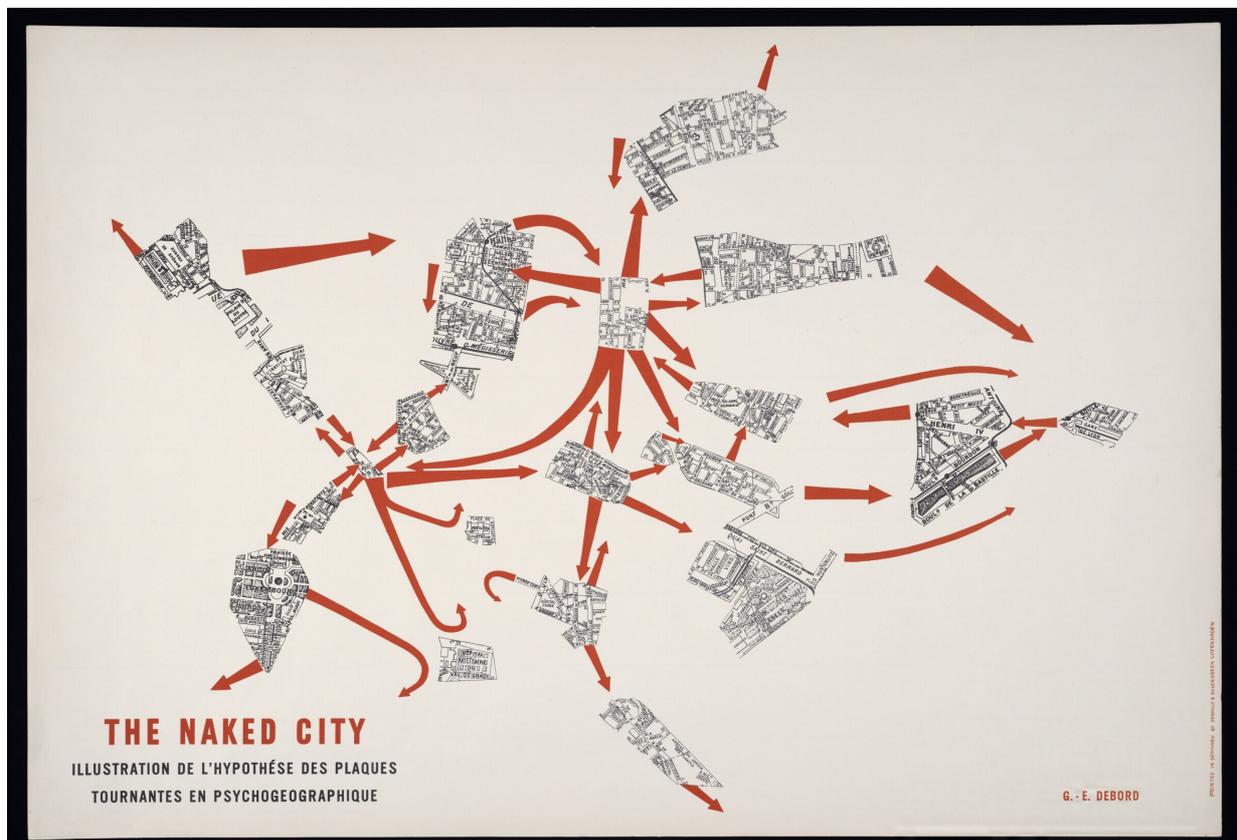
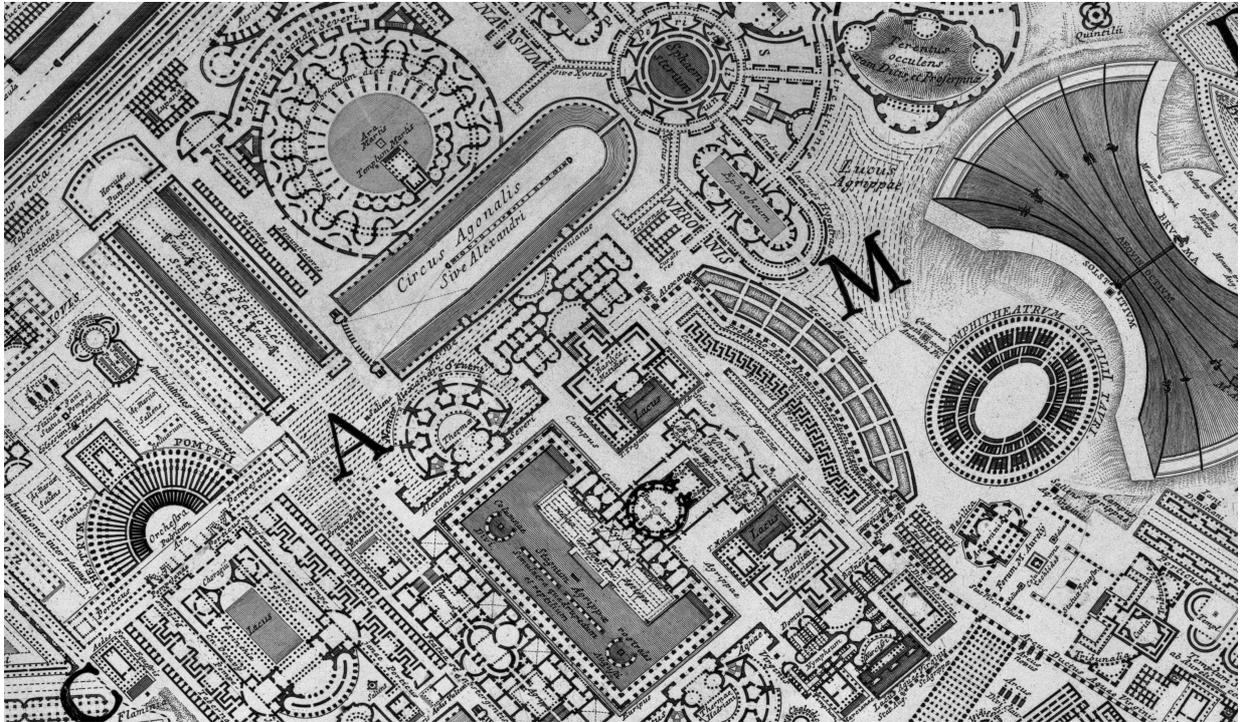


PREMESSA: UN PERCORSO (AUTOCRITICO) DI RICERCA

Dopo 5 anni di ricerche concatenate senza linearità, ne ho montato un percorso, che è risultato mosso da autocritiche che lo rilanciano, fino all'esito provvisorio degli ultimi incontri di ricerca.

1- Avanguardia e città, 2015-2016 (Piranesi, *Campo Marzio* - Debord, *mappe psicogeografiche*)



Sono partita dalla mia ipotesi sulla città come stimolo per la ricerca di eventi, e dal suo attuale stato opposto: canalizzazione e *securizzazione* di percorsi e incontri, esposta solo a incidenti. Ho incontrato (reincontrato) il *Campo Marzio* di Piranesi e le *mappe psicogeografiche* di Debord come possibili stimoli-antidoti. E concludevo: «Quel che può avvicinare Piranesi e Debord alla situazione dell'avanguardia nel presente, è anche la consapevolezza di poter ben difficilmente costruire una *parte di città* “altra”, il distacco dall'idea di un progetto totale da offrire come soluzione, e l'indipendenza della ricerca da istituzioni e committenza, senza perciò rinunciare a trasmetterla in “opere”: Piranesi più per sollecitare il «guardare attivamente» (Lombardo 1987), Debord più per l'agire dentro la città il suo cambiamento. Rielaborare il *Campo Marzio*, come nelle “contaminazioni” postmoderne, lo riduce a reperto riciclabile in pseudo-soluzioni, come rifare mappe psicogeografiche per visite guidate le riconverte all'eliminazione dell'imprevisto dalle città: mentre Piranesi e Debord sono *attuali* nell'impostare il problema di una città fatta da e per gli eventi umani e storici. Se non si possono dare soluzioni che non finiscano per contribuire alla *morte della città*, fintantoché la sua vita è costretta nella rete delle funzioni obbligate (“turistiche” comprese), una ricerca non separata in professioni e rivolta a cambiare la vita reale potrebbe invece dare stimoli «in grado di provocare [...] il maggior spettro possibile di interpretazioni esistenziali» (Greco 2011), tali da muovere ad agire e esplorare per fare *città nuove*.»

2- Sulla ricerca delle possibilità impossibili, 2017

Prima autocritica, del dare le ricerche, e gli stimoli in *opere*, come capaci di portare a (poter) *fare*: «Chiudevo la redazione del precedente intervento a Brera (*Avanguardia difficile: non solo critica delle ideologie*, 2016-2017) dichiarando come la mia ricerca nella storia (della città ma non solo) non intende limitarsi alla critica, ma individuare e rilanciare come *attuali* certe ricerche di possibilità che sono state proposte come tali: neanche solo le possibilità sperimentate, troncate e sconfitte o dirottate, dell'avanguardia quando ha potuto provare a cambiare il suo tempo. Partendo dal presente, ora ho trovato necessario esaminare come possa essere una ricerca nella *stasi*: nel senso dei Greci, crisi stagnante che blocca il cambiamento, e di Retz, che causa il torpore nelle società che la soffrono. (...) Riparto da quel che fece Piranesi, che mi pare concentrare le questioni della ricerca meglio di una formulazione in concetti, proponendo una sorta di esperimento *ad hominem* in cui lo straniamento, l'impossibilità di identificarsi e di imitare, potrebbero rendere più efficace il confrontarsi adesso.»

«altro partito non veggo restare a me, e a qualsivoglia altro Architetto moderno, che spiegare con disegni le proprie idee, e sottrarre in questo modo alla Scultura, e alla Pittura l'avvantaggio, che come dicea il grande Juvara, hanno in questa parte sopra l'Architettura; e per sottrarla altresì all'arbitrio di coloro, che i tesori posseggono, e che si fanno a credere di potere a loro talento disporre delle operazioni della medesima»
(Giovan Battista Piranesi, 1743 – *all'inizio della sua ricerca romana*)

La città, antica e moderna, stimola alla ricerca ma non dà la libertà di viverla, anzi ricatta ad ogni tipo di dipendenza per sopravvivere: le condizioni della ricerca non si scelgono, però risulta che è *possibile*, come unica libera scelta, anche quando cambiare la vita e la città presenti è *impossibile*. Una ricerca in pura perdita, che può anche dover perdere la città senza sperare di meglio altrove? Sarebbe perduta di certo, se non ha evitato di ingannare se stessi e gli altri, come i «poeti sereni» (ma di «una triste serenità biliosa») che Raoul Hausmann addita in un manifesto *dada* del 1919: «Perché val meglio essere commerciante che poeta? Il commerciante truffa sfacciatamente e solo gli altri, il che è in regola col codice morale borghese. Il poeta truffa se stesso, quando parla per tutti». Il che è altrettanto in regola con la morale del *trovo quello che cerco*, in arte come in scienza.

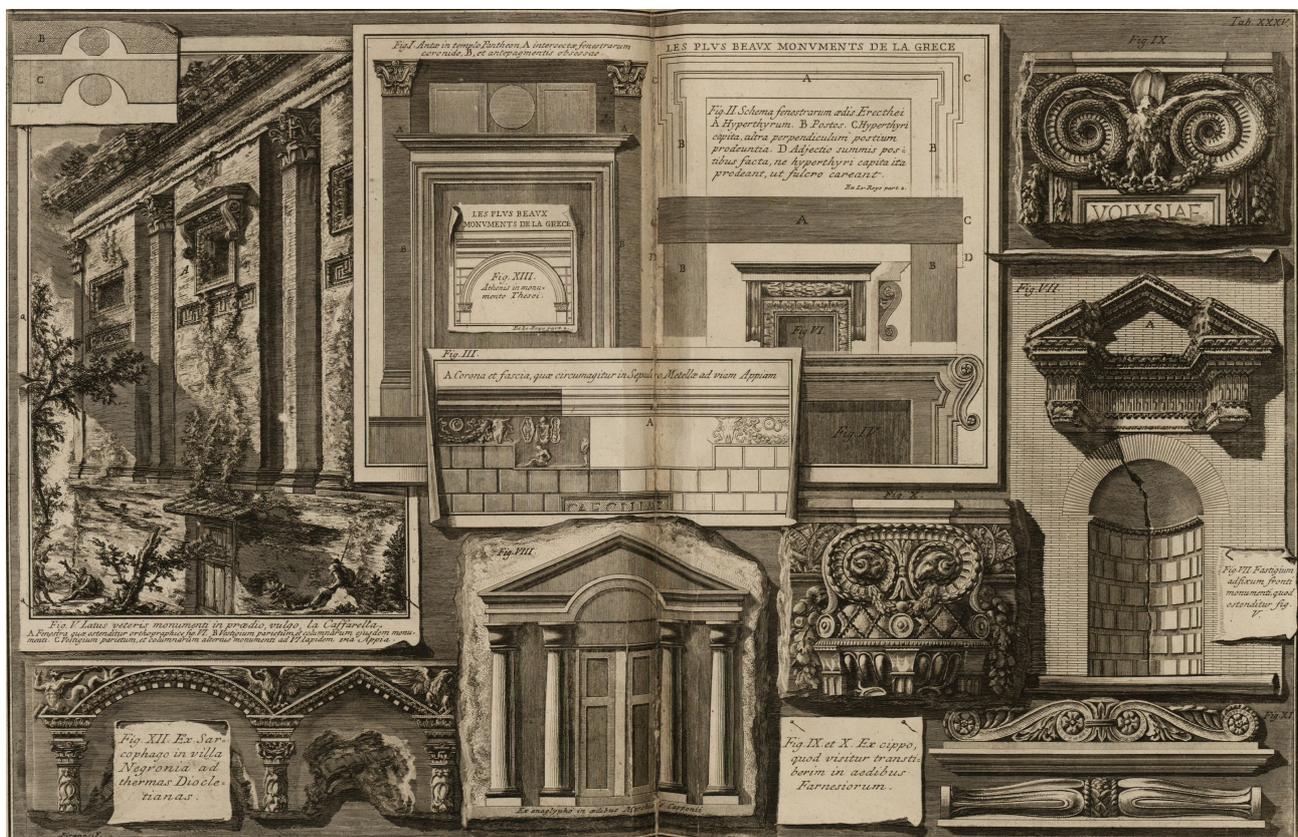
3- Piranesi per sperimentare come ricerca il percepire, 2018-2019

Spostamento sulle “forme sensibili” come esemplari di una ricerca che può (solo) stimolare ricerche



La tavola dà il rapporto tra argomentazione e disegno: “cum” i propri mezzi sensibili oppure “in”.

Così Piranesi esclude regole fisse, o comunque fondate su una presunta fissità delle nostre facoltà percettivo-cognitive come per Montesquieu, per costruire quelli che Diderot chiama “geroglifici”, non enigmi da decifrare ma strutture multisensoriali, e *spaziotemporali*, dove tutti i rapporti sono da esplorare per crearne un senso, involontariamente soggettivo però innescato dalle strutture date. Perciò non sostiene il libero arbitrio del *tutto va bene*, nell'architettura come arte, ma affida la verifica sperimentale della sua ricerca all'osservazione delle opere, che possono o meno stimolare quel *guardare attivamente*. Quindi il rapporto tra quel che argomenta in teoria, e quel che presenta come un possibile *paradigma* artistico, è diverso da una deduzione: piuttosto un percorso imprevedibile che non parte da una teoria (nemmeno da un'ipotesi pienamente dichiarata), ma da una ricerca senza scopo prefissato, in cui prende in considerazione quel che è meno riducibile ai concetti noti di arte, architettura, città. Un percorso che non mira a dare nuove regole della sua *arte dei rapporti* (come non lo fa Diderot), ma a darne immagini che sono *esemplari* di quel che ricerca, senza però escludere altre immagini possibili; e non esemplari solo per i criteri che ha enunciato, così che la loro percezione e interpretazione oggi può stimolare a ricercare oltre. Perciò nell'arte di Piranesi questa possibilità delle *forme sensibili* rispetto alle teorie, che le rende altro da una loro conseguenza causale come da una loro metafora, può farci sperimentare come ricerca il percepire.



Questa tavola della *Magnificenza e architettura de' Romani* dà le forme sensibili *versus* i “modelli”.

Però se ogni ricerca, fin dai suoi moventi mai pienamente definiti, è soggettiva e singolare, così come il percepire attivamente i suoi prodotti, le sue tracce, è una ricerca singolarmente creativa, come si può pensare che una particolare ricerca possa stimolare altri che un particolare soggetto? Si potrebbe rispondere con Diderot, sulla percezione di rapporti come “bello”:

«Non esistono forse due uomini al mondo che percepiscano esattamente gli stessi rapporti in uno stesso oggetto e lo giudichino *bello* allo stesso modo; ma se ve ne fosse uno solo insensibile a rapporti di qualsiasi genere sarebbe un perfetto brutto» (Diderot, 1751)

Che una costruzione di rapporti *sensibili e singolari*, sia detta arte o meno, oggetto o situazione, stabile o effimera, possa essere “scelta” per una ricerca entro di essa e soggettivamente creativa oltre di essa, è solo una eventualità che si verifica a posteriori, mai assicurata, però è una possibilità acquisita dalla nostra specie. - Tanto che Aristotele nega perfino che esistono esseri “indifferenti”:

«Uomini che errano per difetto quanto ai piaceri e prendono meno piacere di quanto si deve, quasi non esistono: una tale indifferenza non è cosa umana. Anche gli animali inferiori discriminano negli alimenti, ne amano alcuni e altri no; e se ci fosse una creatura che non trovasse nulla di piacevole e non differenziasse nessuna cosa dall'altra, sarebbe assolutamente remota dall'umano, e poiché uomini di questo genere non esistono, noi non abbiamo un nome per designarli.»

(Aristotele - citato da M. Fagioli)

Ma Massimo Fagioli in *Bambino donna e trasformazione dell'uomo* (1980) rileva come, se nessuno nasce “bruto”, tuttavia è altrettanto «specifico dell'uomo (...) la possibilità di rendersi indifferente al massimo grado»: indifferenza che annulla i rapporti umani e spinge ad annullare ogni altro-da-sé. Malattia individuale ma storico-sociale, che trasforma il percepire come ricerca creativa di rapporti in una percezione distruttiva di questi: così si potrebbe in parte ricollegare all'*inibizione del contatto* con uno stimolo estetico – che evita a priori ogni rapporto psicofisico, emotivo -, considerata da Vezio Ruggieri (in *L'esperienza estetica*, 1997) come un “atteggiamento” che interessa l'individuo nel suo insieme e interferisce con i processi percettivi, sia innalzando le soglie di sensibilità dei recettori sensoriali, sia con un'attività motoria di evitamento.

Quindi l'imprevedibile atto soggettivo, postulato da Jacques Monod in *Il caso e la necessità* (1970), che prima del linguaggio simbolico, da ricerche senza scopo dato, ha innescato lo sviluppo di una percezione creativa, portando oltre quella mirata agli scopi di sopravvivenza, e arrivando alla capacità di simulare in “immagini” psicofisiche, e disegnate, ipotesi soggettive di nuovi rapporti con la realtà, come pure a trasmetterle ad altri individui (ipotizzo, da Ruggieri, mediante una *decodifica imitativa*, perché anteriormente al linguaggio), se ha innescato un'evoluzione culturale specificamente umana, non garantisce che ciascuno la faccia sua. La percezione come ricerca creativa di rapporti non è garantita contro l'indifferenza, né contro il riduzionismo pratico di sopravvivenza o simbolico nella conoscenza, anche se Monod, e Einstein, hanno posto questa *simulazione* non deduttiva e non linguistica alla base della ricerca nella scienza.

«Io ritengo che tutti gli scienziati abbiano dovuto rendersi conto del fatto che la loro riflessione, al livello più profondo, non è verbale: è un'*esperienza immaginaria*, simulata con l'aiuto di forme, di forze, di interazioni che costituiscono a stento una “immagine” nel senso visivo del termine. (...) Tuttavia il significato dell'esperienza simulata non si rivela a questo punto, ma soltanto nel momento in cui essa viene espressa simbolicamente.» (Jacques Monod)

Perciò la *poesia moderna*, intuita da Diderot come “geroglifico” di rapporti multisensoriali e detta da Carmelo Bene «una plurivocità del dire che consente di sentire il molteplice all'interno della parola», ricercata come possibilità di rapporti altri con l'*altro* nella vita, impossibili nella realtà data, da Edgar Allan Poe, Baudelaire, Rimbaud, e Carl Einstein, Debord, ma già in Sade, in Novalis, e nell'anti-realista e anti-utopico *Campo Marzio* di Piranesi, perché “smuove” dall'indifferenza al percepire rapporti *immaginati* ma non dà illusioni, è più attuale di arte scienza e filosofia *separate*.

Ricerca rapporti sensibili e singolari

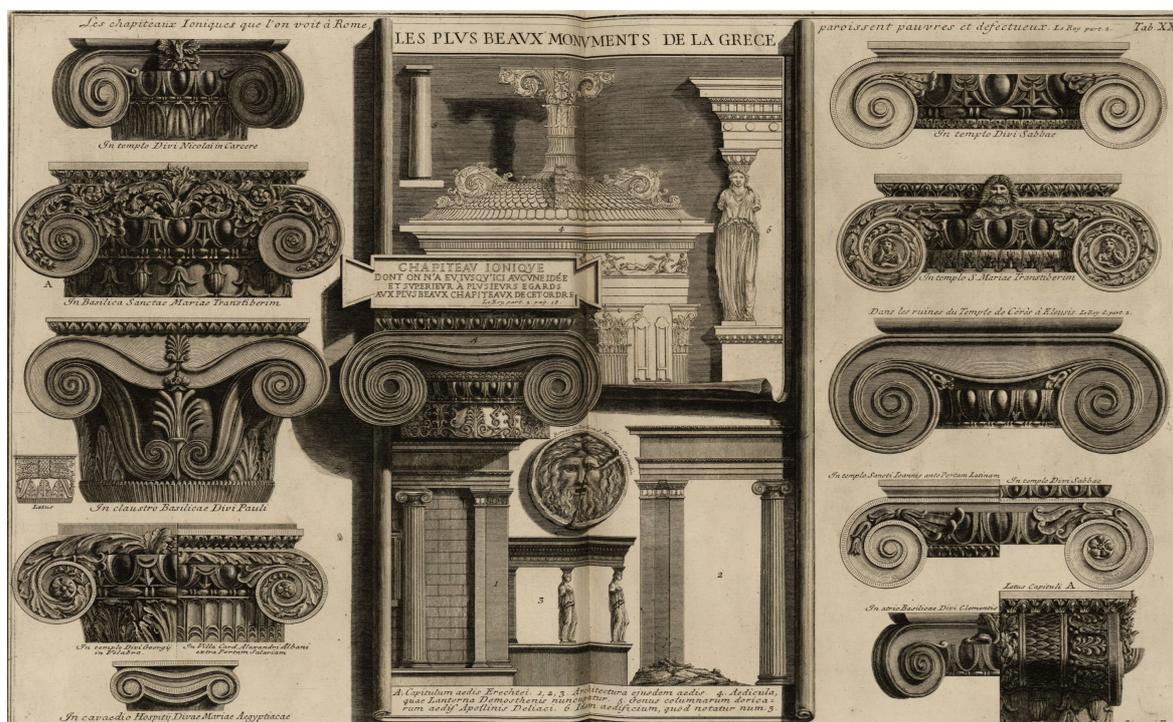
Parto dall'ultimo incontro nella ricerca: un possibile fattore di autocritica, che ho voluto affrontare:

«Essi parlano dell'esistenza di oggetti *esterni* che possono essere determinati più esattamente come cose *reali*, assolutamente *singole*, *personali*, *individuali*, nessuna delle quali è assolutamente identica a un'altra; e questa esistenza avrebbe assoluta certezza e verità. Nella loro opinione, essi intendono *questo* pezzo di carta su cui io scrivo, o meglio, su cui ho scritto *questo*; ciò che intendono, però, non lo dicono. Se volessero realmente *dire* questo pezzo di carta di cui hanno opinione, se la loro volontà fosse proprio quella di *dirlo*, allora ciò sarebbe impossibile: il Questo sensibile che è in gioco nell'opinione, infatti, è *inaccessibile* al linguaggio, il quale appartiene alla coscienza, all'universale in sé. Per questo, nel tentativo reale di dirlo, il Questo sensibile si decomporrebbe. Chi ne iniziasse la descrizione, non potrebbe mai completarla e dovrebbe piuttosto lasciarla ad altri, i quali a loro volta ammetterebbero alla fine di parlare di una cosa che non è. Costoro, dunque, intendono *questo* pezzo di carta che è qui e che è diverso da quell'altro là, ma parlano di *cose* reali, di *oggetti esterni* o *sensibili*, di *essenze assolutamente singolari*, ecc., dicono cioè soltanto l'*universale*; pertanto, ciò che viene chiamato l'inesprimibile non è altro che il non-vero, il non-razionale, il meramente opinato.»

Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, 1807

Il lungo brano di Hegel è proposto da Massimo Fagioli, nel libro già citato, con questo commento: «È interessante per l'insistenza sul linguaggio come se ci potessimo cogliere la pulsione di annullamento inerente al linguaggio. Cosa che vale particolarmente per Lacan. Ed è importante connettere, parlando di castrazione, il dissidio junghiano da Freud e il ritorno a Freud di Lacan. Entrambi, dal rapporto freudiano con la donna che sarebbe la castrazione umana, passano all'annullamento.» Ma proprio quell'annullamento dei rapporti con "l'altro" sarebbe la castrazione. Hegel non è indifferente al rapporto della coscienza umana con tutto l'altro-da-sé, ed è bravo a dimostrare che una filosofia della "certezza sensibile" può solo coniare "vuote astrazioni", senza arrivare a determinare una *cosa singola*: ma questo perché per l'*individuo universale*, soggetto della filosofia, «l'universale è il vero della certezza sensibile, e il linguaggio esprime solo questo vero, allora ci è del tutto preclusa la possibilità di *dire* un essere sensibile nel modo in cui lo opiniamo.» Resterebbe l'atto di indicare e percepire: però per Hegel «La percezione (...) prende come universale tutto ciò che considera come essente» (ogni suo percelto-concetto è *Uno* differente da altri solo per le proprietà, che sono concetti universali delle *qualità sensibili*). La teoria della percezione secondo le regole della Gestalt dà pure il percepire come finalizzato ai concetti delle cose (soprattutto in Wertheimer), tramite l'unificazione cognitiva delle *proprietà* visive in "figura" (già richiesta da Montesquieu ad arte e architettura), eludendo la *plurivocità* dei rapporti col sensibile, non solo pratici o universali. Mentre la definizione che dà Hegel del processo analitico richiesto da una *cosa sensibile singolare*, che così «si decomporrebbe. Chi ne iniziasse la descrizione non potrebbe mai completarla», rende bene l'esperienza che intende svalORIZZARE: *dire* il "foglio di carta" del *Campo Marzio*, in concetti, figure, schemi, e volerlo unificare mediante la logica linguistica o geometrica, è effettivamente frustrante. Ma con ciò rifiuta pure ogni senso all'esplorazione percettiva di rapporti sensibili e singolari senza fine (perciò involontariamente soggettivi e creativi), che potrebbero essere dicibili, ma con *la parola che fa sentire il molteplice*, la *plurivocità* del "geroglifico" poetico.

Come Piranesi può *dire*, su un foglio di carta perfino riproducibile, dei rapporti plurivoci, tra oggetti sensibili e modi di ricercarli e di proporli: quello suo che chiama alla decodifica imitativa e *smuove* rapporti psicofisici (l'*emozione* estetica di Ruggieri deriva dal latino *emovere*, “smuovere”), e quello dei catalogatori di resti greci concettualizzati in figure-modello e disincarnati in schemi.



Giovan Battista Piranesi, *Magnificenza e architettura de' Romani*, 1761, tav. XX (ante, tav. XXXV)

Porto ora le *testimonianze a favore* di una ricerca di rapporti sensibili e singolari, e delle possibilità di un'arte capace di stimolarli. Anche con le parole: come mi sembra facciano questi scrittori (perciò filosofi-scienziati e insieme poeti), per *dire* e dare a percepire attivamente *il farsi* di quella ricerca, non abolito entro un sistema di concetti.

1- Denis Diderot, Lettera sui sordi e muti ad uso di coloro che sentono e parlano (1751)

Diderot parte da una questione della sua epoca, sulla costruzione “legittima” delle frasi (diversa per greco e latino, e inglese, rispetto all'italiano e ancor più al francese), smuovendo il terreno del dibattito dalla presunta funzionalità sempre unica per tutti e fissa nel tempo del linguaggio, fino a sperimentare le sue ipotesi con i gesti dei sordi, per arrivare dalla plurivocità della lingua alla poesia

«Per trattare bene l'argomento delle inversioni, credo che sia opportuno esaminare come le lingue si sono formate. Gli oggetti sensibili sono stati i primi a colpire i sensi, e quelli che riunivano contemporaneamente più qualità sensibili sono stati i primi ad essere nominati: sono i differenti individui che compongono questo universo. In seguito si sono distinte le qualità sensibili», con gli aggettivi; infine, per astrazione dalle qualità sensibili, «si è trovato, o creduto di trovare, qualche cosa di comune in tutti questi individui, come l'impenetrabilità, l'estensione, il colore, la figura, ecc., e si sono formati i nomi metafisici e generali, e quasi tutti i sostantivi. Poco a poco ci si è abituati a credere che questi nomi rappresentassero esseri reali: le qualità sensibili sono state considerate come semplici accidenti.»

«Dico l'ordine naturale delle idee, poiché bisogna distinguere qui l'ordine naturale dall'ordine d'istituzione e, per così dire, scientifico, quello delle rappresentazioni della mente quando la lingua fu completamente formata. (...) Gli antichi, che generalizzavano di meno e studiavano di più la natura in tutte le sue particolarità e individuo per individuo, avevano una lingua dall'andamento meno monotono, e forse il termine inversione sarebbe apparso loro stranissimo.»

«Lo stato dell'anima in un istante indivisibile fu rappresentato da un gran numero di termini che la precisione del linguaggio esigeva, e che suddividevano una impressione totale in parti; e dal momento che questi termini si pronunciavano l'uno dopo l'altro e non si potevano sentire, se non a mano a mano che venivano pronunciati, si fu portati a credere che le modificazioni dell'anima che essi rappresentavano avessero la medesima successione, ma non è affatto così. Una cosa è lo stato della nostra anima, un'altra l'esposizione che ne facciamo sia a noi stessi, sia agli altri; una cosa la sensazione totale e istantanea di questo stato, un'altra l'attenzione continuata e puntuale di cui siamo obbligati a far uso per analizzarla, manifestarla e farci intendere. La nostra anima è un quadro in movimento (...) Vedere un oggetto, giudicarlo bello, provare una sensazione piacevole, desiderarne il possesso è lo stato d'animo di un solo istante.»

«Se il pensiero è reso con chiarezza, purezza e precisione, ce n'è abbastanza per la conversazione familiare; aggiungete a queste qualità la scelta dei termini, con la cadenza e l'armonia del periodo, e otterrete lo stile che conviene al pulpito; ma sarete ancora lontani dalla poesia»: che *muove e vivifica tutte le sillabe*, «fa sì che le cose siano dette e rappresentate simultaneamente; che nello stesso momento in cui l'intelletto le coglie, l'immaginazione le vede, e l'orecchio le sente; e che il discorso non è più soltanto una concatenazione di termini energici che espongono il pensiero con forza e nobiltà, ma è anche un tessuto di geroglifici, ammassati gli uni sugli altri, che lo raffigurano.» Ma «bisogna essere quasi nelle condizioni di crearlo per sentirlo». E Omero «è talmente ricco di quei geroglifici poetici (...) che nemmeno alla decima lettura ci si potrebbe illudere di aver visto tutto».

2- Viktor Skovskji, L'arte come procedimento (1917)

Skovskji scriverà (*La mossa del cavallo*, 1923) «il cavallo non è libero, si muove di fianco perché la via diretta gli è preclusa»: per poter ancora *dire* che la poesia non è un mezzo per nessun messaggio.

«La poesia è dunque un particolare modo di pensare e precisamente un pensiero che si attua per mezzo di immagini: questo modo permette una certa economia di energie mentali, crea la “sensazione di una relativa facilità del processo”, e il riflesso di questa economia è il sentimento estetico. (...) Ovvero, per dirla con le parole di Potebnja stesso: “il rapporto dell'immagine con ciò che viene spiegato consiste in questo: a) l'immagine è il predicato costante di soggetti variabili, un costante mezzo per attrarre i contenuti cangianti delle percezioni... b) l'immagine è qualcosa di molto più semplice e chiaro di ciò che essa spiega (...) poiché lo scopo dell'attività immaginativa è quello di avvicinare il significato dell'immagine alla nostra comprensione, e poiché senza di ciò l'attività immaginativa è priva di senso, l'immagine deve essere più familiare di quello che viene da essa spiegato”. (...) In nome di queste definizioni sono state compiute deformazioni mostruose, s'è tentato di interpretare anche la musica, l'architettura, la lirica come pensiero che si attua per mezzo di immagini. Dopo un quarto di secolo di sforzi, l'accademico Ovsjaniko-Kulikovskij ha finito per relegare la lirica, l'architettura e la musica in un tipo particolare di arte “non-immaginale”, definendole “arti liriche”, che si rivolgono direttamente alla sfera delle emozioni. E così è risultato che esiste un enorme campo dell'arte che non è un “modo di pensare”.»

«Se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione, vediamo che diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. (...) Col processo dell'automatizzazione si spiegano anche le leggi del nostro linguaggio prosaico, con le sue frasi non completate, e le sue parole pronunciate a metà. È un processo la cui espressione ideale è l'algebra, in cui gli oggetti vengono sostituiti dai simboli. (...) L'oggetto passa vicino a noi come imballato, sappiamo che cosa è, per il posto che occupa, ma ne vediamo solo la superficie. (...) Così la vita scompare trasformandosi in nulla. L'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra. (...) Ed ecco che per restituire il senso della vita, per “sentire” gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come “visione” e non come “riconoscimento”; procedimento dell'arte è il procedimento dello “straniamento” degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo nell'arte è fine a se stesso e deve essere prolungato; *l'arte è una maniera di “sentire” il divenire dell'oggetto, mentre il “già compiuto” non ha importanza nell'arte*. La vita di un'opera poetica (artistica) si muove dalla “visione” al “riconoscimento”»

Sklovskji conclude considerando il decadimento della possibilità di un'opera di essere stimolo per rapporti sensibili e singolari: un decadimento che altrove dice non essere storicamente definitivo. Aggiungo, da e con Walter Benjamin e Carl Einstein, che le tracce di ogni ricerca di stimolare eventi nel passato, per rimosse o recuperate che siano, potrebbero diventare attuali entro altri tempi, se singolarmente percepite secondo una nuova ipotesi, e così rilanciate ad altri almeno come stimoli – che è il mio intento nel ricercare e proporre, per ipotesi, come attuali tutti questi materiali storici.

3- Carl Einstein, Forma e concetto, (ante 1940) testo inedito in vita, tradotto in *Lo snob e altri saggi*, 1985

«La concettualizzazione, dunque, ha in sé un principio di distruzione della forma: si tenta di economizzare le forze, si alzano barriere conto il fluttuare degli eventi, si frantuma il dinamismo totale. (...) Per mezzo dei concetti... si scinde la realtà complessa in una sfera interiore e una esteriore, un ambito soggettivo e uno oggettivo... e si attua la mistificazione fondamentale di ogni filosofia. (...) Si addomesticano i fenomeni, riducendoli a tipi canonici. Gli eventi così impoveriti, privati della possibilità del caso e del disordine, sono come disarmati (...)

(A questo si contrappone nettamente l'identificazione metamorfica in cui sopravvive l'esperienza concreta e il soggetto svanisce per dar luogo a una fusione dinamico-complessa). (...)

[azzardo accostare questa identificazione metamorfica - più che al rapporto psicofisico *imitativo* con degli stimoli estetici che Vezio Ruggieri dimostra possibile - a quei veri eventi di conoscenza allucinatoria, in presenza di un qualunque oggetto in quel momento *perturbante* per quel soggetto, che Clarice Lispector *fa sentire* in tutti i racconti di *La passione e i legami*, dove la separazione *logico-filosofica* tra soggetto e oggetto svanisce per dar luogo a una fusione dinamico-complessa.]

Si deve tuttavia distinguere nettamente fra i processi del pensiero e il risultato, cioè la conoscenza. Il pensiero procede in modo alogico e si sviluppa al di fuori delle categorie delle conoscenze. Il conoscere si realizza in modo allucinatorio, solo i suoi esiti sono strutturati razionalmente. Ciò significa: la logica è il prodotto e la facciata dell'alogico. (...)

Pensiamo che una conoscenza affascini o influenzi in modo decisivo solo finché poggia su basi allucinatorie. (il suo segno: l'ipotesi). (...)

Il conoscere si compie a sbalzi mascherati da una continuità a posteriori. (...) le condizioni per la formulazione delle ipotesi vengono svuotate della loro sostanza psicologica e nascoste. (...)

Non è sul conoscere che si basa la chance della libertà, bensì proprio sulla salvezza dalla causalità univoca e dalla rigida coercizione della continuità, spezzata dall'allucinazione spontanea (...)

Il ponte fra la causalità della costruzione concettuale e l'allucinazione è costituito dall'ipotesi intuitiva sulla quale si basa ogni razionalità. (...)

Ora verità significa soltanto adattamento formale e il suo contenuto di realtà sta nell'ipotesi, ossia nell'origine allucinatoria. Allora una conoscenza non vale più illimitatamente, bensì solo all'interno della zona di choc della sua ipotesi, contraddetta di volta in volta da un'altra ipotesi.»

«La conoscenza nel senso di creazione e trasformazione sottolinea soprattutto l'ipotesi quale suo fondamento. Con l'ipotesi si costruisce un fatto specifico della conoscenza: se ne crea l'oggetto (...) e la verifica non consiste più nella corrispondenza tra una conoscenza e un presunto oggetto autonomo, bensì la verità della conoscenza equivale alla forza di suggestione. (...) Con l'ipotesi si elimina la realtà convenzionale e al posto del dato si pone un fatto costruito, il che rende possibile un conoscere letteralmente liberato dalle sue catene. Esso serve, come la poesia, alla costruzione di una nuova realtà o controrealtà.»

«L'arte diventa strumento umano per creare e modificare la realtà (...) Non si sopravvaluta più la concretezza del reale, né si valuta come realtà solo il fatto esteriore. La stessa visione e l'immagine sono considerate realtà concrete. (...) Certo, forma vuol dire fissare, ma soprattutto fissare ciò che non è afferrabile intellettualmente; la sua origine si basa dunque sul Nulla dei razionalisti (...) Ogni oggetto nuovo è anzitutto non generalizzabile, poiché ogni generalizzazione o adattamento presuppone l'atrofia dell'oggetto. (...) Nell'opera d'arte si cerca di salvare e realizzare la singolarità concreta, ciò che non è mai conforme a una legge.»

Carl Einstein, ricercatore di una conoscenza che sia creazione e trasformazione, sapeva bene quel che Albert Einstein avrebbe affermato nella sua autobiografia (citato da Sklovskji), che *il conoscere si realizza in modo allucinatorio, solo i suoi esiti sono strutturati razionalmente*: «Per me non c'è dubbio che il nostro pensare si svolge fundamentalmente evitando i simboli (della parola) e per di più in maniera inconscia. Se fosse diversamente, perché allora ci capita qualche volta di “meravigliarci”, e per di più in modo assolutamente spontaneo, di questa o quella percezione? Questo “atto di meraviglia”, evidentemente, si verifica quando la percezione entra in conflitto con un mondo di concetti abbastanza stabilizzato in noi. Nei casi in cui un conflitto del genere viene vissuto acutamente e intensamente, a sua volta esercita una forte influenza sul nostro mondo intellettuale. Lo sviluppo di questo mondo intellettuale rappresenta in un certo senso il superamento del senso di stupore, la fuga ininterrotta dal “meraviglioso”, dal “miracolo”». Ma contro quella *fuga ininterrotta* dal conoscere come evento, Carl Einstein mette in rapporto l'allucinazione, che *smuove* dalla percezione convenzionale della realtà, con l'emergere di un'ipotesi che porta a costruire *una nuova realtà o controrealtà*. L'arte sarebbe la possibilità di questa conoscenza non “universalizzata” (al contrario dello scopo finale dell'umanità indicato da Hegel), che anzi realizza nuove singolarità concrete come *chance della libertà*, «salvezza dalla causalità univoca e dalla rigida coercizione della continuità»: un'arte come stimolo degli eventi umani storici, in cui però ha sperato e disperato, come negli eventi storici a cui ha preso parte (moti spartachisti in Germania, anarchici in Spagna).

Diderot, che pure ha rischiato la galera per le sue opere, e Sklovskji che aveva cercato di dirottare la rivoluzione dai binari del regime sovietico, sembrano intendere l'arte di costruire rapporti sensibili e singolari piuttosto come la possibilità di smuovere da quell'indifferenza che annulla ogni altro-dasé: arte per la vita, proprio nella sua percezione difficile e *fine a se stessa* (ricerca di rapporti, non di un senso prefissato), ma stimolo già eventuale rispetto agli individui, tanto più per gli eventi storici. E Edgar Allan Poe, di cui Baudelaire scrive dopo la morte (associandolo ad altri poeti *dannati*) che «Inutilmente la loro esistenza manifesta talento, virtù, amabilità; la Società riserba loro un particolare anatema, e li accusa delle infermità che la sua stessa persecuzione ha loro attribuito», non si fa e non dà illusioni sui limiti del potere della poesia a *eccitare* nuovi rapporti e nuove realtà, al di là dell'evento della sua percezione, nell'intera vita umana.

Edgar Allan Poe, *The Poetic Principle*, (1849)

«E così quando con la Poesia, o con la Musica, il più seducente degli umori poetici, ci ritroviamo a scioglierci in lacrime, allora piangiamo, non come suppone l'abate Gravina, per un eccesso di piacere, ma per un certo irritabile, impaziente dispiacere per la nostra incapacità di cogliere ora, completamente, qui sulla terra, una volta per sempre, quelle gioie divine e rapinose di cui attraverso la poesia, o attraverso la musica, non cogliamo che brevi e indistinti scorci.»

«And thus when by Poetry, or when by Music, the most entrancing of the poetic moods, we find ourselves melted into tears, we weep then, not as the Abbate Gravina supposes, through excess of pleasure, but through a certain petulant, impatient sorrow at our inability to grasp now, wholly, here on earth, at once and for ever, those divine and rapturous joys of which through the poem, or through the music, we attain to but brief and indeterminate glimpses.»

Poe ha reagito all'essere vittima della società, cioè di altri uomini, niente affatto con l'indifferenza, ma ne ha tratto una conoscenza di sé e dei suoi *simili* «che gli ha permesso di dipingere e di spiegare in modo impeccabile, affascinante, *l'eccezione nell'ordine morale*» (Baudelaire), cioè la singolarità concreta rispetto ai caratteri socialmente funzionali. E Sade nelle *Considerazioni sui romanzi* (1800) dichiara che «si deve essere stati la loro vittima [degli uomini] per saperli valutare» e poter *dipingere* come annullano gli altri in non-rapporti; mentre rivendica *la sua singolarità concreta, che non è mai conforme a una legge*, perché «pazzo colui che adotta un modo di pensare per ottenere l'approvazione degli altri. Il mio pensiero è il frutto di riflessioni, è legato alla mia esistenza e alla mia costituzione; non son padrone di mutarlo, e se pure lo fossi non lo vorrei» (lettera dalla prigione, 1783). Pensiero *etico* per i rapporti umani, crudo su legge e *morale* sociali.

«Più di qualcuno ha riconosciuto in Sade la più alta persona etica della umana storiella. Non c'è niente di erotico in Sade. V'è tutt'altro, nella ripetizione orgiastica de-ri-sessualizzata all'infinito dall'apatia del fantasma sadiano, fino alla prostituzione universale, dalla calunnia al furto all'incesto ecc., prerogative queste elette a istituzioni fondamentali di ogni rigorosa repubblica. Criminalità della scrittura: la trasgressione del linguaggio è la trasgressione morale. E di fatto la poesia (non il poetico dell'anima bella) che è il linguaggio stesso della trasgressione del linguaggio, è sempre contestataria. Sade vanifica ogni possibile lettura a livello di interpretazione letteraria del reale; ridicolizzando ogni interdizione interventistica della legge, nel suo e nel nostro tempo.»

Carmelo Bene, *Quattro momenti su tutto il nulla* (2001)

La ricerca di rapporti sensibili e singolari, oltre all'alea dell'indifferenza individuale ai suoi stimoli, e il rischio di essere perseguitata e *battuta* (come i singoli sottoposti alle leggi dei poteri, dice Sade), va incontro a quella *perdita* nel tempo propria di tutti gli esseri sensibili e singolari, come di tutte le Ore e i Qui dell'esperienza sensibile, perché «Viene mostrato l'Ora, questo Ora. Ora: mentre lo si mostra ha già cessato di essere», dice Hegel, e «il Qui dell'opinione sarebbe un punto, ma il punto "non è", come l'Ora sarebbe un istante, che non è». Ma questo rifiuto dell'evento possibile nei rapporti sensibili e singolari, in nome di uno spirito umano universale che invece non diliguerebbe, riduce l'esperienza sensibile al “consumare” le cose e se stessi come gli animali (Hegel lo dice), rinunciando all'*arte* umana, e già primordiale, di perdere il tempo a ricercare “altro” e darne tracce.

«Tutto ciò che riguarda la sfera della perdita, cioè quanto ho perduto di me stesso, il tempo passato; e la scomparsa, la fuga; e più generalmente il trascorrere delle cose, e anche nel senso sociale dominante, nel senso dunque più volgare dell'impiego del tempo, ciò che si definisce il tempo perduto, s'incontra stranamente nell'antica espressione “da soldati perduti” [*en enfants perdus*] (cioè mandati in avanscoperta, allo sbaraglio), incontra la sfera della scoperta, dell'esplorazione di un terreno sconosciuto; tutte le forme della ricerca, dell'avventura, dell'avanguardia.» Guy Debord, *Critica della separazione* (1961)

E così si ritorna all'inizio della mia ricerca? Ma qui Debord non c'è per la psicogeografia, la teoria, l'internazionale situazionista, piuttosto per la *poesia moderna*. Il percorso non ha figura circolare.