

Leonardo Caffo [da ora in poi LC]: Sembra la cosa più classica del mondo che un filosofo e un artista si mettano a chiacchierare. Però non è così classico che tu, come artista, della filosofia ti sia nutrito parecchio. L'hai saccheggiata, hai letto molto e, in fondo, se uno ha capito il tuo lavoro, non è così difficile vedere l'eco di alcune cose che in filosofia sono state parecchio discusse negli ultimi venti anni. Se dovessi provare a mettere in ordine o anche semplicemente a dire quali sono state secondo te delle idee che raccontano una visione del mondo particolare, da cosa partiresti?

Nicola Martini [da ora in poi NM]: Allora, diciamo che secondo me in questa conversazione, in maniera volente o nolente, arriveremo a parlare di alcuni paradossi che penso siano fondamentali e secondo me è grazie a questi paradossi che ho incontrato alcune teorie, o pratiche, filosofiche, un po' anche per caso. Sinceramente il trovarmi davanti ad alcune possibilità o il veder descritto, in maniera a volte banale e didascalica, quello che mi trovavo a esperire del mio lavoro è stato abbastanza emozionante. Anche perché è avvenuto in un momento dove mi sentivo abbastanza solo, sia da un punto di vista di dialogo con altre persone, parlo di dialettica proprio, sia anche di scontri.

Ho sempre pensato che questo fosse un grave problema. Intorno a me e intorno al mio lavoro sono sempre gravitate molte figure e penso che questo sia avvenuto grazie al lavoro stesso che, come dicevo qualche giorno fa in un messaggio quando parlavo del micelio, è una sorta di entità umana non umana, organica non organica, comune, da cui attingiamo tutti e quindi ogni tanto se ne scopre un pezzetto ma chiaramente è impossibile vederne l'insieme. Secondo me alcune ricerche, più o meno teoriche, andavano in quel senso là.

LC: Se tu dovessi dirne proprio una?

NM: Se devo analizzare l'efficacia, in primis penso a Meillassoux, al suo discorso e poi alla sua ripresa di Deleuze, ma soprattutto al suo discorso sul correlato come strumento per abbattere una sovrastruttura precedente: che ha indubbiamente formato e fregato la nostra generazione. Partendo appunto da Meillassoux con il suo libretto - che in realtà è una registrazione di una sua lezione ed è sempre su Mimemis - dove lui è efficacissimo secondo me, arrivando poi a Ferraris e ai libri precedenti al Manifesto del Nuovo realismo e a questo tentativo di liberarci di qualcosa che ci ha generato.

Noi siamo cresciuti culturalmente, noi e la nostra generazione - anche se tu sei un po' più giovane - con quell'idea televisiva di postmoderno: nel senso che il formato del linguaggio pre-berlusconiano ma anche, purtroppo, post-berlusconiano è un po' quello, in cui la famosa "fallacia trascendentale" di cui parla Ferraris è evidente.

Ritrovarsi nella posizione da cui si esperisce un dato non organico e si dà importanza metafisica e ontologica a questa situazione, per me era pratica di tutti i giorni. Però, nel luogo dell'arte, a sentirmi parlare sembrava che [a parlare] fosse un druido, un *mistichetto* toscano alla deriva - e dici: "ma questo parla col silicone, e quindi?" Alcune teorie mi hanno aiutato a capire, nonostante per me queste cose fossero già chiare, non erano trascendentali...

LC: Ti facevo questa prima domanda perché uno si può trovare davanti al tuo lavoro, come sempre, o in una condizione di conoscenza preliminare oppure magari direttamente nella galleria, da Clima, dove inauguriamo la mostra per cui facciamo questo dialogo. Potrebbe arrivare là e trovarsi davanti quelli che prima di tutto sono degli oggetti. Allora da un punto di vista di quello che tu ci hai appena detto, quello che conta è vedere quello che resta al di là delle interpretazioni.

NM: Beh sì, anche perché non c'è scampo...

LC: Non c'è scampo. Tu hai citato prima Ferraris, Meillassoux, questa idea della resistenza all'interpretazione - che qualcosa sia lì a prescindere dal fatto che noi lo pensiamo, lo interpretiamo e lo devastiamo nell'interpretazione e quindi gli diamo un significato diverso. Uno dei tanti limiti che sono stati rintracciati di questo ritorno al reale che dovrebbe aver messo in pausa il postmoderno, è che il postmoderno spiegava male delle cose ma le spiegava.

NM: Certo.

LC: Il realismo di fatto non spiega granché, ti dice che c'è qualcosa che ci trascende, e secondo me lo abbiamo sempre saputo. Invece, tu nel tuo lavoro aggiungi qualcosa che secondo me sarebbe molto bello spiegare: che c'è un movimento delle cose, che questa impermanenza non è reale, che i materiali si muovono, sono vivi e abitano lo spazio in un modo che eccede le nostre concezioni ordinarie della vita, no?

NM: Certo.

LC: In che modo, diciamo così, a tuo avviso - per me c'è un modo molto chiaro ma non voglio essere io a interpretarti con te davanti...

NM: [Ride]

LC: ...In che modo queste cose, che tu realizzi ormai da tanti anni, ci raccontano un diverso modo di intendere la vita canonica, gli animali, i vegetali e arrivederci? Tu ci stai dicendo che in questi materiali c'è qualcosa che eccede la nostra via del vivere anche.

NM: Sì, assolutamente. Per concludere il cappottino di introduzione che stiamo facendo a quello che diremo sul realismo, io, sai, penso che da profano ci si senta sempre un po' in colpa a dire: "a me sembra quasi banale questa cosa che stanno dicendo" e all'inizio onestamente credevo che fosse prima un limite mio, e poi un limite dell'autore stesso. Poi tu l'accetti che "questa cosa" sì, è proprio banale. Questo non significa che non sia interessante - non voglio utilizzare la parola vera perché è piena di spine, come parola.

Ed è così come dicevi tu: rispetto a loro [i realisti] però, il postmoderno spiegava, perché comunque c'era un'idea di astrazione diversa: quello che stavano facendo corrispondeva proprio all'atto di spiegare. Mentre dall'altra parte c'era quasi una paura di spiegare davvero perché si arrivava a dire fondamentalmente che quello ("indicando i libri loro") non basta. Quindi per superare questa cosa, come avrebbe detto qualcuno, bisogna creare alleanze sintattiche fra filosofi, fra artisti, fra dei materiali e un tasso...con la stessa dignità, insomma.

Mi sembra una volta di averti sentito dire che c'è una pratica quotidiana di allearsi con un geranio o con un tasso e questo fa capire che forse stiamo andando in una direzione un po' sbagliata, o perlomeno, che stiamo andando in una direzione nuovamente astratta. Quello che dico io è che [queste alleanze] con i materiali si possono fare, forse perché sono un po' più docili. In realtà si parte da un assunto di possibilità: nel momento in cui risulta possibile dare non solo uno statuto ontologico e metafisico, perché è abbastanza comodo, abbastanza facile, è una teoria che ti trovi a spiegare e dover descrivere, è chiaro che bisogna parlare anche un po' di antropocentrismo e della sua messa in discussione. Nel mio caso questo diventa anche mettere in discussione il concetto di autore e di *fathership* direbbero i nostri colleghi dall'altra parte.

Come dicevo prima, considerare il lavoro come una sorta di micelio a cui tutti dobbiamo in qualche maniera far fede e ogni volta imparare un nuovo idioma, un nuovo alfabeto, un nuovo linguaggio fa sì che tu ti trovi nella posizione un po' paradossale di porre dei limiti, dei vincoli all'interno dei quali poi il lavoro va.

Ed è questo è il *modus operandi* di alcuni scienziati, che magari si occupano di nanotecnologie e di ricerca in laboratorio, è il *modus operandi* di alcuni filosofi che lavorano su quella che una persona di cui abbiamo letto entrambi il libro definisce come un'interfaccia, uno strato dove accadono le cose – e secondo me nell'arte le cose accadono e sono possibili delle alleanze tra persone che partono da un *modus operandi* simile per poi raggiungere delle ramificazioni e delle derive diverse dal loro lavoro.

Quello che mi auguro che rimanga dal mio lavoro è una possibilità. A me poi, della conservazione del lavoro, del destino del lavoro, dell'aura del lavoro non me ne frega niente. A me dell'arte non me ne frega nulla. Un artista con cui lavoravo, che si chiama Jorge Peris ed è un caro amico, mi ha sempre detto questo: che l'arte è un luogo. Ed è vero, ed è spinosamente vero. In questo luogo accadono tante cose. In questo luogo, secondo me, se si cerca bene, ci sei passato anche tu, ci sono passate persone come Laura Tripaldi o persone che si occupano di nanotecnologie, persone che si occupano di un certo tipo di giornalismo, di un certo tipo di scrittura. Magari ci è passato anche un medico. Quel tipo di ricerca passa da lì, secondo me. Non so se ho risposto chiaramente...

LC: Hai risposto e non c'è dubbio che l'arte sia un territorio in cui alcune cose che sono molto complesse da dire a parole, prendono una forma. Io ne ho una visione molto didascalica e classica, ma secondo me l'arte contemporanea è quella cosa che dà corpo a quell'idea di Wittgenstein per cui non si può dire niente se non quello che si sa e quindi nell'arte non lo dici, lo fai. La prendi sul serio quella cosa lì.

NM: Sì anche perché – ti interrompo perché sono scorretto – tu spesso hai detto questa cosa che il fatto che lui [Wittgenstein] in quella proposizione dica che si debba tacere è bellissimo,

perché è un'imposizione – non dirò mai morale, però è un'imposizione – ed è bello perché [il fatto che si debba tacere] apre altre possibilità.

LC: In questo momento tu ci stai raccontando l'aderenza a un certo tipo di filosofia che paradossalmente risolve la postmodernità e l'idea che non ci siano più narrazioni proprio aderendo al fatto che non ce ne sono più, perché quello che resta è la realtà.

NM: Sì sì.

LC: Prima citavamo Meillassoux, lui è famoso anche per quell'argomento sul fossile, sul dinosauro. Di fatto, sapere che un dinosauro ci trascende e che era lì prima di noi ci dice pochissimo sul nostro destino, se non il fatto che scompariremo.

NM Sì, è qualcosa che è lì prima dell'"io sono".

LC: E resterà lì probabilmente anche dopo l'"io sono".

NM: Tra l'altro è una cosa di cui tutti hanno sempre un po' paura, io la trovo fantasticamente confortante in realtà...

LC: Sì, la morte è consolante, sicuramente.

NM: Ti solleva poi da tutta questa grande responsabilità che l'arte e l'artista hanno sempre avuto. Responsabilità discutibilissima, nel senso che comunque vada è vero che per tantissime cose è totalmente inutile...

LC: Tu diciamo hai subito truccato la posta in gioco perché sei passato da cose metafisiche come il postmoderno, il realismo, alle televisioni sociologiche e culturali. In fondo il linguaggio del postmoderno è anche quello della TV, quello di Berlusconi: questi linguaggi ci hanno permesso di sopravvivere e sono ancora intorno a noi.

Noi sopravviviamo all'idea che un virus come un altro ci abbia stoppati per due anni grazie alle narrazioni fallaci, alle *fake news*, all'idea che questo virus sia arrivato qui perché lo hanno voluto gli alieni, i cinesi, gli americani...Quindi in realtà il postmoderno è ancora insieme a noi eccome, tanto è vero che noi consideriamo equivalenti le narrazioni dell'OMS e quelle del pazzo di turno che si auto collega.

Tu invece ci porti davanti a qualcosa di inevitabile: alla struttura delle cose, alla loro sostanza, alla materia di cui noi vediamo pochissimo perché poi in realtà questi tuoi materiali, guardati con un altro occhio, con l'occhio del microscopio, di un altro animale, generano altre forme, altre luci.

NM: Certo, questo è anche molto interessante nel senso che comunque vada, sempre citandoti, so che è un'attività bieca ma continuerò a farla...

LC: Beh tanto parliamo tra noi.

NM: Perfetto, no, è curioso in realtà perché assumeremo diverse posizioni, diversi corpi...Tu a un certo punto hai detto, aspetta voglio dirlo bene...no vabbè la tengo per dopo, la tengo per dopo, continua, continua...

LC: No, io pensavo proprio al tipo di narrazione, perché per esempio i realismi, sai ci sono tanti nomi con cui sono state chiamate queste cose, Nuovo realismo non andava tanto bene perché è un movimento artistico vecchiotto e in realtà uno pensa a quella roba lì...

NM: Che non è più *fashion*.

LC: Che non è più di moda. Poi ci sono stati i Realismi speculativi, i Nuovi materialismi, se ne sono inventati di tutti i tipi...ma perché non sono diventati di moda come il postmoderno? Perché il postmoderno era una descrizione, il nuovo realismo è una speranza.

L'idea che la realtà possa davvero contare qualcosa in più delle nostre interpretazioni, ahimè, capita molto poco, perché poi tu ci metti davanti l'inevitabile. E allora, come costruire una buona narrazione da questo inevitabile, che cosa ci aspetta dopo? Non ci aspetta più magari il linguaggio di Non è la Rai, non ci aspetta più la società dello spettacolo?

NM: Io penso che se lo sapessi non lavorerei. Forse è banale come risposta, però...mi piacerebbe tanto saperti dire una buona narrazione futura, veramente. È un potere che vorrei avere, anche forse per smettere di fare queste cose qua.

Io ogni tanto soffro un po' della sindrome dell'impostore: nel senso che innanzitutto parto dicendo che io costruisco un ambiente, un campo, all'interno del quale il lavoro può accadere e mi sento già un po' una merda a dire questa cosa. Dire che "costruisco un campo" ha questo significato demiurgico che è urticante per me, lo trovo arrogante in una maniera veramente disgustosa ma è indubbiamente quello che faccio.

La scintilla che fa partire alcune cose purtroppo siamo noi: io non sono ancora riuscito a trovare una possibilità che annulli anche questo e forse non la troverò mai e forse continuo a lavorare per questo, cioè per annullarmi...per annullare anche questa *schicchera* iniziale. Perché comunque vada è un altro paradosso, un'altra volta.

Per esempio, guardando questi lavori qua, questa sorta di vetrini dove all'interno accadono delle cose, banali, semplicissime, c'è un lavoro sull'aderenza, sugli attriti, sulla viscosità, termini cari a molti filosofi che non citeremo, però vorrei che insieme li esperissimo a una scala di percezioni diverse da quelle che abbiamo noi. E questo non posso farlo o perlomeno, si può fare probabilmente attraverso alcune pratiche o alcune sostanze però fondamentalmente ci devi credere. Un altro paradosso, perché sto parlando come un prete.

LC: Una delle critiche che solitamente vengono rivolte ad alcuni filosofi e artisti è che assomigliano a dei profeti e non c'è niente di male, non è che i profeti abbiano detto delle cose

brutte, no? Oppure che le argomentazioni sul futuro siano inverosimili e non è che tu possa fare più di tanto. Tutte le volte che io guardo il tuo lavoro mi viene in mente un film iper-pop, che hanno visto tutti: Cloud Atlas, l'hai visto Cloud Atlas?

NM: Sai che...non credo.

LC: Cloud Atlas è un film del 2012, ha vinto una fraccata di premi: sono sei storie connesse tra loro, in sei momenti temporali e spaziali molto diversi. Cloud Atlas è il nome della sinfonia di un compositore che nella storia compone l'idea che tutto è connesso e il futuro che sembra più futuro di tutti è in Corea, a Seoul, nel 2100.

NM: È sempre in Corea il futuro più futuro di tutti.

LC: Però in realtà il vero futuro è quello che all'inizio del film viene scambiato per primitivo: ci sono questi tizi in un'isola che vivono in una tribù e che chiamano antichi noi: gli antichi erano in grado di costruire grattacieli. Poi c'è stato un ritorno alla pietra perché a un certo punto ci si è dovuti rendere conto che più si aderiva alla terra, più si aderiva ai materiali, più l'umanità poteva sopravvivere. In fondo un grande simbolo del postmoderno è il grattacielo, se ci pensiamo. Secondo me, nel tuo lavoro, se uno proprio si deve sforzare di vedere una narrazione – secondo me non ci si deve sforzare neanche tanto – c'è questa idea. [del ritornare a rendersi conto]. Tu fai vedere una cosa molto semplice, molto banale, ma su un'altra scala: l'idea che il reale sia *più meraviglioso* delle sue narrazioni.

L'uomo moderno si è dovuto inventare un sistema di finte narrazioni, di idealità, di cose che poi in realtà ci hanno allontanato dal fatto che le stesse pietre dove ci appoggiamo sono meravigliose.

NM: Certo.

LC: Mentre siamo molto bravi a tradurre il postmoderno in un pensiero politico, è molto difficile tradurre l'idea del realismo, l'idea del materialismo, in pensiero politico.

NM: Ma perché non dà armi, non conviene. Il misfatto dell'aver un po' stuprato il: “non ci sono fatti, solo interpretazioni” è un'arma comodissima, no? È il mattoncino costituente della *fake news*.

LC: Sì.

NM: E a chi conviene dire quello che stiamo cercando di dire noi?

LC: A nessuno, però è vero che di fatto tu gli sbatti davanti la pietra, come il fossile di Meillassoux.

NM: Io sì, come altri. Forse siamo apocalittici. Sicuramente siamo poco integrati nel senso che [ride] non è per niente *cool*, o perlomeno, lo è stato in un momento ma rimane una cosa un po' di nicchia, spesso si ha paura.

Le persone pensano alle nanotecnologie e dicono “no no, no no, questi mi mettono il chip, mi inoculano il chip durante il vaccino”, come se ci fosse bisogno di un'iniezione per controllare le masse, che è folle se ci pensi, no? Poi per garantire cosa? Il singolo e le possibilità del

singolo non sono mai interessate a nessuno perché le persone derivano proprio da quel postmoderno lì, comodo come un divano e Amadeus in televisione. Questo è un altro paradosso enorme.

LC: Sì. Penso ad esempio che il Coronavirus, di cui capiremo qualcosa tra vent'anni, sia stato un volano per questi pensieri a cui tu ti ispiri mentre non lo è stato per pensieri neo-postmodernisti, perché quando il reale emerge e ti dice che è incontrovertibile è sempre un casino, no?

Uno degli autori che più stupidamente ha descritto il postmoderno è Jacques Lacan che diceva che il reale esiste e quando gli chiedevano: "che cosa è il reale?" lui diceva che ha l'aspetto della volante di polizia che ti ferma mentre corri in autostrada, ti cala la paletta e ti dice: questo è il limite. In qualche modo il Coronavirus è stato un limite e questo lo abbiamo ignorato, lo stiamo ignorando, stiamo raccontando delle cose molto poco *fashion*, come, appunto, il Nuovo realismo.

NM: Ma quelli ci hanno provato no? Ferraris stesso ha provato a dire: "guardate che esiste anche un realismo positivo" altrimenti il reale è sempre l'albero o il mattone che ti casca sulla testa...

LC: Eh, questo ti volevo chiedere, qual è la positività del realismo?

NM: Come ti dicevo prima, io trovo estremamente confortante – e mi meraviglio che non sia così per tante persone – il togliere peso dal singolo, il togliere peso dall'autore, il togliere peso dall'uomo; in fondo il tentativo di distruzione o perlomeno diciamo di 'bucare' come dici tu, l'antropocentrismo, è anche un po' questo: spostare peso e responsabilità da te, tu smetti di essere Dio, fondamentalmente. Perché Dio è un sasso, okay? Questo in realtà è estremamente confortante, perlomeno io lo trovo estremamente confortante. Tu pensa a questi miei ultimi lavori che fondamentalmente, non sono nient'altro che dei contenitori - alcuni sono dei contenitori molli, altri sono dei contenitori croccanti...

LC: Perché li definisci contenitori?

NM: Perché sono letteralmente delle tasche, no? Sono delle buste che in questo caso hanno di nuovo un paradosso con loro, quello del quadro. Se ci pensi anche questa è tutta funzione, in fondo. Nel senso che se io devo stirare un liquido dentro due tessuti lo terrò teso e per tenerlo teso non c'è niente di più funzionale del telaio di un quadro. Nel mio caso è sempre un po' funzione, rientra in quella fase del lavoro di cui io sono ancora cosciente e sono fondamentalmente un operaio che mette in moto questa cosa e fa sì che poi accada. Dopo... sono uguale a una capra che lo guarda, o a te. Un filosofo.

LC: Sì, quello è vero però secondo me avere l'idea che l'arte sia un luogo non significa neces-

sariamente fregarsene dell'arte. Diciamo che è evidente che il sistema narrativo entro cui tu ti muovi è quello che poi ti può permettere di considerare interessante un contenitore.

NM: Perché, secondo te, quando ci si avvicina a un'opera, c'è sempre il desiderio di isolarne una narrazione come se fosse questo il conforto che si cerca?

LC: Perché degli oggetti a noi non interessa assolutamente niente. Cioè le pietre sono pietre, i diamanti sono semplicemente dei minerali. Per noi le cose diventano importanti per il valore che gli attribuiamo. Queste secondo me non è necessariamente una cosa che conduce...

NM: Al male.

LC: Alla postmodernità pura...

NM: Beh però rischia di essere un inizio, se sfruttata male.

LC: Certo, però è vero che la tua è una narrazione: la pietra o il materiale per il cane sono solo pietre, mentre tu ci riporti al valore di questa cosa.

NM: Perché probabilmente per il cane la narrazione non esiste.

LC: Eh sì, appunto però invece per noi che esiste, affinché si possa considerare un fossile soltanto come un fossile...

NM: In questo momento provo invidia per il cane [ride], che è libero da questa cosa.

LC: Noi non ne usciamo con questa semplicità, no?

NM: No, però evidentemente adesso, e purtroppo forse questo scivolerà in un dialogo più canonico di quello che forse immaginavi, non lo so...

LC: No...

NM: Però in questo senso toccherà un po' definire cosa è la narrazione. Su quello allora concordo con te: non c'è scampo perché qualsiasi concatenazione di eventi ha una narrazione, per noi che viviamo il tempo in questo modo.

LC: Tu pensa, ora non voglio essere dissacrante in questo...

NM: Prego...

LC: Perché erano dei geni all'epoca? Oggi se uno prende la scatoletta di tonno e la mette al museo...

NM: Vale poco.

LC: Non vale niente perché l'oggetto che era più narrativo del mondo in quel momento era l'oggetto commerciale, con il boom economico e quindi tu, *pam*, gli cambi contesto d'uso.

NM: Per me è un po' sfruttare quello che una persona che ci è un po' cara avrebbe chiamato *affordances*. Non c'era solo una narrazione che veniva utilizzata a scopo commerciale ma c'era anche una narrazione possibile, potenziale, virtuale.



LC: C'era la sacralità di questo luogo.

NM: Esatto, esatto.

LC: Oggi l'ecologia è una forma di divinità, che nessuno di noi capisce bene come afferrare, per poi rendersi conto che in realtà l'oggetto da adorare non è Greta Thunberg, ma è la pietra, il sasso, il materiale, la cosa che abbiamo attorno a noi, quello che normalmente è solo la giuntura tra altre cose o che è nell'inframezzo, che è nell'interfaccia; lo prendi, lo stiri, lo porti all'interno di un contesto e dici stupisciti di fronte a ciò sopra cui cammini, di fronte a ciò che...

NM: È lì purtroppo.

LC: In realtà, per rendersi conto che il sasso è importante gli devi cambiare narrazione...che è quello oggi tanti artisti fanno con l'acqua. Al Fiorucci Art Trust hanno fatto un'intera mostra sul valore dell'acqua, che significa? Cioè, questo. E quindi la narrazione in realtà è ciò che ci distrugge ma è anche ciò che ci salva, non essendo cani.

NM: Sì sì cioè ma noi siamo fregati, partiamo dal presupposto che siamo fregati e non c'è scampo da questa cosa.

Hai parlato dell'acqua. L'acqua ha un legame, una tensione superficiale bellissima e fino a che siamo là, metaforicamente ci sono ancora paradossi che possiamo plasmare, governare, e quindi come dici tu cambiare di segno, dargli un altro tipo di narratività. Ma a un certo punto quando ci accorgiamo di quello che stiamo facendo siamo sott'acqua. E siamo fregati perché non abbiamo più quell'interfaccia lì, ne abbiamo talmente tante che non sappiamo più cosa farne. Il gesto di dover cambiare narrazione a un sasso semplicemente per spiegare agli altri che è un sasso è pesante e anche il concetto di cambiare narrazione a qualcos'altro è pericolosamente vicino al dire: questo sasso esiste solo perché tu lo vedi. Purtroppo è sempre quella la conseguenza, siamo su un piano inclinato e stiamo scivolando verso quella cosa là.

LC: Sì ma non c'è niente di male secondo me, io per quello poi ero e sono sempre stato scettico, diciamo così.

NM: Ma perché si sono posti in una condizione di contrapporsi a quella cosa là e non puoi contrapposti a quello, come stavo cercando di dire, perché quello esiste esattamente come esiste il sasso.

LC: Sì sì ma il sasso come sasso esiste perché lo pensi, è questo il problema: il sasso che non si chiama sasso è lì, capito, quello è il limite.

NM: Non so perché ma mi ha sempre abbracciato e coccolato un po' di più l'idea che il sasso esista indipendentemente da quello che pensiamo di lui. Almeno di un po' di conforto abbiamo bisogno...

LC: Senza dubbio, però l'immagine del sasso, il punto è capirne...

NM: Il punto è capire dov'è l'interfaccia di quello che facciamo.

LC: Sai che l'essere umano vive avvolto dalle immagini, non dagli oggetti. Per questo fai arte, perché ci avvolgi l'immagine del reale.

NM: Prima ti parlavo della sindrome dell'impostore, io ne ho sempre sofferto e ogni tanto ho gravi ripensamenti su quello che mi trovo a fare e continuo a farlo lo stesso perché comunque vada, nel momento in cui narri, ricorri sempre a una forma di bugia.

Nel momento in cui tu metti in scena, stai rappresentando e quindi per quanto io dica di essere tanto attaccato all'ontologia...minchiata, perché non è vero. [ride]

LC: Ne abbiamo discusso tante volte con Ferraris: non è che l'ontologia non punti alle cose, punta alle immagini che provano a descrivere le cose. Poi, è indubbio che le cose esistano a prescindere dal fatto che tu le descriva.

Tu non ci stai mettendo semplicemente i materiali dentro la galleria, tu ci stai mettendo una narrazione di questi materiali, anche perché fai un lavoro mica da poco, non è che prendi roba in giro e la porti dentro i posti ma fai un lavoro complessissimo di studio, di analisi e di interpretazione.

NM: Tu dici che nel momento in cui la grafite entra dentro i reami del lattice è finita, il misfatto è compiuto e quindi la narrazione...

LC: E non è assolutamente un male.

NM: Diciamo che secondo me questa interfaccia, questo...chiamiamolo inframezzo che è un termine che mi piace ancora di più perché sembra un po' più *fantasy*...[questo inframezzo] che coinvolge la realtà del sasso e il misfatto teorico postmoderno, da un punto di vista ontologico, esistono alla stessa maniera: cioè, parlare di e mistificare un certo tipo d'idealismo è di per sé un po' un micro-oggetto: anche quello è un geode e se lo spacchi ci trovi dentro tante cose, magari pure Berlusconi.

LC: [ride]

NM: Però esiste [questo inframezzo] come esiste il sasso. Di conseguenza, il non uscire dalla narrazione come possibilità – che abbiamo capito che non riusciamo – esiste quanto esiste un albero?

Per quello è anche interessante il discorso della possibilità della deriva nanotecnologica perché in realtà il concetto di, lo dico banalmente in maniera brutta e odiosa e mi odierò quando lo leggerò: il creare la vita dall'artificio, [ride] lasciamo stare Frankenstein, però è questo: è questa possibilità qua. Esiste pure quella cosa lì ed è pericolosamente a scala ridotta, tanto da poter entrare nei corpi umani e nei corpi non organici e farli diventare altro. È un atto narrativo.

LC: Sono molto d'accordo con quello che dici e secondo me, magari anche per chi vedrà questa mostra e per chi in generale poi seguirà il percorso delle opere a prescindere da dove si trovano in questo momento, è importante non fare l'effetto contrario.

Tu hai appoggiato sulla scrivania su cui stiamo parlando dei libri che sono diventati a loro modo dei libri storici per chi si occupa di questa sotto-nicchia e di cui poi al mondo normale non frega un cazzo come sempre, però...C'è Karen Barad, grande fisica femminista, poi c'è Laura Tripaldi, bravissima ricercatrice italiana. Per esempio, una delle cose che io di Karen Barad ho sempre trovato ai confini dello strampalato è questa idea di cambiare le nozioni.

NM: Si dice *weird*, adesso.

LC: Strano.

NM: [Ride]

LC: [questa idea di] Di cambiare le nozioni di responsabilità di quelle che loro chiamano *agency* in relazione al fatto che anche i materiali fanno cose, dicono cose: ecco quello, secondo me, è il rischio più antropocentrico che esista.

Loro paradossalmente per bucare l'antropocentrismo ci ricadono proprio tipo con la marmellata e allora ti dicono: l'*agency* del fulmine, l'*agency* del silicone. Laura [Tripaldi] secondo me è una persona di un'intelligenza mostruosa, però questa idea del riformulare l'idea di vita: cioè magari queste cose non vivono e chi se ne fotte, capito? Noi prima lo facevamo con la narrazione di coscienza, poi lo abbiamo fatto con la narrazione di mente, adesso pensiamo che sia più inclusivo farlo con la nozione di vita ma stiamo semplicemente cercando ancora una volta di capire delle cose a partire dalle categorie che descrivono noi. Di Karen Barad ho visto una conferenza a Rivoli e credo di avere capito soltanto: "Buonasera" e poi, dopodiché si è persa in due ore di...

NM: [Ride]

LC: Questo non significa nulla, là c'è della genialità, nel mio caso magari no.

NM: Dev'essere un bell'inferno da tradurre, apro e chiudo parentesi.

LC: Un bell'inferno da tradurre, sì. Peccato, tra l'altro, che questi siano libri poco distribuiti. Secondo me il tuo lavoro è profondamente connesso a un tipo di filosofia che paradossalmente tu acchiappi meno, che non è quella occidentale ma è quella orientale.

NM: Sì sì, ma l'ho sempre creduto.

LC: Cioè io questi tuoi lavori, se fossero all'interno di un monastero, li considererei come una completa cristallizzazione dell'idea che l'uomo a forma di sasso, quello che sta fermo e alimenta la mente silenziosa, abbia la stessa potenza di quello che alimenta la mente chiacchierona, la mente razionale.

NM: C'è una differenza sostanziale tra quelle che sono le nostre pratiche, le nostre derive – noi semplicemente non abbiamo mai accettato certe cose. Cioè, il problema del perché queste filosofie come pratiche sono interessanti, la ragione per cui le troviamo tutti un po' incomplete è perché sono filosofie che non accettano. Invece alcune pratiche che stavi citando tu, non so, ti riferisci un po' di più allo Shintoismo, magari?

LC: Sì. Lo Shintoismo con te va a nozze, direi.

NM: Nel caso di alcune pratiche zen di cui parlavamo, lì si parte da un'accettazione di ogni tuo gesto, di ogni tua possibilità, anche del fatto che alcune cose, semplicemente, sono così e non c'è altro modo, e semplicemente non conti niente. Solo se accetti questo puoi andare, non dico avanti, perché anche dirlo equivarrebbe a dirlo da una posizione estremamente locale – da maschio bianco, etero o non etero.

LC: Sì quello sì, non bisogna neanche spaventarsi di questa cosa, noi siamo la cosa meno *cool* che esista in questo momento.

Noi siamo maschi, etero e stiamo chiacchierando tra di noi. Se ci ascoltasse, come dire, la femminista cretina – perché non è che essere femminista ti salva per forza dalla *cretinaggine*, no? Può esserci la femminista cretina, anche se il femminismo è una cosa intelligente – ecco, una femminista cretina direbbe tranquillamente: “questi stanno parlando da una prospettiva *cazzocentrica*”.

Io considero potente e rivoluzionario il tuo lavoro, perché ci riporta all'idea e all'importanza e alla meraviglia... C'è un bellissimo libro di Chandra Candi*ani* che sta facendo parlare tantissimo.

Lei in realtà si chiama Livia Candi*ani* ed è una poetessa milanese di origine russa che per un po' ha vissuto in India. Chandra è il nome che le ha dato il suo maestro. Credo che sia il libro di saggistica più venduto in Italia in questo momento e si chiama: 'Questo immenso non sapere', dell'Einaudi, dove lei ha collezionato queste brevi frasi di come abbia ritrovato meraviglia seduta accanto all'albero o guardando l'animaletto nel suo studio o meditando e sentendosi molto più vicina al sasso che aveva accanto che ai suoi colleghi poeti...

Perché queste cose vanno così, a un certo punto un libro del genere diventa il libro più venduto in Italia, in un paese in cui la cosa più interessante è sapere se Ambra Angiolini ha fatto le corna ad Allegri oppure no – [in un paese come questo] poi viene venduto un libro del genere. E quindi, in realtà un lavoro come il tuo “buca” quella volta di antropocentrismo, cioè ti fa capire che esiste altro, però non ha bisogno di umanizzarlo dicendoci: “il materiale vive” o “la prospettiva femminista ci spiega meglio l'*entanglement* quantistico” che poi è la supercazzola prematurata con scapellamento di sinistra, ma ci sta dicendo che esiste il fuori e questo fuori è meraviglioso, stupendo, incantevole esattamente come Dante Alighieri, capito?

NM: Sì e magari è il dentro.

LC: Eh sì, il fuori e il dentro sono categorie nostre. Il tuo lattice se ne fotte del fuori e del dentro, sta là.

NM: Ma beato lui...Ma, infatti, è curiosa 'sta roba, è veramente molto nostra. Tu l'altra volta, continuo a citarti, qualche binario devo darlo...questa è una conversazione di un'alterità onanista totale, allo stato brado...Tu avevi detto che comunque vada i presocratici erano degli sciamani.

LC: Sì, è così.

NM: Ma perché è vero: è impossibile che non ci siano stati e non ci siano tuttora dei punti in comune. È banale, il problema è che purtroppo è semplice e quindi non va bene.

LC: Sì e quindi ti devi complicare la vita, però di fatto il principio di tutto è il fuoco. Significa che si risolve là. Tu ci riporti agli elementi basilari: dentro c'è l'aria per aver dovuto fare la stiratura...c'è tutto.

NM: Il lattice, la grafite e c'è questo tentativo no...

LC: E questo lo dice l'autrice che citavo prima [Chandra Candiani]: quando tu ti siedi in meditazione, tutte queste cose che sembrano *new age* le senti. Senti la forza di gravità del culo che ti pesa, senti il fuoco che ti brucia e ti dice alzati e vai a fare dell'altro...

NM: Infatti non è possibile, secondo me, tentare di bucare l'antropocentrismo, di considerare il femminismo o i *gender studies* come una possibilità, se non fai fatica. Se non ti *iper-consciousizz* – bisogna usare questi prefissi e suffissi adesso, a quanto pare – della tua presenza. Di quanto fai cagare anche, oppure del fatto che devi cambiare posizione ogni cinque secondi perché stai scomodo o perché hai un muscolo più corto dell'altro. Cioè, tu non puoi non passare per questo.

LC: Sì, su questo non c'è dubbio.

NM: Parlavamo la volta scorsa della camera anecoica, dove tu muovendoti senti tirare i muscoli degli occhi, che emettono un suono. Solo così tu mi puoi parlare di Capitalocene, senno non è possibile.

LC: A noi, non ce ne fotte niente in questo momento del sistema dell'arte contemporanea, stiamo parlando di chi utilizza l'arte contemporanea come espressione.

NM: Sì, come una categoria.

LC: La chiamiamo arte contemporanea perché non sappiamo ancora come chiamarla, tra 100 anni qualcuno dirà: "quelli che facevano arte pre pricket" [incomprensibile] e gli darà un nome.

Però noi prendiamo sul serio il fatto che l'arte contemporanea sia un modo di provare a eccedere il linguaggio e quindi a connettersi con tutte queste cose che fai tu senza raccontarle oppure il rischio è, cito ancora la Barad, di utilizzare la categoria di performatività per spiegare l'atomo ed è una cosa sciocca perché la performatività è una roba nostra, capito? Cioè, l'atomo si farà gli affari suoi.

NM: Oltretutto è [performatività] una parola veramente un po' ambigua, no? A me piacciono le parole che vogliono dire tante cose, però è molto utilizzata anche nel campo economico, no?

LC: Sì, essere performativo che cosa vuol dire? L'atomo è come è. Poi il fatto che il nostro occhio messo da un punto lo percepisca in un modo, messo dall'altro lo percepisca in un altro, non ci sta dicendo che l'atomo performa o cose del genere, ci sta dicendo che noi siamo

dentro una bolla e questa bolla può essere bucata in vari modi: si può bucare con il femminismo, si può bucare con l'animalismo...

NM: Certo, sono possibilità.

LC: Sono possibilità.

NM: Parlavamo la volta scorsa di Preciado. Mi sembra che allora qualcuno dovrebbe o potrebbe parlare della performatività del suo gesto della transizione, è davvero interessante – qualcuno potrebbe collegarlo alla body art ma chi se ne frega?

La parte interessante di quella transizione è che semplicemente è, ogni momento in cui accade e il modo in cui lui la tratta è semplicemente magnifico. Ma perché il realismo, o i possibili realismi più o meno speculativi, non sono *cool*, perché non hanno spiegato ulteriormente? Perché a un certo punto arrivi davanti a un muro che non è poroso come piace a noi, non è poroso un cazzo, e ti trovi a parlare del concetto di performatività di ciò che è una roba nostra. Si dovrebbe smettere di considerarlo. Stai zitto e stai accanto a un sasso, in un tempio. Che va benissimo.

LC: Secondo me la cosa bella, punto, senza utilizzare parole più complesse, di trovarsi davanti al tuo lavoro, e sarebbe la cosa più rivoluzionaria che potremo fare in questo momento - e che non faremo ovviamente - è oziare.

Ma non lo faremo perché noi dobbiamo pensare a risolvere le cose in un altro modo. Ma di fatto noi, tutte le volte che continuiamo a narrare possibili soluzioni alla fine del mondo, la stiamo causando. Per evitarci qualsiasi genere di problema dovremmo smettere di creare qualsiasi genere di narrazione.

NM: E purtroppo, a volte, anche di azione.

LC: E di azione, sì. Proverei a capire, prima di chiudere questa nostra conversazione, come scegli tra gli infiniti materiali del mondo, come catturi...

NM: Questa è una domanda che mi è stata fatta tante volte, è una domanda importante. La semplice verità è che non ne ho idea. Ogni volta c'è un processo diverso attraverso cui [i materiali] arrivano. Certi momenti, non voglio sembrare assolutamente mistico, sto semplicemente citando quello che è accaduto tutte le volte, sono sempre un fattore esterno, spesso erano delle persone, che io magari conoscevo o iniziavo a conoscere perché avevo cambiato studio e accanto avevo un vicino che coltivava i cavoli e dava da mangiare ai ricci, gli dava lo Jocca, che a un certo punto parlando mi diceva: "Sai ci sono alcune sostanze che è difficile che si mescolino in questo modo a questa temperatura." o "è curioso, una volta mentre impastavo questo mi è successa questa cosa..." e automaticamente si genera per me la possibilità che quel materiale mi arrivi.

Sembra anche un po' antipatico quello che sto dicendo, ma è veramente così. Ci sono dei materiali che per me sono abbastanza ricorrenti no, per esempio la grafite c'è sempre nei miei lavori e anche nei lavori di alcuni amici...Kvas, Andrea, utilizza molto spesso la grafite...ma perché, come ti dicevo prima, mi piacciono le parole contenitori, le parole geodi,

le parole che dentro continui a spaccarle senza che diventino frattali e basta, però sono tutte diverse e non sempre uguali, sono scatoline, cofanetti. “Il terzo poliziotto” mi piace un sacco, [mi piace] che a un certo punto vengano questi cofanetti e sono pieni di luce e ti chiedi che cazzo siano questi cofanetti piccolini; le parole di alcuni materiali dentro sono così.

La grafite è uno di questi ed è un materiale che in realtà abbiamo avuto tutti sottomano. Tutti disegniamo con le matite, con il *lapis* si dice in Toscana, no? La pietra. In realtà la grafite viene utilizzata industrialmente per un sacco di cose: è un fluidificante che viene utilizzato nelle fusioni di ghisa, [la grafite] resiste a delle temperature pazzesche, è praticamente carbonio puro, è un materiale veramente incredibile, lavora in maniera molto particolare con l'elettricità. Se ti cade la grafite per terra e ci metti un piede voli [per terra...]

LC: Ti spiego perché ti ho fatto questa domanda noi ci siamo concentrati, in questa conversazione, su un'implicazione concettuale astratta...

NM: Sì, abbiamo volato un po'...

LC: Però poi in realtà tu di fatto stai decostruendo l'idea che i materiali servano a fare qualcosa, dove per qualcosa intendo creare un oggetto di lavoro, un oggetto industriale.

NM: Io ho sempre utilizzato i materiali in un altro modo, diverso da quello commerciale.

LC: Eh esatto, di fatto c'è un qualcosa di profondamente politico in quello che stai facendo, no?

NM: Sì sì certo.

LC: È facile tradurre che il postmoderno stia di base al pensiero rivoluzionario-socialista – certe volte si dice che Deleuze era un postmoderno e più o meno era marxista, Derrida era un postmoderno e più o meno faceva figo dire che era di sinistra – da questo lato non si tratta tanto di tradurre in categorie politiche standard, tu di fatto stai prendendo materiale che di solito viene utilizzato per produrre l'automobile e il flessibile, e ci stai giocando. Perché poi di quello stiamo parlando.

NM: Sì sì.

LC: Tu giochi a vedere come ti si mescolano, se *non* ti si mescolano, questi materiali, se aderiscono, se si sommano, se si ibridano, se restano adiacenti, se galleggiano l'uno sull'altro...

NM: Che, tornando a prima, è totalmente narrativo, questo linguaggio.

LC: È totalmente narrativo però stai decostruendo l'idea che la sperimentazione sui materiali venga usata per costruire nuove macchine, nuovi aeroplani, il nuovo reattore per l'aereo.

NM: Sì, certo. Ma proprio perché semplicemente sono [i materiali], fortunatamente per loro e quindi...certo.

LC: Giochi con quello.

NM: È curioso perché purtroppo anche l'arte è una categoria come l'automobile e quindi fare arte è una disciplina, come fare le automobili. Il divertente – e non è per nulla nuovo – è

fare l'arte come si fanno le automobili e viceversa. È interessante anche il discorso della conservazione di molte mie opere, non tutte, sennò ci sentono e non so...

LC: No, sennò i collezionisti non comprano più niente. Tengono benissimo.

NM: È successo diverse volte, è stato anche un problema e quindi...

LC: Che ci fosse un deterioramento...

NM: Che ci fosse un deterioramento. È buffo, ora dirò una roba un po' ecologista, un po' da filosofo *hipster*, però noi facciamo oggetti e questi oggetti vanno in giro per il mondo in quelle bare di pino che vedi là, vengono chiusi e rimangono lì per degli anni nella speranza che qualche curatore li apra, imposti qualcosa di narrativo e li re-installi in una monografica, se va male una retrospettiva, e se va benissimo è perché qualcuno li compra.

E se qualcuno li compra si apre la cassa, si fa un *condition report* e si vede che il lavoro è diverso. E come si fa? È per questo che io che sono un po' più vecchio ho visto artisti post internet diventare scultori e fare i lavori in bronzo. Insomma, alla fine non si scappa da quello, ecco.

Quindi è difficile. Io poi ho tentato di lavorare su questo, sul fatto di rifare i miei lavori. Alcuni, ad esempio uno del 2012, uno del 2016 uno del 2018, di prenderli e polverizzarli completamente, per la gioia di grandi e piccini, metterli dentro un contenitore [tipo quello] in una soluzione a una densità più o meno controllata, in quel caso acqua, argilla e altre sostanze, che non facessero o che facessero fiorire la vita dentro un contenitore di plexiglass, e ho fatto collidere le particelle di materiali diversi. Che bello, ho fatto collassare lo spazio e il tempo.

In realtà cercavo di creare un ibrido riprendendo quei lavori, di spogliarli dall'idea di opera, farli ritornare felicemente gravi e rimetterli dentro qualcos'altro, cercando di farli lavorare insieme. Io non ho la potenza e le potenzialità di un nano tecnologo. Cucino. [ride].

Quindi [questa rielaborazione] è sicuramente un linguaggio e mi diverte la possibilità di utilizzare i materiali in maniera politicamente non canonica.

Una volta un lavoro si era rotto ed è bastato rifonderlo, in realtà - era un blocco di colofonia, un materiale molto interessante, che contrariamente alla grafite aumenta l'attrito in maniera incredibile. I ballerini e i violinisti lo conoscono molto bene: è quello che si mette sulle punte delle scarpette o, disposta in cere più o meno morbide, sull'archetto perché la frizione sulle corde ne amplifichi il suono. Io ne ho fatto un blocco di tipo 100 kg, di 90 kg, portandolo davanti a questi restauratori fantastici che hanno detto: "ma come ha fatto? solvente, temperatura controllata, sottovuoto?" No, con sei pentole, sotto dei fornelli di quelli da conserva che ci sono in campagna e poi e li ho tirati dentro uno stampo. Loro [i restauratori] erano entusiasti: "ma è una cazzata!" Sì, è proprio una cazzata. E quindi si è creato un precedente, ed è una delle cose di cui sono più orgoglioso nella mia vita, di aver creato un precedente. [Ride].

LC: Secondo me il rischio dell'astrattezza non è un problema, però dietro quello che stai facendo si cela un gioco sociale e politico, di decostruire l'utilità.



NM: Beh sì certo. Io ho detto che dell'arte non me ne frega niente, ed è abbastanza vero di base. Però il mio mondo, come il tuo – che speriamo di far incontrare spesso e volentieri, in un'altra maniera – è un sistema che galleggia su un mare di merda ed è quello dove ci troviamo. Nel mio caso è il mondo dell'arte nel tuo caso è...

LC: È un mondo.

NM: È il mondo, quello accademico, quello della scrittura...Semplicemente la nostra pratica galleggia su queste cose, e a volte è piacevole e a volte no, a seconda dei vari criticismi. Il punto è che ne comprendiamo le regole. Quindi è chiaro che il fatto di fare dei quadri, che in realtà non sono dei quadri perché sono dei sacchi di plastica con dentro degli accadimenti di materiali più o meno densi, che si solidificano, che hanno un loro corso narrativo, crea un problema perché comunque: "quello sembra Burri" – e io sono sempre stato una vittima del 'sembra' e nell'arte sei fregato se 'sembri' qualcosa. Non che mi lamenti, io ci *surfo* su queste robe, mi diverto un sacco.

LC: Sì vabbè, certo.

NM: Però è chiaro che devi considerare il fatto che quello comunque ammicca a un certo tipo di informale, classico, cioè, cercare di bucare sì, però se non sai le regole sei un ipocrita.

LC: Beh certo, il linguaggio lo devi conoscere.

NM: Quando giochi a poker se cerchi il pollo e non lo trovi, sei tu il pollo. Quindi purtroppo bisogna fare un po' i conti con queste cose.

LC: Beh in fondo pensavo che anche una nuvola può sembrare un'opera d'arte. Ed è proprio questo il messaggio politico e sociale, il correlato politico e sociale della tua arte che da un lato ha una funzione speculativa, un richiamo ai nuovi materialismi, ma dall'altro ha anche una funzione decostruttiva dell'utilità.

NM: In realtà sono tutte facce della stessa medaglia, cioè esattamente come quello che faccio ammicca magari a quella disciplina, che è stata una ricerca delle possibilità dei nuovi materialismi e allo stesso tempo ha anche, come dici tu, una funzione decostruttiva: se la paragoni a una possibile riunione tra il postmodernismo e questi nuovi materialismi, si inizia a fare un bel lavoro, secondo me.

LC: Eh, io per questo ho voluto questa riunione. Secondo me la funzione politica e sociale delle tue opere è molto più simile a certi testi postmoderni, perché ha un coté rivoluzionario.

La parte speculativa è sicuramente molto più simile a quella del realismo e quindi come far collassare questi due tipi di mondi che, come dicevi tu, galleggiano? Secondo me si fa esattamente come hai detto di fare con la pentola: si butta dentro una cosa e si vede che cosa succede.

NM: Sì sì certo. Vedi, la cosa interessante è che si aprono cassette degli attrezzi con tanti ripiani. Il neomaterialismo è una punta di un trapano, è un attrezzo. Non me ne frega niente del singolo lavoro, come penso anche a te.

LC: No.

NM: Cioè, sono appunti, sono note e quindi le note si usano, si sporcano si impiasticciano si buttano via, si fanno diventare altro si mettono in un pentolone insomma...c'è tutto e il contrario di tutto.

Deve "sembrare". Il fatto che quell'opera sembri qualcosa di informale, di resistente, in questo momento, per quello che è il sistema dell'arte è un problema perché non è semplice, perché è macchinoso.

Però in realtà, nuovamente, sono tutti geodi, deve sembrare quello per farti pensare che non lo è. Tu una volta hai detto, parlando dell'antropocentrismo, dicevi in realtà già ai tempi dell'illuminismo...stando con Adorno e Horkheimer..c'era una dialettica, ci hanno dato anche gli strumenti per criticarlo. Eccoci: questa è l'interfaccia, questo è l'intramezzo.

LC: Sono d'accordo, è questo l'intramezzo. Noi adesso probabilmente siamo all'inizio di questa dialettica, non ne vedremo la fine, però in qualche modo le cose che fai saranno dei fossili di questa dialettica in futuro.

NM: Sì, me lo auguro.

LC: Cioè è un inizio in cui attraverso una iper-elaborazione della forma si sta cercando anche di rientrare verso la meraviglia del preformale.

NM: Ed è solo abbracciando tutte queste possibilità che si può fare. Ha senso ammettere tutte queste possibilità, non andarci contro. Per troppo tempo siamo stati divisi. Mi hanno sempre insegnato a dire, e lo dico in maniera banale da *bambinetto* delle elementari, che se ti piace il postmoderno non ti può piacere Graham Harman. Ma che cazzata è?

LC: È una *centellinizzazione* delle cose, in fondo...

NM: Ma quindi vogliamo dire che quello che stiamo dicendo è qualcosa di diverso dal pensiero debole di Vattimo?

LC: Forse no.

NM: Perché, comunque, quello è il principio di una possibilità. Alcune [scienze] sono state chiamate – mi piace molto perché è fastidioso – le scienze ingenuie, la psicologia ingenua, la fisica ingenua, il sole alto nel cielo...no, stai dicendo una minchiata, però funziona anche quello.

LC: Sì ma infatti è da qui che poi potrebbe partire un lavoro futuro insieme: da questa ingenuità secondo me si costruiscono delle cose interessanti.

NM: Assolutamente sì.

