

# ESTETICA PORTFOLIO: “UNEXPECTEDLY ADRIFT”<sup>1</sup>.

*Realizzato da Massimo Briani.*

Il portfolio “UNEXPECTEDLY ADRIFT”, come l’opera di Guy Debord, ci ha invitato a porre l’accento sulla condizione di “deriva” e sulla stessa necessità di “derivare”. Il tratto del *situazionismo debordiano* è infatti l’interesse per la “de-situazione”, condizione in cui occorre “de-situarsi”. Il “de-situarsi” in arte rinvia a una sensibilità chiaramente duchampiana, al “fare opera” a partire da uno spostamento, da uno straniamento a cui viene sottoposto l’oggetto. Un orinatoio assurge ad opera d’arte nel momento in cui si trova ad essere de-situato rispetto al suo orizzonte di senso, a ciò che ci si aspetta da esso, al suo valore d’uso. L’atto stesso della sua messa in esposizione, la sua dislocazione in un contesto che non gli è proprio, produce la scintilla dell’esperienza artistica. Con il “de” intendiamo una modalità del fare artistico che rompe col mito classico della “pura denotazione”, secondo cui la rappresentazione estetica dovrebbe essere in grado di restituire senza scarto il reale così come necessariamente si dà, nel tentativo di approssimarsi quanto più possibile alla perfezione mimetica. Il de-situare, al contrario, rivendica la contingenza sulla necessità, rinviando ad una dimensione in cui non ci si attende ciò che si manifesterà, sia esso evento o discorso, ma ci si dispone all’ascolto di tutto ciò che potrebbe accadere. E’ qui che entra in gioco il concetto di segnature, mediante il quale l’attenzione si sposta (*se détourne*) dall’oggetto – sia esso enunciato, evento o opera – alle condizioni contestuali che ne determinano il significato (l’orinatoio diviene opera d’arte nel momento in cui viene a trovarsi laddove non dovrebbe, in un luogo in cui non è in alcun modo attesa la sua presenza). Già nel proprio nome, Debord sembra prendere le distanze dal “bordo”, dal “limite”, dalla “riva”. La “deriva” è tale nel momento in cui si prende una distanza dalla “riva” quale limite insito nell’oggetto dello sguardo, momento in cui il reale “accade” in quanto rapporto tra osservatore ed osservato. Il movimento dei *situazionisti* francesi si affranca da una condizione che è definita nella misura in cui questa si cristallizza e impone come approcci alla definizione dell’esperienza le varie forme di “controllo della sensibilità”<sup>2</sup>. Ciò a cui l’arte contemporanea vuole sottrarsi è “finire” l’opera d’arte nel suo contesto, nella scenografia, nella critica, anziché lasciarla

---

<sup>1</sup> Il testo che segue è frutto di una “deriva” multidisciplinare che ha visto l’inattesa collaborazione di: Massimo Briani (architetto-urbanista e Ph.D. del Dipartimento di Urbanistica e Pianificazione del Territorio, Università di Firenze), Andrea Sartini (Filosofo e Ph.D. in “Telematica e Società dell’Informazione” presso l’Università di Firenze), Francesco Gori (laureato in Filosofia Estetica presso l’Università di Firenze) e Tommaso Tarani (Ph.D. in Italianistica in co-tutela tra le Università di Pisa e di Parigi 3 “Sorbonne Nouvelle”).

<sup>2</sup> Per quanto riguarda il motivo del “controllo della sensibilità” si rinvia a Sartini, A., (2008) *L’esperienza del fuori*, Clinamen, Firenze, nel quale l’autore affronta il tema in un’ottica interdisciplinare.

“definita”, cioè capace di entrare costantemente in rapporto con ciò che la circonda, ridisegnando ad ogni fruizione le rotte del proprio senso. Se partiamo dal presupposto che l’arte è da sempre contestualizzata nel luogo in cui viene esposta, nell’essere attesa e percepita in quanto opera, analizzata criticamente e contestualizzata storicamente, si avverte allora la necessità di un’opera artistica vissuta come *performance* nella quale si condensi l’intera apertura del suo orizzonte temporale: il tempo che la precede (la memoria artistica depositata nei secoli), l’opera d’arte stessa e il momento successivo alla sua celebrazione (messa in esposizione). Ciò che prima era a priori ed a posteriori dell’opera viene neutralizzato dall’*esperienza* artistica che si lascia permeare e permea i contesti formali e percettivi lasciando liberi di interagire gli infiniti sguardi di cui si compone, sottraendo l’opera alla stasi della propria oggettualità, per restituirla alla sua natura diveniente, di esperienza incessantemente – lo dice il nome – “in corso d’opera”. Ma vi è nell’esperienza artistica stessa una necessità di prendere le distanze dal proprio contesto di definizione, che la porta al di là dei limiti spazio-temporali in cui ha luogo, permettendole di procedere, in qualche modo, oltre se stessa, di proiettarsi costantemente nel suo “fuori” [dehors], restando, per propria natura, un’opera aperta. Ricordo con il sorriso un attacco di Agamben al museo, quando deride il turista che infesta i musei. Deridere comporta una presa di distanza sempre più necessaria; siamo sempre osservatori, e come è accaduto leggendo Foucault abbiamo la sensazione che l’esperienza ci superi, insistiamo nel tentativo di comprenderla, insistiamo nella sua continuità. Come consigliava Calvino, non si può fare altro che cercare di fargli spazio e cercare di farla durare. L’esperienza artistica non può essere definita perché essa non ha un inizio e una fine ma è un *continuum*, nella misura in cui il “de” che intimamente la abita le restituisce senza posa l’apertura della propria possibilità. Proprio in quanto incompiuta un’opera d’arte può dirsi tale, può continuare ad avere qualcosa da dire: la sua incompiutezza è ciò che ne permette la fruizione.

La chiave di volta dell’ “universo delle possibilità”, come ci insegnano i fisici quantistici, è stata posta con la Teoria della Relatività dove “nulla si crea o si distrugge ma tutto si trasforma”. La “contingenza” è un “atto temporale” e permette ad un’esperienza di essere momentaneamente fotografata in un istante e in un luogo, catturando un movimento che la fa tendere costantemente verso un altrove, il quale è da essa soltanto indicato. Inizialmente l’esperienza della contingenza è vissuta con angoscia, è angosciato il fatto di non poter attingere in alcun modo all’altrove. Il “derivare” ci restituisce la possibilità di ritrovare quell’altrove nell’immediatamente dopo, nella misura in cui si è consapevoli dell’apertura dell’esperienza che si sta vivendo. Quindi la memoria da consapevolezza allo

sguardo che ci permette di essere contingenti rispetto al reale, de-situandoci rispetto ad esso e proiettandoci incessantemente già altrove. Ci si ritrova costantemente “erranti”, tanto noi nel contemplarla quanto l’opera nell’offrirsi al nostro sguardo, sempre in grado di essere rimessi in gioco dall’inatteso. Ne risulta così una quarta dimensione, apparentemente immaginaria, dove passato presente e futuro coincidono, e dove possiamo contemporaneamente vivere sia le tre dimensioni temporali che una quarta, quella dell’inatteso. Questa dimensione apre infiniti margini di libertà: spinti dalla necessità di verità, verità come effetto del lasciarsi alla “deriva”, come atto di disponibilità che si porge all’inatteso, come riflesso dell’essere dell’abbandono, come opportunità di gratuità, il “de” rientra in gioco nella misura in cui ognuno di noi fa propria l’esperienza del possibile in tutte le sue forme, e solo a quel punto si è in grado di andare oltre la contingenza e di dare perciò continuità all’esperienza stessa.

Parlando del concetto di “alterità” si rende necessario fare riferimento al concetto di “esposizione”<sup>3</sup>, al “coraggio dell’esposizione”. Non si può parlare di “coraggio dell’esposizione” senza parlare di “deriva” e viceversa. In tal senso diventa interessante esplorare il nesso tra “esposizione” e “deriva”, che si traduce in un atto non intenzionale: si può considerare lo stato della “deriva” o l’essere alla “deriva” solo quando siamo disposti ad abitare l’esposizione<sup>4</sup>, condizione di abbandono di sé in cui si è capaci dell’atto come momento di totale gratuità. Per essere alla “deriva”, dunque, dobbiamo disattendere le aspettative. Consapevoli che non ci è concesso capire ciò che si agisce, possiamo finalmente disporci in attesa dell’avvenire del senso.

È “Moby-Dick” di Melville che ci accompagna in queste riflessioni. La deriva di Achab per il vasto oceano e l’inevitabile naufragio<sup>5</sup> a cui va incontro sono, fin dall’inizio, momenti di un unico percorso, insegnandoci che è il “naufragio” a confermare la produttività della “deriva”. Il “naufragio” implica la capacità di abitare l’abisso, l’assenza di un “fondo”, di un orizzonte neutrale che ci permetterebbe di valutare oggettivamente ogni insorgenza dell’Altro, di “identificarlo”, e cioè assimilarlo, allo stesso, al già noto, normalizzandolo, controllandolo. Ma anche questa presunta “view from no where” non può essere altro che una “view from now here”<sup>6</sup>, la nostra prospettiva cangiante di naufraghi alla deriva nelle incontornabili immensità oceaniche, da sempre esposti ai suoi venti, alla sua sterminata alterità.

---

<sup>3</sup> Sul tema dell’“esposizione” e del “coraggio dell’esposizione” il riferimento è ancora la trattazione contenuta in Sartini, A., (2008) *L’esperienza del fuori*, Clinamen, Firenze.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> In Moby Dick il naufragio ha un duplice aspetto, uno è la ricerca del capitano Achab che se non fosse già un naufragio dal primo miglio di mare che lui fa non sarebbe tale, e l’altro è quello dell’autore del libro stesso che non potrebbe raccontare altra storia se non un naufragio.

<sup>6</sup> Nagel, Th., (1986), *View from no where*, Oxford University press, New York.

La sindrome securitaria che oggi attraversa le nostre società, invece, non fa che tradurre l'incapacità a relazionarsi con ciò che è Altro, condannandole – per utilizzare le parole con cui Derrida commentò i fatti dell'11/9 – ad avvitarci in un movimento di “autoimmunità suicida”.

Abitare l'abisso, l'assenza di qualsiasi fondamento che legittimi le nostre azioni, implica il coraggio della responsabilità, di fronte a sé e di fronte agli altri. È con questo assunto di fondo che dovrebbero confrontarsi l'architettura e l'urbanistica nel disegnare i contorni dello spazio urbano. Ma l'abisso fa paura: senza santi in cielo a cui riferire le nostre scelte ci si sente smarriti<sup>7</sup>, senza un quadro di certezze a cui assimilarlo il volto dell'Altro sembra sempre minacciarci<sup>8</sup>. Ed è la condizione stessa della paura che porta a codificare sia i modi di vivere uno spazio, che lo spazio stesso. Ma prima ancora che si avverta la necessità di tracciare geograficamente i confini che lo costituiscono come luogo dell'abitare, ogni spazio ci obbliga a confrontarci con la paura di dover attraversare la miriade di relazioni che ne costituiscono la trama. *Già da sempre* esso è un cosmo relazionale, ben prima di diventare un complesso codificato: scopo della progettazione urbanistica è definire dei luoghi dell'abitare che incoraggino e migliorino queste relazioni, non – come spesso accade – stracciarne il tessuto.

Il capitano Achab è spinto incessantemente a continuare la sua erranza dal desiderio di raggiungere e possedere lo spruzzo, è alla ricerca di esso che passa al setaccio ogni giorno l'orizzonte. Ma tra il suo “andare alla deriva” e il “disperdersi” vi è una differenza sostanziale, esplicita dai due differenti piani spaziali, intrecciati e coesistenti, in cui si svolge il Moby-Dick: rispetto alla quieta infinità dell'Oceano, il percorso di Achab si presenta come un disperso girovagare, inconcludente, folle, inutile; ma l'autentica deriva – la via del mare che egli ha preso senza curarsi degli approdi – è quella che lo spinge alla strenua *ricerca* delle “occasioni” di quello spruzzo a cui ha deciso di consacrare tutto se stesso. È in questo senso che si può pensare il capitano Achab alla deriva ed allo stesso tempo all'inseguimento della sua meta.

Nella sua infinita erranza Achab è paradossalmente “in attesa” dell' “inatteso”, dell'evento, della epifania imprevedibile della balena bianca. Ed è proprio riguardo a questo *in-atteso* sulle cui tracce ci siamo messi che dobbiamo chiederci come rapportarci ai risultati attesi della *deriva*, e più in generale del “derivare” come atteggiamento di ricerca: il coraggio della *ricerca* deve portare il progettista a tendere costantemente al progetto senza in verità

---

<sup>7</sup> Con queste parole facciamo riferimento all'indicazione nietzschiana di una morale “al di là del bene e del male”. Cfr. Nietzsche, F.W., (2001), *Genealogia della morale*, Rizzoli, Milano.

<sup>8</sup> Riguardo al tema della responsabilità rispetto al volto d'altri si confrontino Levinas, E., (2006), *Totalità e infinito*, Jaka Book, Milano e Levinas, E., (2002), *Dall'altro all'io*, Meltemi, Roma.

raggiungerlo mai. In questa prospettiva il “fallimento”, ossia lo scarto rispetto all'ideale di partenza, si mostra come qualcosa di necessario e ineluttabile. Anzi, esso fonda la condizione stessa della *ricerca*: soltanto il fallimento delle nostre mete, il loro svanire, potrà rivelarci i segreti del viaggio e produrre autentica conoscenza.

L'eroismo di Achab consiste nel suo continuare la “ricerca” di Moby-Dick anche al costo della propria vita. Seppur afflitto dall'ombra dell'inevitabile “fallimento” a cui va incontro, egli sente comunque l'impellente necessità di prendere il mare, condizione stessa dell'annientamento, della dispersione. Ed è proprio lo “spettro della dispersione” ciò che, in tutti i contesti, oggi inibisce sempre più l'autentica ricerca: ma, ci domandiamo, nella misura in cui si prefigge e raggiunge senza scarto degli obiettivi precisi, la Ricerca può ancora dirsi tale? Un'autentica Ricerca dovrebbe forse esporsi al mare aperto, all'oceano delle possibilità inesplorate, anziché stagnare sulle rotte sicure che collegano un approdo a un altro. I suoi risultati dovrebbero essere qualcosa di in-atteso, di ignoto, anziché replicare supinamente l'esistente<sup>9</sup>. Il risultato della Ricerca dovrebbe portare ad un accrescimento della conoscenza, tuttavia una conoscenza che non sia conoscenza dell'altro non si può nemmeno concepire, per questo possiamo affermare che la misura della conoscenza che riusciremo a conseguire dipenderà dal gradiente di esposizione<sup>10</sup> (apertura all'Altro) di cui avremo avuto coraggio. Come ci insegna Camus, la *caduta* (intesa come “fallimento”), movimento che porta in sé il germe della rivoluzione. Solo così si può arrivare a vivere il fallimento come “καταστροφή”, dal greco “katastrophé” che significa capovolgimento, ovvero come positivo rinnovamento. Ed è nell'esposizione alla “caduta” ed al “fallimento” che ha luogo quel necessario scarto dalla meta, senza il quale non potrebbe darsi il paradossale “essere esperiti” (“*être éprouvé*”) in cui consiste l'esperienza della verità.

Ma nella nostra epoca ogni pratica di “*deriva*” sta progressivamente svanendo, o peggio, sempre più viene vissuta come una colpa da parte di chi vi si consegna. Ormai da anni la dimensione apparentemente “dispersiva” della *Ricerca* è fortemente scoraggiata: considerata come un errore, ad essa sono stati sostituiti protocolli di lavoro sempre più rigidi, rotte sempre più dettagliate che raccordano un “approdo” ad un altro. Ma come abbiamo visto, tra il “disperdersi” e il “ricercare” vi è una differenza tanto sottile da non essere visibile ad occhio nudo, ma tanto decisiva da toccare direttamente il cuore dei nostri saperi e delle nostre relazioni: solo una scienza ed una società che abbiano il

---

<sup>9</sup> Come ci ricorda Heidegger il destino di ogni studioso è quello di essere trasformato in Ricercatore (in senso dispregiativo)

<sup>10</sup> Sartini, A., *L'esperienza del fuori*, cit.

“coraggio dell'esposizione”<sup>11</sup> potranno svilupparsi in piena salute, altrimenti saranno condannate alla sterilità.

Anche l'urbanistica, nel dar forma ai luoghi dell'abitare, deve comprendere in quale senso la sua ricerca può (e deve) andare virtuosamente alla deriva. Il lavoro del progettista, il gesto con cui plasma gli spazi urbani e vi fa sorgere nuovi edifici, non è un atto puro, autoreferenziale, completamente irrelato rispetto alla vita che in quei luoghi effettivamente si svolge. Il suo “progetto” entra a far parte di un “processo” ben più complesso, fatto di relazioni tra spazi, cose e persone; esso è un'*invenzione*, in senso etimologico, una scoperta, un ritrovamento che presuppone una *ricerca* dell'altro da sé, una vera e propria deriva verso una scelta che finisce per essere essa stessa invenzione inattesa, tra possibilità molteplici di “scoprire” il progetto. Per questo progettare lo spazio urbano vuol dire innanzitutto “scoprire” ciò che già c'è, proprio come per Michelangelo l'invenzione della scultura consiste nello scoprire la figura che già da sempre abitava il blocco di marmo.

Ogni forma di progettualità acquista senso unicamente nella misura in cui si apre alla dimensione inattesa dell'altro. Così un edificio, se progettato per adempiere aprioristicamente le funzioni per cui è stato commissionato, risulta inservibile proprio in quanto incapace di contemplare l'inatteso ospite che dovrà costantemente ridisegnarne, abitandolo, lo spazio. In tal senso, può ritenersi “perfetto” il solo progetto che sottenda un ampio margine di “imperfezione”, tale da consentire a chi vivrà l'opera, di qualunque natura essa sia, le condizioni di una costante ridefinizione dello spazio stesso. In caso contrario, limitandosi a vivere l'esperienza dello spazio come una necessità, ai fruitori non sarà lasciato alcun margine di evoluzione, né possibilità di esperire il mutamento nell'apertura. Siamo tutti esseri in costante divenire, dunque anche lo spazio deve essere progettato come tale, schiudendo opportuni gradi di libertà che lo facciano sopravvivere alla sua mera accezione funzionale.

Torniamo così all'esigenza dello “scarto” come distanza dal limite, in cui l'allontanarsi e il “de-rivare” diventano concetti fondamentali. Il “de” indica come prendere quella distanza che conduce verso l'altro da sé, che permette all'opera di prendere coscienza nel tempo e nello spazio concedendosi memoria e continuità. Solo così essa *si* può narrare. Il processo di deriva si compie infatti unicamente nel coraggio dell'inabissamento, che è condizione necessaria a rilasciare, nel naufragio, le “memorie della differenza” di cui ogni opera aperta si compone, nonché a dare organicità a quei fotogrammi che la memoria stessa ha assemblato e fa “insistere” nell'opera. Soltanto la catastrofe quale istanza di

---

<sup>11</sup> Ibidem.

rinnovamento può garantire il rilascio memoriale del vissuto, così da indurre nel soggetto che esperisce la deriva la necessità del naufragio, quest'ultimo inteso come una sorta di rivoluzione il cui fine è sempre il maturare la memoria e la consapevolezza di sé e di ciò che si è vissuto.

E' ancora il coraggio dell'esposizione che spinge al "derivare" e a evitare l'atto orfico del voltarsi per guardare se il destino si compia. E' invece il voltarsi indietro a impedire questo compiersi. L'atto del naufragio, nella sua accezione fondante, è anche rilascio e rivelazione dell'inevitabile contraddizione insita nella tragica dialettica tra il desiderio e il suo oggetto, l'altro e lo stesso, che esclude per definizione ogni lieta possibilità di sintesi. Usando la metafora di "Moby Dick" vediamo il romanzo concludersi con il naufragio del capitano Achab, ma in realtà il capitano, nelle proiezioni che lo approssimano all'oggetto che insegue e che vorrebbe disperatamente possedere, porta a compimento un naufragio preannunciato fin dalla prima pagina. L'eroe del "*Pequod*" non smette mai di naufragare dietro al desiderio di Moby Dick. L'allegoria di questo naufragio è in ultima battuta il ricongiungimento con l'oggetto d'Amore, il quale, ben oltre la metafora della balena, rappresenta la più alta aspirazione verso cui tende da sempre la natura dell'uomo. Noi nutriamo costantemente il desiderio di ricongiungerci a questo oggetto, di qualsivoglia campo di ricerca esso sia, umana, scientifica, tecnica, architettonica. In ogni caso dobbiamo saper tendere all'alterità verso cui ci approssimiamo. Ma comprenderla impone anche esporsi ad un'eterna disattesa da parte dell'altro, all'inevitabile naufragio e alla peculiare allegria che gli è legata, in cui noi, violentemente ricondotti alla scarica differenziale con cui l'oggetto della caccia ci smentisce e sorprende, siamo infine costretti a ricalibrare costantemente l'orizzonte del nostro cercare, nonché a inseguire sempre un po' più in là lo spruzzo della balena. Questo perché già nella metafora di Moby Dick, e nel naufragio stesso, si riscontra l'aspetto del sottrarsi costante e l'imporsi violento del principio di libertà nella differenza che, affermandosi, nega al capitano la tragedia monomaniaca e solipsistica della sua auto-determinazione.

Il movimento veramente difficile per giungere alla consapevolezza della libertà e dell'allegria insita nell'esperienza del naufragio è soffermarsi su cosa voglia dire questa libertà e capire, ancora, che non si tratta della propria libertà rispetto a se stessi, ma della libertà dell'altro da sé, del suo inevitabile sottrarsi, in quanto diverso, allo sguardo del ricercatore. Per impostare correttamente una ricerca, dunque, occorre lasciar libero l'altro di essere altro da sé e non di essere assimilabile ad altro che a sé. Il primo passo verso la libertà, libertà di cui il naufragio rappresenta l'esperienza tragica e liberatoria, è proprio l'assunzione della libertà dell'altro, sola da cui è possibile definire la nostra libertà. Quindi

in se il fallimento (naufragio) risulta essere una fase fondamentale del processo che conduce alla consapevolezza della libertà, e come tale è una fase che il ricercatore deve necessariamente attraversare.