

Predella journal of visual arts, n°38, 2015 - Miscellanea / *Miscellany* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini,
Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Paolo di Simone (coordinatore), Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Nikhil Das, Giulia Del Francia

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Giorgio Agamben met Giovanni Urbani in 1963 in Rome. In this interview he remembers the elitary being of Urbani, his lively intelligence and wide knowlegde. In recalling their intellectual friendship, Agamben focuses in particular on their common reflection on Martin Heidegger's oeuvre very little known in Italy at that time.

Ho conosciuto Giovanni Urbani a Roma nel 1963. Avevo allora ventun anni e Giovanni, se ben ricordo, trentotto. Lontanissima, quasi preistorica, la Roma di quegli anni, così dolce, reticente e povera, mi appare ora nella memoria come divisa in due mondi, ciascuno dei quali era retto da un implacabile snobismo. Nel primo di questi mondi ero stato introdotto da Elsa Morante – una persona che, come mi disse una volta Italo Calvino, si poteva frequentare solo all'interno di un culto (o, più esattamente, nella cui cerchia si potevano venerare solo dèi che la riconoscessero come loro pari). Di questo mondo – oltre a alcuni miei coetanei – facevano parte, in modo e in misura diversi, Pasolini, Penna, Wilcock, Cesare Garboli, Natalia Ginzburg. Nel secondo mondo, che era più *monde* nel senso sociale del termine, erano di casa La Capria, Arbasino, Flaiano, Bassani, Francesco Rosi e un numero indeterminato di creature, improbabili quanto impervie, che appartenevano alla nobiltà romana e al "bel mondo". I due cerchi non si frequentavano, ma esisteva un terzo gruppo, quello che si raccoglieva intorno ad Alberto Moravia, i cui membri erano ammessi occasionalmente in entrambi. Fu nel secondo cerchio, per me decisamente meno familiare, che una sera incontrai per caso Giovanni. La sua ascetica, leggendaria eleganza, la sua sprezzatura curiosamente segnata da una nota di irriducibile estraneità non ebbero difficoltà a conquistarmi. Malgrado la sua esigente mondanità, compresi subito che il suo *daimon* non era Swann, ma, come del resto seppi più tardi da lui stesso, Lord Jim, cioè un uomo la cui vita è stata per sempre adombrata da una colpa non veramente commessa.

Come ogni vero snobismo («nessun animale può essere snob»), lo snobismo di Giovanni era innanzitutto un'acutissima percezione del carattere storico – e quindi anche frivolo, cioè friabile e caduco – di ogni fenomeno umano e, conseguen-

temente, un'altrettanto scontrosa intolleranza per chi non sa leggere le segnature storiche dell'accadere. Nella Roma, nell'Italia di allora (come in quella di oggi) le persone in grado di leggere queste segnature erano rare ed erratiche e lo snobismo di Giovanni aveva molte e non certo liete occasioni di esercitarsi. E ho sempre pensato che non poteva essere un caso che un uomo dotato di un tale particolare snobismo dovesse per mestiere occuparsi dei segni che il tempo lascia sulle cose.

Fu in definitiva su questo terreno – anche se il ragazzo che io ero s'incantava a decifrare il suo impagabile uso del mondo – che la nostra amicizia piantò le sue esili tende. Giovanni mi diede subito da leggere (in una traduzione francese, apparsa su «Diogène» nel 1962) quel breve capolavoro che è *La parte del caso nell'arte di oggi*, che, malgrado il tono sommesso (si trattava di una conferenza tenuta nel marzo 1960 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna) resta il compendio più arduo e esaustivo del suo pensiero. Io avevo iniziato un anno prima a leggere Heidegger e immediatamente riconobbi le citazioni più o meno implicite sparse nel testo della conferenza. Innanzitutto l'idea che la situazione storica della cultura in cui viviamo dipenda non solo da circostanze materiali, sociali, religiose, tecniche, ma da qualcosa come un "destino" metafisico, nei termini di Heidegger da un invio epocale dell'essere, che non è, naturalmente, qualcosa di metastorico o atemporale, ma costituisce l'essenza stessa del divenire storico (Heidegger, com'è noto, gioca più volte sul nesso etimologico *Geschichte-Geschick*). Quest'idea, che percorre tutto il saggio di Giovanni, era per lui una sorta di *banalité de base*, che, nelle nostre ebbre conversazioni dei primi tempi, egli evocava familiarmente nel ritornello: *tout se tient*, che poteva essere applicato indiscriminatamente tanto al destino dell'arte contemporanea che alla cieca necessità che sembrava governare il contegno di uno dei tanti bersagli umani del suo snobismo. Comunque sia, Heidegger divenne il "nostro" autore, una sorta di talismano esoterico la cui amara esclusività era garantita dal fatto che quasi nessuno nella cultura romana (e, forse, italiana) di allora era in grado di dividerlo con noi.

Un altro *dictum* heideggeriano che Giovanni amava evocare era quello tratto dai versi di Hölderlin che recitano: «Wo aber Gefahr ist, wächst / das Rettende auch», «là dov'è il pericolo, cresce / anche ciò che salva». Esso toccava un punto in ogni senso decisivo del suo pensiero e del suo mestiere, e, cioè, il problema della tecnica. Una delle sue contraddizioni più vitali (fra le tante meno vitali in cui a volte si smarriva) era quella di affidare alla scienza e alla tecnica – della cui efficacia era altrettanto convinto quanto dell'incapacità del «pensiero oggettivante» di confrontarsi col problema dell'essere – la soluzione dei problemi che esse stesse avevano causato. Proprio alla tecnica si riferiva, del resto, il *dictum* heideggeriano ed è quindi a quest'altezza che le aporie del "nostro" autore di riferimento

incrociavano quelle della prassi di Giovanni restauratore e critico d'arte. Giovanni condivideva con Heidegger l'idea che la tecnica non è un'incidente di percorso nella storia della cultura occidentale, ma la fase estrema del suo destino storico, dove pericolo e salvezza s'indeterminano nell'istante stesso in cui raggiungono la loro massa critica. Chi ha familiarità col pensiero di Heidegger sa che fino alla fine egli non ha cessato di confrontarsi col problema della tecnica, nel quale gli studiosi situano anzi il luogo di quella *Kehre*, di quella "svolta" che inaugurerebbe una nuova fase del suo pensiero; ma sa anche che di questo problema Heidegger non sembra essere mai riuscito a venire a capo fino in fondo. Certo egli ripete più volte che il *Gestell*, il "dispositivo", come credo si dovrebbe tradurre questo termine col quale egli nomina l'essenza della tecnica, non è nulla di tecnico, che esso non è, anzi, che l'estrema figura dell'essere nei suoi "destini", cioè nei suoi svelamenti-velamenti epocali e che, come tale, esso non è qualcosa che possa essere sbrigativamente deciso dagli uomini che in questo destino sono presi (che, cioè, come Giovanni ben sapeva, il problema dei dispositivi tecnici non è, come credono gli sciocchi, quello del loro buon uso, poiché sono piuttosto essi a usare gli uomini che credono di farne uso).

La svolta che dovrebbe operare il rovesciamento del pericolo in salvezza resta però, in Heidegger, forse proprio per questo, ostinatamente indecisa e finisce con l'assomigliare piuttosto a una "conversione" religiosa passivamente subita che a un'attività e a una decisione. Ed è probabile che se Heidegger non può venire a capo del problema della tecnica, ciò è perché egli non è più riuscito a situarlo in quel *locus* politico, in cui negli anni Trenta aveva scorto l'ambito più proprio del conflitto fra lo svelarsi e il velarsi dell'essere, indicandone incautamente il possibile esito nel nazionalsocialismo. È, in altre parole, l'errore politico del filosofo nel '33 ciò che più tardi gli impedirà di situare nel suo luogo proprio il problema della tecnica.

È fuor di dubbio che Giovanni ha condiviso e, per così dire, vissuto nella propria carne l'aporia heideggeriana e credo che solo in questa luce si possa comprendere la decisione di dimettersi dalla direzione dell'istituzione a cui aveva dedicato senza riserve la sua esistenza. Tanto più significativo è che, già nella conferenza del 1960, egli spinga la sua analisi dell'opera d'arte in una direzione che sembra oltrepassare – o, quanto meno, tendere all'estremo – i limiti dell'aporia. Si tratta dell'idea di caso, attraverso cui Giovanni cerca di leggere non solo il destino dell'arte contemporanea, ma, con un gesto insieme dimesso e ambizioso, quello della cultura occidentale nella frangia estrema della sua storia. Il testo si apre col perentorio referto secondo cui l'umanità non ha oggi altro modo di rappresentarsi la realtà se non come oggetto di conoscenza scientifica e con l'altrettanto

fermo riscontro che la conoscenza che riduce gli enti ad “oggetti” è inapplicabile alle “cose”, il cui essere consiste nell’apparire. L’arte (più precisamente, nel saggio, l’astrattismo dell’action painting e dell’informale) è il luogo in cui questa frattura fra l’illusoria profondità del sapere oggettivo e l’impenetrabile superficie della cosa viene esibita come tale.

È in questo scarto, in questa “lacerazione” dell’opera d’arte fra il suo essere oggetto e il suo essere cosa, che il saggio identifica la parte crescente che il caso svolge nella cultura contemporanea non solo nel gesto dell’action painting, ma anche nello scatto dell’obiettivo fotografico, nell’arredamento delle nostre case come nella tecnica del restauro o nella regia teatrale. Il caso – scrive Giovanni, seguendo, con un gesto tipicamente heideggeriano, l’etimo prima del termine latino e poi di quello greco *automaton* – è ciò che cade, che esce dall’ordine delle cause e della conoscenza oggettivante. Esso è il non-valore inoggettivabile che, infinitamente cadendo dall’orizzonte dei valori e dell’oggettività, perduto, cerca se stesso (secondo il significato del verbo greco *maomai*) senza mai potersi definitivamente trovare. Proprio per questo, esso, pur nella sua irriducibilità all’oggetto, è «l’estremo dono del reale pensato oggettivamente, cioè pensato nella sola dimensione in cui ci è oggi possibile pensarlo». E, in questa sua impervia situazione nella terra di nessuno fra la scienza e l’arte, fra l’oggetto e la cosa, fra ciò che si perde e ciò che si salva, esso sembra indicare – al di là dell’*impasse* heideggeriana, che vede nel *Gestell* il «mistero supremo dell’essere» – verso il «puro e semplice apparire».

Mi sono spesso domandato che cosa Giovanni tentasse di decifrare nella figura di questo caso che «sposseduto, instabile e inconsistente... perduto si cerca». Certo, secondo una intenzione genuinamente filosofica, la storia e il destino dell’Occidente, che si segna tanto nel gesto dell’artista che nel dominio onnipervasivo della scienza e della tecnica. Ma anche, più semplicemente, il senso e il non-senso di ciò che ostinatamente si cerca nella vita e nei gesti quotidiani degli uomini – nella sua vita, così crudelmente segnata, come ogni vita, dalla contingenza. In ogni caso, il «puro e semplice apparire» che il caso ci dona è smagato dal mistero, guarito dal *pathos* sacrale che a volte rende così opaco il pensiero del suo, del nostro *maitre à penser*. E se dovessi alla fine compendiare in una formula il viatico che Giovanni ha consegnato al giovane che ero, direi che egli mi ha iniziato non al mistero, ma all’assenza di mistero e alla casualità della vita. In questo Giovanni è stato davvero non un maestro, ma, come il suo ombroso *daimon* conradiano, semplicemente «uno dei nostri».

* in B. Zanardi, *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi due teorie a confronto*, Milano, 2009, pp. 199-202.