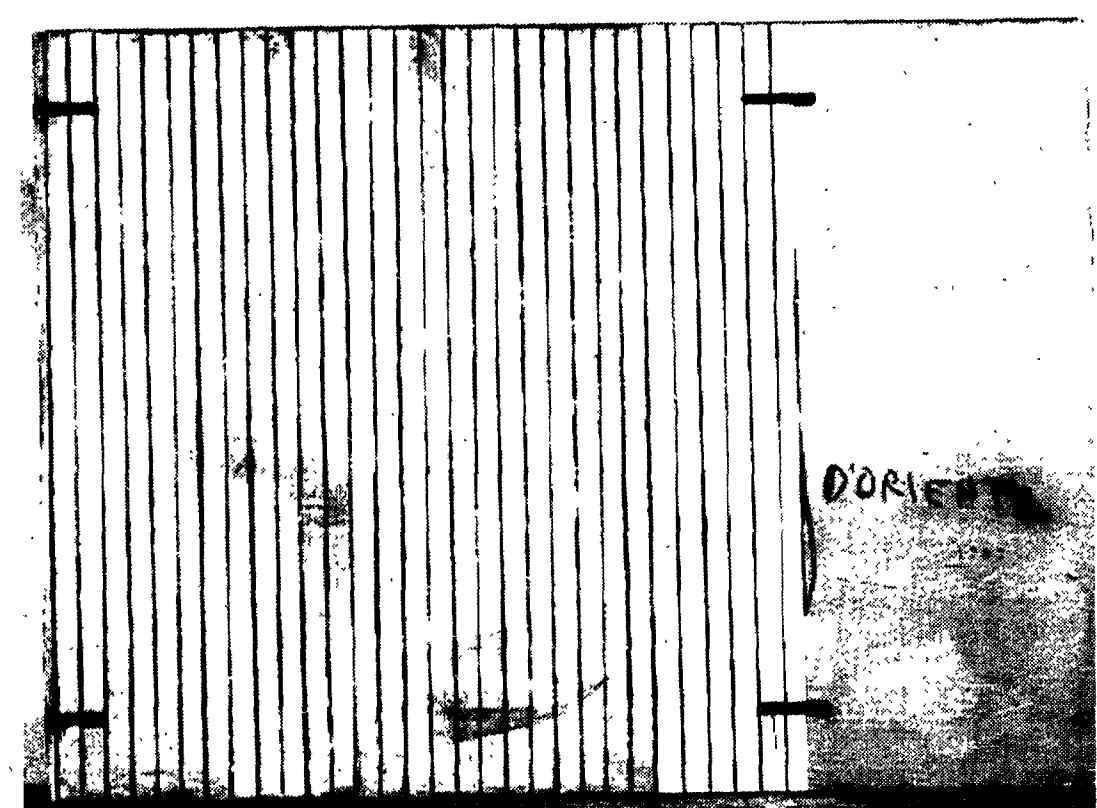
Quando, negli anni Ottanta, cominciò a farsi conoscere un certo numero di giovani scrittori di qualità, credemmo di intravedere nelle loro pagine uno sguardo severo sul secolo di grandi menzogne e di massacri che sta per finire. Alle menzogne e alla violenza essi opponevano una disincantata, sorprendente sapienza del dolore. Abbiamo incrociato di nuovo quel sguardo in questi dodici racconti.

## Sempre in viaggio senza frontiere, signori ecco l'arte

La Biennale di Venezia dedica lo spazio espositivo delle Vetriere a questi anni Ottanta europei. Gli enigmi della «Scuola romana» tra multiculturalità e nomadismo

ENRICO GALLIAN

VENEZIA. Anche se le opere risultano compresse nello spazio espositivo dell'ex vetreria San Marco, in piazza San Marco, la mostra *La coesistenza dell'arte - (Un modello espositivo)* rappresenta, più che un'operazione di apparire, l'evento artistico riprende l'idea di Graz, esperienza plurivalente che ha preceduto il fatto di cadere le barriere tra i paesi della Mittel-Europa, cercando di ricostruire una situazione di cultura politica dell'Europa centrale anche sotto un'aspetto storico-retrospettivo: ovvero la ricostruzione delle relazioni artistiche dell'Europa centrale ed orientale degli anni Ottanta, insieme alla rappresentazione della coscienza artistica contemporanea dei paesi dell'Europa centrale e meridionale e dei processi storico-culturali di quel periodo che in tale regione cercavano di dissipare il pensiero dei blocchi allora dominante. La mostra se da un lato quindi cerca di ricostruire una situazione di cultura politi-



«Porta d'Oriente» di Piero Pizzi Cannella e, sopra, «Poortrade n. 5», un olio di Thorsten Kirchhoff

Mulacis, David, Dokoupil, Du-bravka Rakoci, Mirjana Djordjevic. Potrebbe sembrare un evento anacronistico mostrare pittori che dipingono senza il ausilio della tecnologia e non siano in qualche misura coinvolti con l'installazione e la spettacolarizzazione dell'arte attraverso l'uso di materiali ultratemporanei. Ma non è una pura dimostrazione di pittura di «cavalotto», fanno fede le presenze, per esempio, di Puntare sulla «Scuola romana» come Balmas ha fatto qui a Venezia vuol dire anche dare giustamente un contributo non indifferente, a fare chiarezza in questo momento artistico così equivoco, un alto al'invadenza del mercato degli Object Makers americani e non ultima questione, «il superamento di ogni resistenza diffidente nei confronti dell'individualità dell'artista, la quale per le ragioni suddette può ben essere riguardata anch'essa come una realtà tra la realtà, di cui prendere atto con la stessa disponibilità riservata a qualsiasi altro oggetto d'arte». Per Balmas le opere parlano chiaro, da par loro e tutti e cinque gli artisti in qualche modo non cancellano la loro appartenenza anche alla letteratura e all'arte dipinta in una srenata e consapevole coerenza circa la teatralità dei materiali e la loro insita «bellezza». Straordinario contributo questo della «Scuola romana» che può far luce sull'enigma ultimo e irriducibile della coscienza: non più, chi ha coscienza di cosa? Ma più seccamente chi ha co-

scienza? Luisa Somaini con il titolo *Milano, provincia d'Europa* espone opere di Stefano Arnetti e Amedeo Martegani, due artisti che operano a Milano, molto «vicini» alla pittura e con un occhio più che complesso a quello che si fa al di là di Milano. Oggetti non trovati ma costruiti, senza titolo omologati e di maniera, «naturalmente originali» che necheggiano, risonano per così dire, di letture troppo ravvicinate di operazioni concettuali anche ironiche ma che ormai non hanno più la graffiante attualità di quando furono realizzate, pensiamo a Giulio Paolini, Luciano Fabro, Luigi Ontani, Piero Gilardi.

La trasnazionalità e l'interdisciplinarietà nei rispettivi campi di azione in una sorta di pacifica invasione, così è stata rispettata in un intrecciarsi di unità regionali spiccate nella concezione della mostra in quanto essa offre la possibilità di riconoscere - con tutte le particolarità delle singole opere esposte - anche delle affinità, delle motivazioni e delle mete paragonabili. C'è una sostanziale differenza, per esempio, tra Dessì e Schmalix, tra Abramovic e Dokoupil, tra Arnetti e Kempinger, tra Kogler e Rakoci ma non è fattuale. Operativamente tutti gli artisti in mostra mostrano il loro vero volto, concettualizzano l'opera d'arte, ma sono pur sempre in un'azione del ricordo sull'arte.