
CREATIVITÀ

Silvano Tagliagambe

1. Vedere la realtà con gli occhi dell'arte

«Ciò che danno la pittura e la grafica viene apprezzato, al limite, come scoperta di un'autentica realtà "altra", che una volta conosciuta attraverso l'artista riconosciamo poi da soli, perché la vediamo attraverso i nostri propri occhi»¹.

Così il grande pensatore russo Pavel Florenskij, matematico e filosofo, teologo e teorico dell'arte definisce e inquadra la funzione specifica della creatività artistica, il cui carattere essenziale, a suo giudizio, era stato colto meglio di ogni altro dal grande Goethe.

L'aspetto della concezione generale di quest'ultimo che attrae Florenskij e influisce in modo determinante sulla sua formazione e sullo sviluppo del suo pensiero è la specifica relazione da lui teorizzata tra il "particolare" e il "generale", che, come sottolinea Cassirer, «è difficile trovare altrove nella storia della filosofia o delle scienze naturali. Goethe ha la ferma convinzione che non solo l'uno e l'altro siano strettamente connessi, ma che si compenetrino vicendevolmente. Il "dato di fatto" e la "teoria" non sono per lui due poli opposti: sono soltanto due espressioni e due aspetti d'una relazione unica ed indissolubile [...] L'esperienza si deve muovere costantemente verso l'idea, questa verso l'esperienza, se si vuole che sia possibile una conoscenza della natura. Non ha senso domandare quale delle due abbia un maggior valore, se una sia superiore o inferiore all'altra. Qui non esiste che un semplice alternarsi»².

È alla luce di questa specifica relazione che si possono comprendere passi come i seguenti: «Il particolare è eternamente subordinato al generale; il generale si deve eternamente adattare al particolare»³; il particolare rappresenta il generale «non come un sogno e un'ombra,

ma come la manifestazione vivente e momentanea dell'imperscrutabile»⁴, per cui tra il secondo e il primo non c'è la relazione della susunzione logica, ma, come appunto sottolinea Florenskij, quella della rappresentazione simbolica. Ecco perché «la cosa più importante sarebbe di comprendere che ogni fatto è di per se stesso teoria. L'azzurro del cielo ci rivela la legge fondamentale della cromatica. Non si cerchi che cosa stia sotto a tali fenomeni; essi stessi sono la teoria»⁵. Commenta Hegel: «Il senso del colore deve essere una qualità artistica, un modo peculiare di vedere e concepire i toni di colori esistenti, e del pari un lato essenziale dell'immaginazione riproduttiva e dell'invenzione. A causa di questa soggettività del tono del colore, in cui l'artista concepisce il suo mondo, e che rimane al contempo produttiva, la grande diversità di colorazione non è semplice arbitrio e maniera casuale di una colorazione, che *in rerum natura* non esiste in quel modo, ma è implicita nella natura stessa delle cose. Così, per es., Goethe racconta in *Poesia e verità* il seguente esempio calzante: «Quando (dopo una visita alla galleria di Dresda) ritornai dal mio calzolaio» – presso cui egli per capriccio aveva preso alloggio – «per far colazione, facevo fatica a credere ai miei occhi: infatti mi pareva di aver davanti un quadro di Ostade, così perfetto che il suo posto giusto sarebbe stato solo nella galleria. La disposizione degli oggetti, la luce, le ombre, la tinta brunastra del tutto, tutto quel che si ammira in quei quadri, lo vedevo lì nella realtà. Era la prima volta che in così alto grado notavo il dono, che dopo ho usato con maggiore consapevolezza, di vedere la natura con gli occhi di questo o di quell'artista, alle cui opere avevo poc'anzi prestato particolare attenzione. Questa capacità mi ha riserbato molto godimento, ma anche ne è stato accresciuto il desiderio mio di dedicarmi con zelo di tanto in tanto allo sviluppo di un talento che la natura sembrava avermi negato»⁶.

Proprio questo è l'aspetto che interessa e colpisce maggiormente Florenskij. Ne scaturisce, infatti, un rapporto molto stretto tra attività fantastica e percezione visiva propriamente detta, attraverso il quale la prima colma le restrizioni della seconda dando luogo a un processo complesso, refrattario a sottomettersi a regole e a leggi. Ciò che chiamiamo "visione" di un oggetto qualsiasi è in realtà il risultato di una convergenza di immaginazione, sensibilità intelletto e memoria, di una sintesi tra processi fisici, processi fisiologici e processi co-

gnitivi e creativi, mediante la quale si stabiliscono nessi tra livelli distinti che danno corpo a una specifica totalità. Come lo stesso Goethe scrive in *La teoria dei colori*: «Quando l'occhio percepisce il colore viene subito posto in attività, ed è conforme alla sua natura la produzione, tanto inconsapevole quanto necessaria, di un altro colore che con quello dato racchiude la totalità del cerchio dei colori. Ogni colore singolo stimola nell'occhio, mediante una sensazione specifica, l'aspirazione all'universalità. Per cogliere questa totalità, per appagare se stesso, l'occhio cerca, accanto a ogni spazio colorato, uno spazio incolore sul quale produrre il colore che viene richiamato [...] Se quindi la totalità dei colori è offerta all'occhio esterno in qualità di oggetto, essa gli giunge ben accetta in quanto la somma della sua propria attività gli viene incontro come realtà»⁷. Questa totalità non è una banale composizione di parti: come rileva Hegel, nel passo dell'*Estetica* che abbiamo citato, e come osserva lo stesso Goethe nel brano di *Poesia e verità* che Hegel riporta, si tratta di un qualcosa che emerge nello spirito solo sulla base di un lungo apprendistato e di una faticosa esperienza e che è in qualche modo l'esito del passaggio dalla sfera naturale (la natura così come ci appare) nella sfera estetica (la stessa natura filtrata attraverso l'occhio dell'arte). Si tratta dunque di una totalità che si colloca al *confine* tra il mondo naturale e quello culturale, tra la realtà oggettiva e l'uomo, e che dunque costituisce la *linea di demarcazione e di congiunzione a un tempo* tra due ambiti di fenomeni differenti. Una totalità che, proprio per questi suoi caratteri e questa sua specifica funzione, ha una natura eminentemente simbolica.

2. Il piacere estetico e l'armonia tra i sensi e la ragione

Con un linguaggio, ovviamente, diverso e inserito in uno sfondo teorico che fa riferimento alle ultime acquisizioni delle neuroscienze troviamo però, sostanzialmente, contenuti analoghi in una recente opera di Jean-Pierre Changeux, direttore del laboratorio di neurobiologia molecolare dell'Institut Pasteur, dal titolo *Ragione e piacere. Dalla scienza all'arte*. In essa troviamo infatti scritto, tra l'altro, che «senza lasciarci trascinare in ardite speculazioni, è legittimo ipotizzare che il piacere estetico faccia intervenire in modo coordinato insiemi di neu-

roni che uniscono le rappresentazioni mentali più sintetiche, elaborate dalla corteccia frontale, a stati di attività definiti del sistema limbico. W. Nauta suggerisce quindi che la corteccia frontale, oltre alla funzione di generatrice di ipotesi e di comportamenti futuri, anticipi gli stati effettivi ed emozionali che potrebbero accompagnarsi alla realizzazione di tali piani. La corteccia frontale segnala lo svolgimento di una sequenza di rappresentazioni (un ragionamento) con dei punti di riferimento affettivi e quindi contribuisce alla capacità evocativa, sia simbolica sia emotiva, di un dipinto. Permette allo spettatore di "mettersi nei panni" dei personaggi rappresentati sperimentando una sorta di "empatia". Il piacere estetico sarebbe quindi il risultato di una sintonia, di una mobilitazione coordinata di un insieme di neuroni situati a *diversi livelli* organizzativi del cervello, dal sistema limbico alla corteccia frontale: un oggetto mentale ampliato capace di realizzare l'"armonia tra i sensi e la ragione"»⁸.

Ma come si realizza questa armonia? Secondo Changeux, essa è il risultato di un delicato equilibrio tra innovazione e tradizione, tra sperimentazione e abitudine, tra risultato di una scoperta e consolidamento del consolidamento del conosciuto. Da una parte, infatti, è vero che "uno dei poteri della creatività artistica" appare l'esigenza di sfuggire continuamente e di sottrarsi a «quella che G. Kubler chiama stanchezza estetica, il *déjà vu*, il "troppo visto". [...] Un'ipotesi neuronale della fatica estetica prende in considerazione l'attenzione e, più precisamente, le reazioni d'orientamento che uomini e animali superiori rivolgono a stimoli nuovi e imprevisi. Tra le reazioni osservate vi è l'orientamento della testa e dello sguardo verso la fonte dello stimolo. Alcuni neuroni distribuiti diffusamente nel tronco cerebrale contribuiscono alla regolazione di questi movimenti. Quando l'evento si ripete perdendo così il suo carattere di imprevedibilità, la reazione d'orientamento diminuisce di intensità, subentra l'"abitudine". Solo uno stimolo non familiare provocherà nuovamente una risposta, una "disabitudine". È la singolarità dell'opera d'arte a sorprendere sistematicamente lo spettatore»⁹.

Dall'altra, però, è altrettanto vero ciò che dice Gombrich, il quale osserva come «senza questa facoltà, propria dell'uomo, come dell'animale di *riconoscere ciò che rimane identico* attraverso le variazioni, di essere preparati a una diversità di condizioni e di non la-

sciarsi sfuggire la struttura di un mondo stabile, l'arte non potrebbe esistere»¹⁰. Commenta Changeux: «Si tratta, in realtà, di una condizione di sopravvivenza per organismi superiori che la utilizzano per compensare i movimenti della testa e degli occhi e posizionarsi in rapporto al mondo esterno al fine di identificare i loro conspecifici e raggiungerli con precisione. Questa facoltà si fonda sulla capacità [...] di ricostruire invarianti di forma, di colore, di "rapporti" a partire da indizi forniti dal mondo esterno, invarianti che permettano di conoscere la realtà esterna e di agire su di essa efficacemente»¹¹.

Da questo punto di vista, dunque, ciò che potremmo chiamare il "piacere tassonomico" risulterebbe quindi «dalla percezione simultanea della *rima* e della *novità*. La psicologia sperimentale mostra che i bambini sono attratti dagli stimoli che non sono né interamente nuovi, né completamente familiari, ma presentano una variazione di grado rispetto a un originale»¹².

Cerchiamo di approfondire meglio questa interrelazione e interdipendenza tra le due componenti della creatività, concentrando in prima istanza l'attenzione su quella di più difficile comprensione sul piano neurobiologico, cioè la capacità di "afferrare la realtà in modi innovativi".

3. *Afferrare la realtà in modi innovativi*

Questa capacità può, in prima approssimazione, venire delineata come un particolare genere di abilità, consistente nel produrre un'anticipazione, un'elaborazione di modelli innovativi e originali, tutti contrassegnati da un "valore emotivo" particolare.

La facoltà di "simulazione", di cui l'arte si nutre, è, fondamentalmente, tensione verso il futuro, e fallisce o "vola basso" se viene imbrigliata dalla memoria, dalla tendenza culturalistica a proibire ogni intervento orientato verso il cambiamento. Pare del resto difficile, per quanto riguarda l'esaltazione spesso acritica della memoria e della "conservazione", non condividere il dubbio espresso da Massimo Cacciari, il quale si chiede: «E qual è il fine di questo conservare? Vuole ricordare tutto? Ma ricordare tutto significa dimenticare. Io posso conservare tutto ma non posso certamente ricordare tutto, per una ragione fondamentale di ordine logico: che la memoria è inten-

zione [...] Ma questa è un'antinomia: e infatti la nostra epoca che vuole ricordare tutto, sta distruggendo tutto. In questo senso l'oblio è una grandissima forza creatrice, perché permette alla memoria di avere un'intenzione»¹³

Pare utile, a proposito di questo rapporto tra memoria e oblio, fare una piccola digressione sul concetto di "verità". Nel mondo greco antico la verità è indicata con la parola *αληθεια*, formata da *α* privativa e dal termine *ληθος* (in dorico *λαθος*) = *ληθη*, oblio, dimenticanza.



canza. Con lo stesso termine viene, com'è noto, designato anche il Lete, cioè il fiume dell'oblio nell'Ades, che fa riferimento alla concezione antica della morte come passaggio a una esistenza spettrale, alla perdita della conoscenza e della coscienza di sé o, quanto meno, come cancellazione dalla mente di ogni ricordo relativo alle vicende terrestri. Questa concezione è simbolicamente rappresentata dall'immagine delle ombre che bevono l'acqua del fiume sotterraneo dell'oblio, il Lete, appunto. Ciò mostra chiaramente che l'*oblio* non era per lo spirito greco una semplice assenza di memoria, ma un atto specifico, che distruggeva una parte della coscienza, cioè una *forza*, capace di dissolvere alcuni aspetti della realtà e di condannarli alla dimenticanza. Questa forza era quella del tempo che divora tutto.

Tutto si sviluppa ed è quindi soggetto a mutamento. Il tempo è la forma dell'esistenza di tutto ciò che è. Dire: "questa cosa esiste", equivale a collocarla nel tempo, in quanto il tempo, *Κρονος*, è la forma che produce i fenomeni ma, al tempo stesso, li divora, come la sua

figura mitologica, cioè il dio che divora le sue creature. Tuttavia, malgrado la consapevolezza di questa forza produttiva e, nello stesso tempo, distruttiva del tempo, noi – sottolineano i greci antichi – non possiamo soffocare in noi stessi il bisogno di qualcosa che resista a questa forza, e che sappia, pertanto, rimanere “stabile” nel corso del tempo, e quindi sia in grado di opporsi all’oblio. Questa è, appunto, l’*αληθεια*, cioè ciò che è capace di rimanere e di permanere nonostante il flusso dell’oblio, malgrado la corrente letale del mondo sensibile, che si mantiene senza “divenire”, senza svilupparsi, senza modificarsi e che, pertanto, sopravanza il tempo e si conserva ben fissa e stabile nella memoria. La memoria vuole arrestare il movimento, cerca di opporre una barriera alla fluidità del divenire. La verità, da questo punto di vista, è dunque la *memoria eterna*, un valore degno d’una commemorazione perpetua e capace di attingerla.

Questa alta accezione della verità presuppone, ovviamente, una distinzione netta e precisa tra ciò che è “vero” e ciò che è semplicemente “effettuale”. Essa, infatti, ha senso e valore solo a patto che si riconosca che non tutto ciò che è stato ed è, per il semplice fatto di essere esistito e di esistere “effettualmente”, appunto, merita di resistere all’oblio, ha la forza e la capacità di farlo ed esibisce caratteristiche che lo rendano degno di essere sottratto alla sua forza distruttiva. Il vero, intanto, è dunque “selezione” e “scelta” nell’ambito dell’effettuale; e, in secondo luogo, non può e non deve essere ristretto all’interno dei confini di quest’ultimo, perché la verità “pesca” anche all’interno della “realtà” come “totalità della determinazione possibile della *res*”, per dirla in linguaggio kantiano. Val la pena di ricordare, a questo proposito, che Kant stabilisce una precisa differenza tra la *Realität*, categoria della qualità, corrispondente al giudizio affermativo, da una parte, e il concetto di *Dasein* e quelli di *Existenz* e di *Wirklichkeit*, cioè di esistenza e di effettualità, strettamente associati a esso, dall’altra, che rientrano invece nell’ambito delle categorie della modalità. Ciò che emerge da questa distinzione è che la realtà in quanto categoria della qualità non si riferisce all’esistenza effettiva di un qualcosa nel “mondo” esterno, bensì alle determinazioni e ai contenuti che sono propri di un qualcosa in quanto *res*, cioè alla determinazione del contenuto di una cosa in quanto cosa. Il senso di questa affermazione è ben illustrato e spiegato dall’esempio, proposto dallo

stesso Kant, quando afferma che cento talleri possibili non si distinguono affatto da cento talleri effettivi, se considerati sotto il profilo della loro *realtà*: si tratta, nell'un caso e nell'altro, dello stesso *quid*, della medesima *res*, sia che essa venga considerata come possibile o come effettiva. Questo *quid* è l'essenza al quale l'effettualità non fa che aggiungersi successivamente, per cui si può dire che anche l'*esistenza* ha il valore e il significato d'una realtà. Ma è il *quid* in se stesso, in quanto tale, che consente all'oggetto di definirsi, di qualificarsi in un modo specifico che sia sufficiente a differenziarlo da ogni altro: esso, pertanto, costituisce la risposta appropriata e sufficiente alla domanda tendente a stabilire *ciò* che una cosa è, e non ad appurare *se* tale cosa esista. Intesa in questo modo la realtà, come si è detto, designa la *totalità della determinazione possibile della res*. E Kant spiega questo riferimento al complesso delle possibilità con il seguente esempio: «Il concetto di cane indica una *regola*, secondo cui la mia capacità di immaginazione può tracciare universalmente la figura di un animale quadrupede, senza essere ristretta ad un'unica figura particolare, offertami dall'esperienza, oppure ad ogni immagine possibile, che io sia in grado di raffigurare *in concreto*. Questo schematismo del nostro intelletto, a riguardo delle apparenze e della loro semplice forma, è un'arte nascosta nella profondità dell'anima umana [...]. Lo schema di un concetto puro dell'intelletto è qualcosa che non può essere affatto portato entro un'immagine; piuttosto, esso è soltanto la sintesi pura in conformità di una regola dell'unità, secondo concetti in generale, espressi dalla categoria»¹⁴.

Dunque la realtà come categoria della qualità non fa riferimento al "come" relativo alla possibilità di avere, *empiricamente*, un certo aspetto, quello che noi ci rappresentiamo in presenza di questo determinato cane. Questo cane, presente in questo preciso momento, *qui e ora*, ha fatto prevalere, nella cerchia delle possibilità, un aspetto determinato. Ma, di per sé, il risultato di questa prevalenza ci interessa assai poco, altrettanto poco quanto l'emergere e il consolidarsi degli aspetti assunti di fatto da altri cani. Come sottolinea Heidegger, «noi guardiamo, invece, alla cerchia dei possibili aspetti come tale, e, più esattamente, a ciò che traccia i limiti di questa cerchia, a ciò che regola e delinea il modo in cui qualcosa deve apparire in generale, per poter offrire la veduta corrispondente»¹⁵. La traccia delineata dalla re-

gola non è una descrizione, una semplice enumerazione dei “segni” che si possono riscontrare in un cane, ma “contrassegna” essa stessa l’insieme di ciò che si intende generalmente come “cane”.

Per quanto riguarda la realtà così intesa, cioè come categoria della qualità, il solo vincolo ammissibile, com’è noto, è la coerenza interna, cioè la non contraddittorietà.

Dunque i vincoli in sé considerati o sono troppo laschi e permissivi, come quando si riferiscono alla sfera del possibile, o sono troppo rigidi ed eccessivamente prescrittivi, come quando fanno della conservazione dell’esistente il loro credo assoluto. Il problema è allora l’equilibrio tra la capacità di innovare, di costruire nuovi significati, staccando elementi portatori di questi ultimi dai referenti a cui sono usualmente legati e reinserendoli in un tessuto di combinazioni, governato da un insieme di regole convenzionali, e la capacità di crescere senza disunirsi, mantenendo il più possibile riconoscibile la propria organizzazione interna e subordinando i cambiamenti strutturali alla conservazione di una specifica identità, fatta di continuità dell’evoluzione e di armonia tra l’ordine del racconto storico dell’esistenza e l’ordine dell’esperienza. E questo equilibrio deve essere il frutto di un processo dinamico che segnali un’effettiva e costante disponibilità alla sperimentazione, all’esplorazione delle svariate trame di relazioni compatibili con quello che può essere chiamato il “margine di trasformazione possibile”, cioè la capacità di variare e la disponibilità a cambiare senza per questo compromettere la continuità di cui non può non nutrirsi qualsiasi nozione di identità, anche la più debole.

Che cosa sia, di fatto, questo equilibrio, e cosa si debba intendere, concretamente, per “sperimentazione”, per “esplorazione delle svariate trame di relazioni compatibili con il margine di trasformazione possibile”, lo si può capire meglio riferendosi alla riformulazione dei concetti di rappresentazione e di simbolo. Per quanto riguarda il primo, l’idea della percezione non soltanto come fattore conoscitivo, ma anche e soprattutto come *schema d’azione*, che emerge oggi con forza sempre maggiore in ambito sia epistemologico, sia psicologico, consente di evidenziare come ciò che l’osservatore chiama comunemente un “oggetto” sia per l’organismo una componente inseparabile di una serie di attività. Ciò significa che egli, di fatto, opera con una se-

rie di segnali sensoriali che sono stati coordinati perché sono in qualche modo rilevanti per la soluzione di determinati problemi e per la riduzione o per l'eliminazione del disturbo nei circuiti di *feedback*. "Riconoscere un oggetto", da questo punto di vista, significa pertanto che l'organismo ha appreso a rispondere con comportamenti specifici ad oggetti specifici, e lo fa in modo abbastanza sicuro ogni volta che lo percepisce.

Su questa base di partenza si innesta poi, per gli organismi e i sistemi sufficientemente evoluti e complessi, un'innovazione importantissima, cioè la possibilità di apertura di nuove piste operative. Questa innovazione consiste nella capacità di assumere un oggetto, un insieme di segnali, come un elemento di riferimento in sé stesso, costituente un proprio circuito di *feedback* che inizia a selezionare in modo "induttivo" le attività che risultano efficaci nel trasformare un *input* sensoriale (cioè un "percepito") fino a che si adegua all'elemento di riferimento. Per effettuare questo passaggio occorre però liberare l'oggetto dal contesto originario in cui esso era un accessorio *sensoriale* più o meno attinente a un insieme di attività, facendolo diventare qualcosa di molto simile a una *rappresentazione*.

Per illustrare un simile sviluppo e le tappe di cui si compone, ci si può riferire a un esempio ben noto: quello degli scimpanzé "pescatori di termiti", filmati da Jane van Lawick-Goodall. Questi animali hanno una catena ben collaudata di attività (o programma) riguardante la ricerca e l'ingestione del cibo (le termiti appunto). A un certo punto nel circuito di *feedback* che controlla queste operazioni viene inserito un circuito di *feedback* completamente nuovo che controlla non soltanto l'uso, ma anche e soprattutto la *modificazione* di un ramo, che viene scelto, separato dal cespuglio, privato delle foglie, portato vicino al cumulo delle termiti e usato per "pescare". «Non importa se le attività che ora sono al servizio del circuito di *feedback* sussidiario erano già state coordinate e registrate come programma in un'altra catena operativa. Ciò che conta è che esse, ora, vengono distaccate dalla catena originale (cioè, staccare le foglie dal ramo per mangiarle) e vengono inserite in una catena di attività in cui esse riducono un feedback che è negativo in rapporto a un diverso valore di riferimento (staccare le foglie per trasformare un ramo in un attrezzo simile a un bastone). L'elemento di riferimento di questo circuito in-

cluso è diverso anche qualitativamente da quello dei circuiti originari, in quanto è costituito da una serie individualmente coordinata di segnali percettuali e non da uno dei valori omeostatici originali che controllano le funzioni biologiche dell'organismo. Invero, in questo senso potremmo chiamare "artificiale" questo nuovo valore di riferimento e il ciclo che lo controlla»¹⁶.



Siamo dunque in presenza dell'“inserimento” di un circuito di *feedback* che controlla un insieme di segnali sensoriali in un altro già operante, in seguito al quale il primo circuito diviene una fase del ciclo di attività del secondo. E in questa situazione ogni volta che il circuito sussidiario viene chiamato in azione, il suo elemento di riferimento specifico sostituisce temporaneamente il valore di riferimento di quello originario.

L'innovazione di cui si è parlato consiste quindi nell'acquisizione di due possibilità operazionali:

a) l'inserimento di un circuito di *feedback* in un altro;

b) la creazione di un elemento di riferimento che di fatto funge da rappresentazione, in quanto costituisce un insieme di segnali registrati che, benché originariamente composto di materiale percettuale, non ha più bisogno di segnali presenti nei canali della percezione sensoriale in atto.

In questo quadro, dunque, chiamiamo rappresentazione la capacità che si acquisisce di usare un elemento qualsiasi portatore di significato (cioè un *segno*) non più come strumento di azione, vincolato

dalla corrispondenza uno-a-uno con l'occorrenza specifica di una situazione esperienziale. In seguito a questa possibilità tale elemento diventa *simbolo*, inteso nel senso di strumento di riflessione, che può essere usato in circuiti operazionali nei quali né l'*input* né i valori di riferimento sono percettuali. Esso si stacca dall'*input*, cioè dagli "stimoli osservabili" o dai referenti a cui è usualmente legato, ed acquisisce un significato concettuale e "interno" al sistema, senza riferimento a qualsiasi specifica occorrenza percettuale o comportamentale del suo significato. Il simbolo è collegato alla rappresentazione, attiva solamente la rappresentazione associata, e quindi può essere inviato senza riferimento a una specifica occorrenza degli elementi esperienziali, la cui rappresentazione esso designa, e può essere ricevuto senza "attivare" una risposta comportamentale nel ricevente.

Von Glasersfeld chiama dunque "simbolico" il significato che scaturisce da legami indiretti, i quali sorgono tramite connessioni epistemiche tra i concetti e le esperienze percettuali: e sottolinea come esso sia il risultato dell'inserimento del simbolo in un tessuto combinatoriale, governato da un insieme di regole convenzionali, cioè in quella che generalmente viene definita una *grammatica*. Sono proprio le combinazioni ottenute in questo modo a produrre nuovi contenuti semantici, oltre a quelli individuali dei segni che le compongono. E a tale proposito egli osserva che siccome i segni significativi a disposizione dell'utente in un dato momento sono sempre di numero limitato e formano un insieme chiuso (vocabolario effettivo), l'apertura può essere ottenuta solo grazie alla combinazione, significativa e governata da regole, dei segni a disposizione.

La *sintassi* non è dunque solamente un insieme di regole che governano la combinabilità dei segnali: il punto cruciale da considerare è che dalla combinazione dei segni emergono *nuovi significati*, per cui oltre alle convenzioni che stabiliscono e fissano il significato dei segni individuali (semantica lessicale) deve esserci un secondo insieme di convenzioni (grammatica) che stabilisce e fissa la funzione semantica delle combinazioni dei segni (semantica sintattica o relazionale). «Ciò è importante perché, tradizionalmente, i linguisti hanno minimizzato, se non ignorato del tutto, la dimensione semantica della sintassi. La caratteristica cruciale, quindi, non è che il linguaggio abbia regole per legare insieme simboli, ma che il legare insieme aggiunge un altro li-

vello di significato [...] È la caratteristica del significato combinatoriale che porta all'“apertura” dei sistemi di combinazione linguistica e che permette all'utente “produttività” o “novità” di espressione. Significato combinatoriale e simbolicità degli elementi, quindi, forniscono un criterio affidabile per distinguere tra linguaggio e altri sistemi di comunicazione i cui elementi hanno una necessaria corrispondenza uno-a-uno con la occorrenza degli eventi o stati di cose nel contesto esperienziale in cui sono usati»¹⁷.

4. Il concetto di contingenza: la messa in atto di una strategia di continua esplorazione di possibilità

Qualcosa di simile al processo descritto da von Glasersfeld è quello che sembra avvenire nella creazione artistica attraverso la metafora, che in un certo senso assume un significato combinatoriale quando congiunge esperienze dissimili trovando l'immagine o il simbolo che le unisca ad un livello di significazione più profondo, sorpassando i modi letterali ed estrinseci delle normali connessioni. «Ciò che avvertiamo in noi e nell'autore, è lo sforzo di connettere esperienze diverse», che riguarda quindi non solo la creazione ma anche la comprensione dell'opera, che accomuna cioè costruzione e conoscenza. Bruner illustra questo concetto analizzando la funzione “combinatoria” della metafora nel passaggio dalla pittura di Cimabue a Giotto, che comporta un graduale processo di umanizzazione nella figura del Cristo, dalla calma senza dolore alla fusione della concezione di Dio e della condizione umana, con il Cristo ai limiti della resistenza, in agonia, dove un insieme di prospettive, la divina e l'umana, sono unificate e rappresentate¹⁸. Ne consegue che la creatività di cui l'opera d'arte è espressione non si limita a conoscere il mondo *rappresentandolo*, ma lo *progetta e lo costituisce*, incidendo operativamente su un ambiente inteso come sfondo e un campo d'azione che, almeno in parte, va inteso come un qualcosa da strutturare e ordinare ad opera della cognizione e del comportamento del soggetto.

«Grazie alle molteplici possibilità di lettura l'opera diventa “crogiolo di riflessione”, suggerisce concatenazioni, associazioni, combinazioni delle rappresentazioni cerebrali, di oggetti mentali di diverso tenore affettivo e dalle più varie implicazioni concettuali. La fugacità

degli schemi interpretativi che accompagnano nel nostro cervello ogni percezione crea una "instabilità" nell'interpretazione che diamo del quadro. Si aprono spazi all'immaginazione, alla ri-creazione, al sogno, che sfuggono ormai alla coscienza razionale. Lo spettatore diventa creatore»¹⁹.

Introducendo il concetto di *contingenza*, l'attività creativa esplora il possibile e permette di conseguire la capacità di operare una serie di rimandi ad altre possibilità dell'esperire e dell'agire, alternative rispetto a quelle vigenti e operanti. La chiave di volta di essa è quindi, come si è detto, il possibile, contrapposto all'effettuale (a ciò che è attualmente esistente, spazialmente e temporalmente determinato). In questo senso si attua e si pratica una *strategia considerata come continua creazione di possibilità* e nella quale ogni scelta, ogni atto, ogni comportamento, attualizza una parte del possibile e contemporaneamente crea un nuovo possibile. Quello che attraverso questo tipo di capacità si vuole mettere in evidenza non è comunque il possibile allo stato puro, come nozione generica e indeterminata, risultato dell'esclusione sia di ciò che è necessario, sia di ciò che è impossibile, ma l'inserimento di ciò che è dato (vissuto, atteso, pensato, progettato, sognato) nell'orizzonte di possibili modificazioni. Ciò significa che si parte dalla situazione complessiva che si sta vivendo, che viene assunta come presupposta, cercando di vederla nell'ottica di una possibile diversità, cioè di alternative che siano non solo concepibili, ma anche concretamente realizzabili. Essa non designa dunque il possibile in quanto tale, ma le possibili alternative, viste a partire dalla realtà. Si tratta di una precisazione importante, perché di per sé il fatto di moltiplicare all'infinito ciò che è possibile non aggiunge nulla a ciò che diventa attuale. Moltiplicando le occasioni e la necessità della scelta si può semplicemente incrementare il volume di ciò che non sarà mai realizzato. E, come acutamente nota Calvino, «i futuri non realizzati sono solo rami del passato: rami secchi»²⁰.

Non è certo questo ciò di cui si ha bisogno. Come infatti osserva U. Eco, una corretta accezione e interpretazione di ciò che usualmente designamo con l'espressione "mondi linguistici" comporta l'assunzione delle seguenti condizioni: «Stabiliamo che:

a) i mondi possibili sono costrutti linguistici (o semiotici in generale).

b) Essi riflettono atteggiamenti proposizionali (credere, volere, desiderare, sognare).

c) In quanto *costruiti* si producono contrattando le condizioni rispetto alle quali gli individui vi sono descritti (solo alcune proprietà sono rilevanti).

d) Vengono comparati a un mondo reale che deve essere ridotto anch'esso a un costruito, che obbedisce alle stesse restrizioni del mondo possibile con un numero ridotto di individui e proprietà. [...] Perché ci interessa questa visione epistemica e non ontologica dei mondi controfattuali [...]? Perché il controfattuale può essere pensato a patto di restrizioni di tipo narrativo, ovvero letterario, nell'ordine (diciamo per metafora) del desiderio. E in questo ordine il controfattuale ha a che vedere in letteratura col romanzesco e in filosofia con l'«utopico»²¹.

5. La rappresentazione come simbolo che coniuga la realtà con l'immaginario

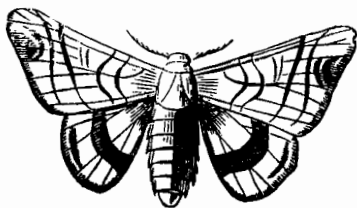
Questa concezione del possibile e del controfattuale ci consente di approfondire, a questo punto, un discorso appena accennato all'inizio, cioè l'idea di Florenskij secondo cui la stessa percezione visiva della realtà sia condizionata in senso molto stretto e preciso dall'attività fantastica, che interviene a colmarne le restrizioni e le lacune, della seconda dando luogo a un processo complesso, refrattario a sottomettersi a regole e a leggi, per cui ciò che chiamiamo "visione" di un oggetto qualsiasi è in realtà il risultato di una convergenza di immaginazione, sensibilità, intelletto e memoria.

Prendendo spunto dalla nota dimostrazione di Cantor dell'equipotenza dei due insiemi costituiti da tutti i punti di una retta e da tutti i punti di un piano, Florenskij in un suo saggio del 1919, dal titolo *Obratnaja perspektiva (La prospettiva rovesciata)*, osserva che «col procedimento di Cantor, l'immagine si trasmette punto su punto, così che a qualsiasi punto dell'immagine corrisponde un solo punto della rappresentazione e, al contrario, ciascun punto di quest'ultima riflette un solo punto del rappresentato. In questo senso la corrispondenza di Cantor soddisfa l'opinione corrente su ciò che è una rappresentazione. Ma per altre sue proprietà essa è troppo lontana da que-

st'ultima: essa, come tutte le analoghe corrispondenze reciprocamente univoche, non conserva i rapporti di contiguità fra i punti, non conserva il loro ordine e le loro relazioni, cioè non può essere continua [...]. In altre parole, la rappresentazione del quadrato su una linea o quella del volume su un piano trasmette tutti i punti, ma non è in grado di trasmettere la forma di ciò che è rappresentato, nel suo complesso, come di un oggetto dalla struttura interiormente definita: *viene trasmesso il contenuto dello spazio, ma non la sua organizzazione*. Per rappresentare un certo spazio con tutti i suoi possibili contenuti è indispensabile, metaforicamente parlando, o ridurlo a una polvere infinitamente sottile e, dopo averla minuziosamente rimescolata, spargerla sul piano di rappresentazione, sinché della sua primitiva struttura non resti nemmeno il ricordo, oppure sezionarlo in una quantità di strati tale che non rimanga nulla della forma, ma in modo che questi strati siano disposti ricopiando gli stessi elementi della forma e, d'altro canto, siano incastrati reciprocamente questi elementi l'uno dentro l'altro [...]. Insomma: *rappresentare lo spazio sul piano è possibile, ma non lo si può fare altrimenti che distruggendo la forma del rappresentato* »²².

Ci imbattiamo dunque in una situazione nella quale la possibilità di rappresentare – quando si opera il passaggio da un livello a un altro o da una dimensione a un'altra (nel nostro esempio: dalla superficie bidimensionale del quadrato al suo lato) – è legata alla distruzione della struttura spaziale e a una riduzione degli insiemi con i quali si opera in frammenti, da ricombinare poi in forma diversa. E Florenskij ricava da questo risultato precise conseguenze circa l'idea di rappresentazione e il modo in cui essa deve venire trattata: in particolare egli trae la piena consapevolezza del fatto che ciò che chiamiamo “rappresentazione di un oggetto”, qualunque rappresentazione di un oggetto qualsiasi, non è lo stesso oggetto in qualità di rappresentazione, non è cioè la copia delle cose, ma indica l'*originale come suo simbolo*. La rappresentazione, cioè, è sempre un simbolo, ogni rappresentazione, qualunque essa sia, è tale per cui tutte le immagini delle arti figurative si distinguono l'una dall'altra non perché alcune siano simboliche e altre, per così dire, naturalistiche, ma perché, essendo tutte parimenti non naturalistiche, sono simboli delle diverse facce di un oggetto, di diverse percezioni del mondo, di di-

versi livelli di sintesi. Da questo punto di vista il naturalismo non solo è un'illusione, una meta impossibile da perseguire, ma è del tutto controproducente, in quanto qualsiasi immagine «non rappresenta, se non ci conduce al di là dei suoi propri confini, ma ci trattiene su di sé, come su una sorta di pseudorealtà, come su una parvenza di realtà, e rivendica a sé un significato sufficiente»²³.



Non ci resta, pertanto, che prendere la via del simbolismo. E questa via viene attentamente esplorata da Florenskij nel suo saggio *Mnimosti v geometrii* (Gli immaginari in geometria) del 1922 e in un breve articolo dedicato alla spiegazione della copertina per il libro che conteneva il saggio medesimo, opera del pittore Vladimir Andreevic Favorskij. Qui Florenskij parte dallo sdoppiamento della coscienza in una immagine direttamente visiva e in un'immagine indiretta, data da qualcosa di simile al tatto, che si realizza in determinate condizioni di percezione, ad esempio quando si guarda lo spazio attraverso un foro di dimensioni limitate, stando al di qua di esso, o si vede un paesaggio attraverso il vetro di una finestra. In queste situazioni accanto a ciò che si vede nella coscienza è presente anche il mezzo attraverso il quale si vede (il vetro, che abbiamo visto prima del paesaggio, o la parete dove si trova il foro, che abbiamo attraversato per penetrare nella profondità dello spazio, cessando di vederlo una volta che lo si è attraversato). Sia il vetro, che la parete in questi casi permangono nella memoria visiva, che non abbandona la coscienza e lascia in essa un'impressione confusa, quasi di tipo tattile. In queste condizioni di percezione sono presenti nella coscienza *due*

elementi o, meglio, due stratificazioni di elementi, omogenei quanto al loro *contenuto*, ma essenzialmente eterogenei per la loro *posizione* nella coscienza, e in questo senso non coordinabili, ma escludentisi a vicenda. Questo esempio evidenzia che «nella rappresentazione visiva del mondo è necessario distinguere, accanto alle immagini propriamente visive, immagini astrattamente visive, inevitabilmente presenti, tuttavia, nella rappresentazione, in forza della visione laterale, del tatto e di altre percezioni che non danno una visibilità pura, ma portano a questa, a questa alludono. In altri termini, nella rappresentazione visiva ci sono immagini visive e ci sono anche immagini “*come se fossero visive*”».

«Non è difficile riconoscere, in questa duplicità della rappresentazione visiva – scrive ancora Florenskij –, la natura duplice della superficie geometrica; inoltre le immagini propriamente visive corrispondono al lato visivo della superficie, mentre quelle astrattamente visive corrispondono a quello immaginario. La bilateralità della superficie geometrica è davvero un simbolo della posizione bidifferenziata delle immagini visive nella coscienza, ma va presa al limite, cioè quando lo spessore degli strati frazionati dello spazio è infinitamente piccolo, e l'impossibilità di unire le une e le altre immagini è estremamente grande. Se *vediamo* il lato anteriore di una superficie, quello posteriore lo *conosciamo* solo astrattamente. Ma conoscere astrattamente una certa immagine oggettiva, la cui essenza sta appunto in questa oggettività, significa rappresentarsela con un mezzo *diverso*, non visivo, adattandola alla visibilità attraverso un concetto astratto o attraverso l'immagine mnemonica. La *realtà*, in questo senso, è l'incarnazione di ciò che è astratto, nel materiale oggettivo da cui appunto si era ottenuta l'astrazione; l'*immaginario* è invece l'incarnazione di questo stesso materiale astratto, ma in un materiale oggettivo eterogeneo. Se si vuole, la realtà è l'adeguarsi di astratto e concreto (tautologia), mentre l'immaginario è il simbolico (allegoria). In questo senso è giocoforza parlare dei *concetti delle sensazioni* come *sensazioni immaginarie* o *sensazioni dell'immaginario*; questo è l'immaginario al suo limite. In realtà, l'unico contenuto della sensazione è la sua stessa presenza sensoriale; una sensazione pensabile non è soltanto *un nulla*, ma una sensazione altra (poiché ogni concetto si lega a un certo substrato sensoriale, che è il punto della sua applicazione) percepita co-

me un concetto eterogeneo [...]. Questi elementi sensoriali e figure immaginarie che si situano in modo particolare nella coscienza corrispondono in pieno alle figure geometriche immaginarie della superficie. La presenza di percezioni immaginarie, in qualsiasi esperienza concreta, spinge gli studiosi di arte a riflettere *sull'immaginario*: la teoria delle arti figurative è costretta, di conseguenza, a pronunciarsi in qualche modo sull'interpretazione proposta, in geometria, riguardo agli immaginari»²⁴.

Abbiamo dunque, già nell'esperienza concreta, la presenza imprescindibile dell'immaginario, che non è un nulla, ma una sensazione altra, di tipo simbolico. Proprio in virtù di questa presenza già a livello percettivo si ha uno sdoppiamento della coscienza, che si disloca, per così dire, su due quote diverse, quella delle immagini "*direttamente visive*" e quella delle immagini "*come se fossero visive*", ottenute conoscendo astrattamente l'immagine medesima, cioè rappresentandosela con un mezzo diverso, non visivo, e adattandole alla visibilità attraverso un concetto astratto o una traccia mnemonica. E queste due facce dell'immagine non si escludono come opposti, ma si implicano e si presuppongono a vicenda.

La consapevolezza che ogni percezione minimamente complessa trae alimento e sostanza da questa doppia istanza psichica e dal duplice rapporto con la coscienza che, attraverso essa, si realizza, rende a maggior ragione illusorio ogni tentativo di attingere un rapporto di completa *trasparenza* tra la rappresentazione e ciò a cui essa si riferisce: «Dunque, la rappresentazione, dal momento che è stata definita in base a una corrispondenza qualsiasi tra i punti di ciò che deve essere rappresentato e i punti della rappresentazione, si limita inevitabilmente a *esprimere, indicare, suggerire, alludere* all'idea dell'originale, ma non riproduce affatto questa immagine in una copia o modello. Il passare dalla realtà al quadro – nel senso della somiglianza – è *inammissibile*: ci si trova di fronte uno iato, scavalcato una prima volta dall'intelletto creativo del pittore, e poi dall'intelletto che riproduce creativamente in se stesso il quadro. Quest'ultimo, lo ripetiamo, non solo non è il duplicato della realtà, nella sua pienezza, ma non è in grado neppure di rendere l'apparenza geometrica della "pelle" delle cose: esso è necessariamente simbolo di un simbolo. Dal quadro, l'osservatore va alla "pelle" delle cose, e dalla "pelle" alla cosa stessa»²⁵.

Da queste sue analisi, che appaiono tuttora di grandissima attualità, Florenskij trae una conclusione di particolare interesse ai fini del nostro discorso. «Nonostante differenze apparentemente radicali, tutte le arti crescono da una sola radice, e basta cominciare a esaminarle perché l'unità complessiva si presenti in maniera sempre più convincente. Questa unità è l'organizzazione dello spazio, che si può ottenere in misura significativa con procedimenti dello stesso genere, ma che, proprio come conseguenza di tale omogeneità, dà risultati ben lontani dall'essere identici [...]. Lo scopo dell'arte è il superamento del visibile sensoriale, della scorza naturalistica di ciò che è casuale, e [questo scopo] si trova nella manifestazione di ciò che è stabile e immutabile e che ha un valore e un significato immutabili nella realtà. In altre parole, scopo dell'artista è la trasfigurazione della realtà; ma dal momento che la realtà è soltanto una particolare organizzazione dello spazio, il compito dell'arte è quello di riorganizzare lo spazio, cioè di organizzarlo in modo nuovo, di costruirlo a modo proprio. L'essenza artistica di un oggetto artistico è la sua struttura o forma spaziale, e perciò, per classificare un'opera d'arte, è necessario averne in mente soprattutto la forma»²⁶.

Una volta che ci si ponga in questa prospettiva, il problema della percezione non può più venire inquadrato esaustivamente nei termini di ricezione indifferenziata di informazioni provenienti da un mondo dotato di proprietà date e ricostruibili. La percezione, infatti, da questo punto di vista non è un qualcosa che si dirige verso un mondo pre-definito e indipendente dal percipiente, ma è invece il risultato di un'attività che si basa sulla struttura senso-motoria, percettiva e cognitiva dell'agente. Come rileva F. Varela: «Qualora [...] tentassimo di risalire alla fonte di una percezione o di un'idea, ci troveremmo in un frattale in continuo allontanamento, e dovunque decidessimo di scavare ci imbatteremmo sempre in una dovizia di dettagli e di interdipendenze. Si tratterebbe sempre della percezione di una percezione di una percezione [...]. O della descrizione di una descrizione di una descrizione [...]. Non c'è un punto in cui possiamo calare l'ancora e dire: "la percezione comincia qui; comincia in questo modo"»²⁷.

Forse il problema della creazione, sia artistica che scientifica, può cominciare a essere studiato e compreso in forme meno sommarie e incerte se, anziché radicalizzare la contrapposizione tra percezione e

pensiero, o tra sensazione e immaginazione, ci si pone, come faceva Florenskij nei primi decenni del nostro secolo, della presenza e disponibilità di "simboli multistratificati"²⁸, in cui convergono sia "informazione astratta (il contenuto intenzionale necessario alla generazione)", sia "strutture e componenti di base della percezione"²⁹. È questo il senso della recente proposta di G. Kaufmann e T. Helstrup, i quali, parlando delle immagini mentali, le presentano come "ibridi simbolici": «Dal nostro punto di vista, le immagini non sono né puri stimoli, né pure esperienze percettive, bensì un tipico concetto mentale ibrido con entrambe le caratteristiche, e simboliche e percettive. In linea di massima le immagini dovrebbero quindi essere localizzate a cavallo della linea di confine tra il pensiero e la sensazione»³⁰. Forse proprio l'indagine approfondita della complessità di questi ibridi e del loro modo estremamente variegato di veicolare l'informazione e l'analisi di ciò che si verifica lungo quella "linea di confine" tra il pensiero e la percezione ci può fornire delle possibili chiavi interpretative per cominciare a entrare nei segreti della creatività.

¹ P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi, Milano, 1995, p. 59.

² E. CASSIRER, *Storia della filosofia moderna*, vol. IV, Einaudi, Torino, 1958, pp. 230-231.

³ J.W. GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, Max Hecker, Weimar, 1907, XXI, n. 199.

⁴ *Ibidem*, n. 314.

⁵ *Ibidem*, n. 575.

⁶ G.W.F. HEGEL, *Estetica*, a cura di N. MERKER, Einaudi, Torino, 1972, p. 947.

⁷ J.W. VON GOETHE, *La teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano, 1979, pp. 192-193.

⁸ J.P. CHANGEUX, *Ragione e piacere*.

Dalla scienza all'arte, R. Cortina, Milano, 1995, p. 32.

⁹ *Ibidem*, pp. 53-54.

¹⁰ E. GOMBRICH, *Arte e illusione*, Einaudi, Torino, 1972, p. 63 (il corsivo è mio).

¹¹ J.P. CHANGEUX, *Ragione e piacere*, cit., p. 54.

¹² *Ibidem*, p. 55.

¹³ M. CACCIARI, *Conservazione e memoria*, in «ANAGKH», n. 1, marzo 1993.

¹⁴ I. KANT, *Critica della ragion pura*, introd., trad. e note di G. COLLI, Einaudi, Torino, 1957, p. 221 (il primo corsivo è mio).

¹⁵ M. HEIDEGGER, *Kant e il problema*

- della metafisica, Silva, Milano, 1962, p. 127.
- 16 E. VON GLASERSFELD, *Linguaggio e comunicazione nel costruttivismo radicale*, Clup, Milano, 1992, p. 186.
- 17 *Ibidem*, p. 212.
- 18 Cfr. J.S. BRUNER (1975), *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, Armando, Roma.
- 19 J.P. CHANGEUX, *Ragione e piacere*, cit., p. 82.
- 20 I. CALVINO, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1979, p. 34.
- 21 U. ECO, *La combinatoria dei possibili e l'incombenza della morte*, in R. ROMANO (a cura di), *Le frontiere del tempo*, Il Saggiatore, Milano, 1981, pp. 258-259.
- 22 P. FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di NICOLETTA MISLER, Gangemi, Roma, 1990, pp. 120-121.
- 23 *Ibidem*, p. 122.
- 24 *Ibidem*, pp. 138-139.
- 25 *Ibidem*, p. 123.
- 26 P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi, Milano, 1995, pp. 55 e 61.
- 27 F. VARELA, *Son le tue orme la via*, in W.I. THOMPSON (a cura di), *Ecologia e autonomia*, Feltrinelli, Milano, 1988, p. 269.
- 28 L'espressione è di FRANCESCO FERRETTI, nel cap. V (*Immagini mentali e percezione visiva*) della sua tesi di dottorato, in fase di stesura.
- 29 *Ivi*.
- 30 G. KAUFMANN, T. HELSTRUP, *Mental Imagery: Fixed or Multiple Meanings? Nature and Function of Imagery in Creative Thinking*, in B. ROSKOS-EWOLDSEN, M.J. INTONS-PETERSON, R.E. ANDERSON, *Imagery, Creativity and Discovery. A Cognitive Perspective*, North-Holland, Elsevier Science Publishers B.V., 1993, p. 134.