

L'albero flessibile

La cultura della progettualità

Silvano Tagliagambe

1. Inattualità del progetto

Intrise come sono di un realismo cinico, che spesso sconfinava nella giustificazione a posteriori e a qualunque costo della "forza della realtà" e delle ragioni di quest'ultima, la nostra epoca e la nostra cultura sembrano sempre meno interessate alla progettualità e al fascino del "pensare altrimenti".

Valga come esempio, particolare fin che si vuole, ma che ben può fungere da espressione emblematica di una mentalità diffusa, quel che dice in modo estremamente chiaro, persino brutale da P. Nicolin nel suo recente volume *Notizie sullo stato dell'architettura in Italia*. Il nostro paese, rileva questo autore, sembra ormai preda della "sindrome del troppo pieno", cioè dell'angoscia per l'eccesso del costruito: da questo punto di vista il suo ambiente fisico "viene descritto come un affresco terminato da molti decenni. Non ci resterebbe altro scopo che conservare, mantenere, difendere, tutelare, preservare, restaurare se occorre, ma niente più. Tutto quanto sfugge a questa metafora sarebbe da considerarsi spurio, riprovevole, dannoso e alla fine inutile e sbagliato"¹. Dietro queste posizioni si cela spesso una profonda sfiducia riguardo al sistema di competenze e di responsabilità dei progettisti. Coloro che si affidano al sistema dei vincoli come all'unico strumento efficace di politica e pianificazione territoriale "sembrano dire che se [...] il rischio ambientale rappresentato dalle iniziative di architetti ignoranti e irresponsabili -oltre che corrotti e asserviti a interessi di parte- non è più calcolabile, tanto vale bloccare tutto. *Vincoli, proibizioni, antiprogettualità, conservazione a oltranza, costruiscono una barriera difensiva agguerrita* a tal punto che negli ultimi anni l'unico sistema di pianificazione di una certa efficacia si deve alle sovrintendenze"².

E, a corredo di quest'ultima constatazione, viene proposta un'osservazione di forte impatto polemico: " Il fascino della proibizione e l'esercizio verbale sulle cose da fare è diventato il mezzo più facile per l'acquisizione di potere da parte di intellettuali/funzionari che occupano le varie associazioni, uffici di tutela, organismi di pianificazione e controllo, sovrintendenze e, ormai, non disdegnato neppure da intellettuali un tempo più attivi sul fronte della progettualità"³.

Si assiste così a una sempre più diffusa esaltazione unilaterale dei vincoli a scapito del sistema delle opportunità che dovrebbe rimanere aperto una volta che essi vengano definiti. Impostazione, questa, in palese contrasto con le ormai acquisite risultanze del pensiero scientifico contemporaneo, che chiariscono come debbano essere ormai superate le teorie imperniate sul principio della "onnipotenza del vincolo". Questa critica parte dalla constatazione del fatto che un vincolo non limita semplicemente i possibili ma è anche

¹ P. Nicolin, *Notizie sullo stato dell'architettura in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994, p. , p. 39

² *Ibidem*, p. 109 (il corsivo è mio)

³ *Ibidem*, p. 112

un'opportunità⁴: non s'impone semplicemente dall'esterno a una realtà esistente prima di tutto, ma partecipa alla costruzione di una struttura integrata e determina all'occasione uno spettro di conseguenze insieme intelligibili e nuove. Da questo punto di vista esso non s'opponne più a produzione del nuovo ma ne è condizione.

Una simile esaltazione unilaterale dei vincoli, a scapito del ventaglio delle opportunità correlate alla fissazione e determinazione di ciascuno di essi, costituisce un serio ostacolo epistemologico al dispiegarsi di un'idonea *cultura della progettualità*. Per questo appare prioritario, ai fini della rivendicazione della necessità e dei diritti di quest'ultima, ristabilire quell'equilibrio tra "senso della realtà" e "senso della possibilità" di cui parla Musil nell'*Uomo senza qualità*:

"Se il senso della realtà esiste, e nessuno può mettere in dubbio che la sua esistenza sia giustificata, allora, ci deve essere anche qualcosa che chiameremo senso della possibilità. Chi lo possiede non dice, ad esempio: qui è accaduto questo o quello, accadrà, deve accadere; ma immagina: qui potrebbe o dovrebbe accadere la tale o tal'altra cosa; e se gli si dichiara che una cosa è com'è, egli pensa: be', probabilmente potrebbe anche essere diversa. Cosicché il senso della possibilità si potrebbe anche definire come la capacità di pensare tutto quello che potrebbe essere, e di non dare maggiore importanza a quello che è, che a quello che non è"⁵.

2. La lezione di Kant

A proposito di questo equilibrio tra senso della realtà e senso della possibilità, che scaturisce da una corretta relazione tra vincolo e opportunità, tra necessità e possibilità, val la pena di ricordare la differenza, stabilita da Kant, 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

⁴ Sull'intreccio tra vincoli e possibilità ha scritto pagine molto belle e convincenti M. Ceruti nella sua opera *Il vincolo e la possibilità*, Feltrinelli, Milano, 1986

⁵ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino, 1957, p. 12

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"⁶.

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"⁷. La traccia delineata dalla regola 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 subordinare questi cambiamenti 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.

3. L'esigenza di un equilibrio attivo e dinamico con il mondo

Solo l'equilibrio di cui stiamo parlando, fatto di una corretta combinazione di senso della realtà e senso della possibilità, rende l'uomo completo e lo pone al riparo da quella che Hegel considerava la malattia di certe manifestazioni di utopia romantica, l'ipocondria, quell'alternanza di fasi di furore progettuale e di esaltazione e di fasi di depressione e di rinuncia che, a suo giudizio, colpisce tutti coloro che, per non volere fare i conti con la "riottosa estraneità"⁸ del mondo, con la sua "burbera ritrosia", che si concede solo a chi sa dominarlo effettivamente, pretendono di saltare oltre la realtà, di proiettarsi nell'ideale e nel

⁶ I. Kant, *Critica della ragion pura*, introd., trad. e note di G. Colli, Einaudi, Torino, 1957, p. 221 (il primo corsivo è mio).

⁷ M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica*, Silva, Milano, 1962, p. 127

⁸ Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino, 1967, p. 40

possibile senza passare attraverso il tempo presente e lo spazio in cui, di fatto, si svolge la loro esistenza quotidiana. Costoro considerano l'ideale a portata di mano e s'impegnano, di conseguenza, in una frenetica e febbrile attività per realizzarlo: salvo poi concludere, dopo ripetuti e inevitabili fallimenti, che esso è irraggiungibile e sprofondare, di conseguenza, nell'inerzia più totale e nella depressione.

Queste considerazioni ci consentono di cominciare mettendo a fuoco quella che a mio giudizio è la base, la condizione imprescindibile di ogni autentica ed efficace progettualità: la capacità di raggiungere un *equilibrio attivo e dinamico* con il mondo in cui si vive, anche se non è facile, evitando di cadere, da un lato, nella tentazione di restare al di sopra della realtà, con l'utopia, dall'altro, al di sotto, con la rassegnazione. Una bella sfida! Sfida che appare, peraltro, sempre più ineludibile. Se infatti è sempre stato importante disporre sia di senso della realtà che di senso della possibilità per vivere con pienezza di intenti e di risorse la propria vita, oggi non si può dire che ciò sia soltanto importante: è assolutamente indispensabile, è qualcosa da cui non si può prescindere. Perché? Per quel paradosso che viene sempre più frequentemente e insistentemente sottolineato a proposito delle conseguenze delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione, giustamente presentate come quella forza che, mentre spinge verso una enorme economia globale, contemporaneamente opera per far divenire le singole componenti più piccole e più potenti. Un tipo di tecnologia, dunque, che spinge, congiuntamente, verso una globalità sempre più diffusa, a tutti i livelli, economico, sociale, culturale, e verso componenti sempre più piccole, ma anche sempre più forti, al punto che la tendenza che si sta chiaramente profilando è quella di consentire ai consumatori di trattare la maggior parte dei loro affari e di esplicare le loro attività direttamente a casa loro. La *casa* è, in ultima istanza, il mercato fondamentale per la tecnologia della comunicazione con il computer: e, in prospettiva, con la diffusione del telelavoro, della telemedicina, della teledidattica ecc. essa è destinata a diventare anche il luogo specifico della formazione, dei servizi, del lavoro.

Da una parte, dunque, abbiamo il prepotente affermarsi di uno spazio *virtuale sempre più esteso*, come rete di interscambio e di cooperazione che si alimenta di una configurazione organizzativa a rete; dall'altra la progressiva *restrizione dello spazio fisico di immediato riferimento*. Quanto il primo, nella sua globalità, sia ormai lo scenario obbligato di riferimento di qualsiasi analisi e comportamento lo dimostra l'inarrestabile estendersi e articolarsi del reticolo dei *flussi di comunicazione*, che avvolgono in una fitta ragnatela gli operatori di qualsiasi sistema socio-economico e lo connettono ad altri sistemi prossimi o remoti. Telefonate, invio di telefax, interrogazioni di banche dati, operazioni commerciali e finanziarie si intrecciano lungo le reti di telecomunicazione, originando transazioni sempre più evolute (trasmissioni di immagini fisse e in movimento, teleconferenze, ricerche in comune da parte di operatori remoti, e così via), mano a mano che le telecomunicazioni si coniugano con l'informatica, rendendo disponibile il vasto campo delle applicazioni telematiche. L'accelerazione senza precedenti dello sviluppo dell'informatizzazione e il cambiamento delle forme di comunicazione, operato dalla rivoluzione telematica, stanno così producendo il fenomeno della "globalizzazione dei processi"⁹. Rispetto a mutamenti simili, già conosciuti da tempo, come l'internazionalizzazione (processo di scambio commerciale tra differenti realtà nazionali) e la multinazionalizzazione (trasferimento e delocalizzazione delle risorse da un'economia nazionale a un'altra) la globalizzazione si distingue per una sostanziale *simultaneità degli eventi* che avvengono da un punto all'altro del pianeta e per

⁹ Su questo aspetto si veda E. Scandurra, *Città del terzo millennio*, Edizioni La Meridiana, Molfetta, 1997, in particolare il cap. 4.

una parallela *indifferenza spaziale* dei fenomeni che si influenzano tra loro indipendentemente dalla distanza spaziale. Ne deriva, come immediata conseguenza, una sostanziale omogeneità dei luoghi, nessuno dei quali è, per così dire, fuori dallo spazio sistemico.

Dall'altro lato però, e in modo che solo a prima vista può essere considerato paradossale e in contraddizione rispetto a questa inequivocabile tendenza, si avverte un sempre più marcato senso di disagio nei confronti di uno scenario così dilatato, da cui scaturisce un bisogno esistenziale di radici locali, di appartenenza a una comunità con una identità ben circoscritta. Come rileva P.F. Drucker, "il tribalismo non è il contrario del transnazionalismo; è il suo polo. [...] Proprio perché il mondo è diventato transnazionale in tanti modi - e dovrà diventarlo ancora di più- la gente ha bisogno di definire se stessa in termini che sa capire. Ha bisogno di una comunità geografica, linguistica, religiosa, culturale, che le sia chiara e alla quale, per usare un vecchio cliché, poter buttare le braccia al collo"¹⁰.

Si riaffaccia così una incisiva intuizione di Heidegger, che in *Essere e tempo* definiva la verità come *Heimkehr, Homecoming*, "ritorno a casa", cioè familiarizzazione profonda e autentica con la situazione spazio-temporale in cui si è inseriti. Nella verità, egli spiega, c'è sempre un elemento di ritorno e ricordo autentico: per questo essa non è mai qualcosa di completamente nuovo e di totalmente inedito, bensì una dialettica tra il già stato (la tradizione) e il non ancora (il progetto), tra il non più e il non ancora.

In questa situazione il senso della realtà senza il senso della possibilità diventa un freno, un ostacolo allo sviluppo. E' assimilabile a una radice che abbia però perso il potere che le radici, tutte le radici, dovrebbero avere, quello di trasmettere la vita e di far crescere. Richiama a sé con eccessiva forza e così finisce per soffocare e far rinsecchire i rami cui dovrebbe invece dare impulso ed energia.

Ma anche il senso della possibilità senza il senso della realtà, senza la capacità di orientamento nel mondo che da quest'ultimo discende, rischia di trasformare l'uomo, ogni uomo in quella impulsiva e irriflessiva colomba di cui parla Kant. Vale la pena di ricordarlo, questo bellissimo passo della *Critica della ragion pura*:

"La colomba leggera, mentre nel libero volo fende l'aria di cui sente la resistenza, potrebbe immaginare che le riuscirebbe assai meglio volare nello spazio vuoto di aria"¹¹. Tragico errore, come tutti ben sappiamo: è solo una fatale ingenuità dell'uccello il credere che, poiché l'aria costituisce un ostacolo al volo, volerebbe meglio nel vuoto. Invece, nel vuoto, la colomba non solo è condannata a morire per asfissia, ma non riuscirebbe neppure a volare, contrariamente alle sue attese, data la mancanza della spinta di quell'aria essa ha il torto di considerare invece come un freno alla rapidità dei suoi movimenti.

4. I diritti del "senso della realtà"

Se dunque la progettualità si nutre di senso della realtà e di senso della possibilità ed è tanto più efficace quanto più e meglio riesce a combinare e ad armonizzare i diritti dell'uno con le ragioni dell'altro, per capire a fondo che cosa sia, di fatto, la cultura del progetto è bene cercare in via preliminare di comprendere a fondo che cosa siano i due elementi e fattori che debbono concorrere a formarla, convergendo in essa. Risulta, a tal scopo, conveniente analizzarli in prima istanza separatamente, anche se tale separazione, come vedremo subito, è

¹⁰ P.F. Drucker, *La società post-capitalistica*, Sperling & Kupfer Editori, 1993, pp. 169-170

¹¹ Kant, *Critica della ragion pura*, Laterza, Bari, 1965, pp. 45-46

tutt'altro che semplice e, per molti versi, si presenta come artificiosa, per poi passare a parlare della loro "sintesi".

Un forte e interessante richiamo alla forza dell'effettualità à è stata di recente proposta da Winograd e Flores, nel loro sforzo di ripensamento critico delle basi e delle prospettive dell'Intelligenza artificiale. Questa forza, agli occhi dei due autori in questione si presenta come presa d'atto del fatto che qualunque decisione l'uomo prenda risulta condizionata in partenza da due aspetti fondamentali: l' "essere gettati in una situazione" e "l'importanza del contesto". Un automobilista, ad esempio, che si trovasse a percorrere l'autostrada sotto la pioggia battente a novanta chilometri orari e si vedesse attraversare improvvisamente la strada da un grosso cane non avrebbe il tempo di valutare quale sarebbe l'alternativa migliore per evitare l'animale e nello stesso tempo impedire lo scontro con un'altra macchina (sterzare, frenare, ecc.): "la [sua] reazione [...] in questa situazione non può essere descritta adeguatamente in termini di razionalità, sia pure di razionalità limitata. Le sue abitudini o la sua esperienza di un incidente precedente possono essere molto più importanti di qualsiasi concetto o valutazione di rischio"¹².

Questo esempio sottolinea che il nostro rapporto col mondo è, in prima istanza, di carattere immediato ed originario, che esso ci lega alle cose tramite una comprensione più pratica che teorica e decontestualizzata, e che originariamente ci prendiamo cura delle cose in quanto aventi per noi un carattere di utilizzabilità. La sicurezza che l'uomo generalmente dimostra ed esibisce nel suo agire pratico, soprattutto quando si trova di fronte a situazioni alle quali è abituato e che richiedono risposte ampiamente collaudate, è il risultato di quel complesso di *microidentità* e di corrispondenti *micromondi* che costituisce la base della fenomenologia dell'esperienza ordinaria di ciascuno di noi, nel senso che dà vita e sostanza al suo modo normalmente diffuso di vivere, che è fatto di certi tipi di immediatezza di situazioni date nelle quali operiamo senza aver bisogno di alcuna deliberazione. Queste situazioni sono cioè caratterizzate da una "prontezza all'azione" che ci fa apparire il nostro mondo vissuto così a portata di mano da non richiedere, da parte nostra, alcuna decisionalità su che cos'è e su come lo abitiamo. Quando ci sediamo a tavola a mangiare con un familiare o un amico, l'intero complesso di abilità tecniche relativo alla manipolazione degli utensili da tavola, le posizioni del corpo e le pause nella conversazione, è presente senza alcuna specifica decisione. Finito il pranzo e tornati nel luogo di lavoro si entra in una nuova "prontezza", con un diverso modo di parlare, di atteggiare il tono e le osservazioni. Si ha una nuova prontezza all'azione che è propria di ogni specifica situazione vissuta e ampiamente collaudata.

Ciò che chiamiamo "*essere capaci di un'azione appropriata*" è dunque un modo in cui incarniamo un flusso di transizioni di micromondi ricorrenti, quelli tipici, cioè, entro i quali ci muoviamo con naturalezza e spontaneità durante una normale giornata e nel corso delle attività rispetto alle quali abbiamo acquisito una buona dose di esperienza e di capacità "immediata" di giudizio e d'azione. Essi sono storicamente costituiti: e ciascuno di noi dispone di un repertorio abbastanza ampio di questi micromondi già costituiti, dal cui concorso prende corpo il suo modo usuale di vivere e che riempiono di contenuto la sua identità.

Una descrizione efficace del modo in cui funziona questo repertorio ci viene proposta in un romanzo, sia pure *sui generis*: l'appassionante avventura, a cavallo di una motocicletta e della mente, che Robert Pirsig racconta in quella sua straordinaria opera prima che è *Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta*. Parlando dell'abilità che si richiede a chi si pone di fronte alla motocicletta e cerca di eliminare un inconveniente o un guasto qualsiasi,

¹² T. Winograd, F. Flores, *Calcolatori e conoscenza*, Mondadori, Milano, 1987, p. 178

Pirsig sottolinea come per poter riuscire in modo egregio in questo suo compito il meccanico deve poter fruire di un'esperienza consolidata che lo sorregga nell'individuazione del problema e lo porti in modo quasi automatico e "istintivo" a trovare la giusta soluzione. E questa esperienza è altresì all'origine di quella straordinaria sensibilità e capacità di scelta e di discriminazione che egli dimostra nell'uso degli attrezzi di cui si serve, così ben descritta in questa pagina:

" Il tocco del meccanico nasce da una profonda sensibilità cinestetica all'elasticità dei materiali. Alcuni materiali, come la ceramica, ne hanno pochissima, per cui maneggiando una parte di ceramica si fa molta attenzione a non esercitare troppa pressione. Altri materiali, come l'acciaio, hanno un'elasticità incredibile, superiore a quella della gomma, ma essa è evidente soltanto quando si impiegano forze meccaniche di grande intensità.

Le viti e i bulloni, per esempio, esercitano forze di grande intensità. Naturalmente è molto importante saper distinguere il limite minimo e quello massimo. Quando avvitate una vite c'è un grado detto 'stretto a mano' in cui c'è contatto ma non deformazione elastica. Poi c'è il 'serrato', in cui è impegnata l'elasticità superficiale. Infine, con lo 'stretto', tutta l'elasticità è assorbita. La forza richiesta per raggiungere i tre gradi varia a seconda delle viti e dei dadi, e anche a seconda che si tratti di bulloni lubrificati o di controdadi. La forza varia a seconda che si tratti di acciaio, ghisa, ottone, alluminio, plastica o ceramica. Una persona che abbia il tocco del meccanico sa riconoscere lo 'stretto' e si ferma. Chi non ce l'ha va oltre e rovina la filettatura oppure rompe il pezzo.

Il tocco del meccanico implica la capacità di capire non solo l'elasticità del metallo, ma anche la sua morbidezza. Alcune parti interne di una motocicletta hanno superfici con una tolleranza di pochi centesimi di millimetro. Se le fate cadere, le sporcate, le graffiate o date loro dei colpi perderanno quella precisione. E' importante capire che il metallo *dietro* le superfici di solito può sopportare uno sforzo e dei colpi molto forti, ma le superfici stesse no. Manipolando parti di precisione bloccate o difficili da maneggiare, chi ha il tocco del meccanico eviterà di danneggiare le superfici e, quando sarà possibile, lavorerà sulle superfici non di precisione. Se bisogna lavorare proprio sulla superficie, si useranno sempre attrezzi fatti di materiali più morbidi. Ci sono martelli di ogni tipo: di ottone, di plastica, di legno, di gomma e di piombo. Usateli. Le ganasce della morsa si possono ricoprire con mordacce di plastica, di rame e di piombo. Usate anche queste. Trattate con delicatezza i pezzi di precisione. Non ve ne pentirete mai. Se le cose vi cadono di mano con facilità, metteteci pure più tempo e cercate di avere un po' più di rispetto per la fatica che sta dietro un pezzo di precisione"¹³.

6. Dalla "prontezza all'azione" alla costruzione di un modello

Questa "abilità", così ben descritta da Pirsig, diretta espressione della capacità di comportarsi in modo adeguato al contesto nel quale si è inseriti e di sviluppare azioni che risultino appropriate rispetto ad esso, appare "istintiva", frutto di un automatismo inconscio, ma in realtà è il risultato di un lungo processo di apprendimento e di adattamento, di un prolungato lavoro di fruizione e assimilazione, di "molte mediazioni".

Lo chiarisce con grande efficacia Hegel nel passo seguente: "Un difficile pezzo di pianoforte può essere facilmente suonato dopo che è stato ripetuto parecchie volte in singoli passaggi; ogni singola nota si è impressa nella coscienza e il tutto, che può apparire immediato, è solo il risultato di molte mediazioni. Esso viene suonato con attività immediata, che però è il

¹³ *Ibidem*, pp. 311-312

risultato di molte azioni mediate. Il semplice fatto della scoperta dell'America da parte di Colombo è un risultato di molte singole attività e riflessioni precedenti. Ugualmente per l'abitudine che, divenuta una nostra seconda natura, prende la figura dell'immediatezza; ma è mediata. La natura di una tale attività è dunque diversa dalla sua apparenza."¹⁴

Come osserva Weil leggendo e interpretando, non a caso Hegel, la diversità di questa attività rispetto alla sua apparenza si manifesta anche nel fatto che già in questo "immergersi" nel contesto di riferimento, aderendo in modo apparentemente totale e completo a ciò che esso esige per adattarsi, c'è la presenza *attiva* del pensiero: "L'uomo può parlare di ciò che è perché ne fa parte: ne rappresenta il linguaggio. Ma la manifestazione non si manifesta in un discorso unico. L'uomo non è puro spirito, sopra o fuori della natura. Parla perché agisce e agisce perché parla. Agisce e pensa insomma perché dispone di una piccola parola: *no*. L'uomo è nella natura. Ma non è nella natura come il minerale e l'animale; è scontento, insoddisfatto di ciò che è, e nel suo discorso parla di ciò che non è, di ciò che egli vuole introdurre nell'essere."¹⁵ Passo, questo, che si pone in diretta linea di continuità con la negazione della possibilità di operare un taglio netto fra pensiero e azione, fra teoria e prassi, così efficacemente spiegata dallo stesso Hegel: "Ma non si deve immaginare che l'uomo sia pensante da un lato, volente dall'altro, e che abbia in una tasca il pensiero, nell'altra il volere; poiché ciò sarebbe una vuota immaginazione. La differenza tra pensiero e volontà è soltanto quella fra comportamento teoretico e pratico; ma essi non sono due poteri, bensì la volontà è un particolare modo di essere del pensiero: il pensiero in quanto si traduce in esistenza, in quanto impulso a darsi esistenza... Il teoretico è essenzialmente contenuto nel pratico; ciò va contro la concezione che essi siano disgiunti; poiché non si può aver volontà senza intelligenza... L'animale agisce secondo l'istinto, stimolato da una interiorità e così è anche pratico; ma non ha volontà, perché *non si rappresenta ciò che desidera*. Ma tanto meno si può, senza volontà, comportarsi teoreticamente o pensare, poiché *noi siamo appunto attivi pensando*"¹⁶.

In questo "rappresentarsi ciò che si desidera" ed "essere attivi pensando" c'è già una prima e importante forma di distacco dalla pura effettualità, nel senso che già a questo livello, come appunto precisa Hegel, emerge e si consolida via via la capacità di introdurre il "teoretico nel pratico", capacità che si manifesta anche sotto forma di una specifica modalità di percezione e di visione. Per capire di cosa si tratti possiamo riferirci ancora all'opera prima di Pirsig, nella quale si chiarisce come la specifica abilità del meccanico, precedentemente descritta, scaturisca anche dall'abitudine e dall'abitudine a guardare a una macchina, a uno strumento, a un utensile qualsiasi in modo diverso dalla maggior parte degli uomini. Laddove generalmente si vedono soltanto pezzi di metallo destinati a un uso il meccanico riesce, guardando gli stessi pezzi, a *vedere idee, concetti, pensiero*, insomma.

Per spiegare di che genere sia la percezione di cui sta parlando Pirsig si concentra sull'esempio della motocicletta e della sua manutenzione. Quella che generalmente viene considerata un insieme di parti d'acciaio è da lui presentata come una *struttura*, cioè *unsistema di concetti* realizzato in acciaio e organizzato gerarchicamente. Da questo punto di vista la motocicletta è un sistema reale di strutture interrelate che può essere schematizzato attraverso i seguenti blocchi disposti ad albero:

¹⁴ Hegel, *Lezioni sulla filosofia della religione*, a cura di E. Oberti e G. Borruso, vol. I, Zanichelli, Bologna, 1973, p. 191

¹⁵ E. Weil, *Hegel* (1956), ora in *Essais et conférences*, Paris, 1970, pp. 133-134

¹⁶ Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto*, Laterza, Bari, 1965, pp. 303-304 (i corsivi sono miei)

MOTOCICLETTA

COMPONENTI

FUNZIONI

APPARATO PROPULSORE APPARATO DI MARCIA

Questo tipo di rappresentazione consente di *vedere* la motocicletta in termini non più di apparenza immediata, bensì di *forma soggiacente*. E questo passaggio è indispensabile per capire l'assoluta razionalità della manutenzione della motocicletta e riuscire a risolvere i problemi che essa pone. L'abilità del meccanico, infatti, "sta nel valersi di esperimenti che verifichino solo le ipotesi formulate, niente di meno e niente di più. Se il clacson suona, e il meccanico conclude che tutto l'impianto elettrico funziona, trae una conclusione illogica. Il suono del clacson dimostra solo che funzionano la batteria e il clacson. Per programmare un esperimento in modo adeguato, il meccanico deve porsi, in modo estremamente preciso, il problema della causa: cioè di cosa provoca direttamente qualcos'altro. E questo lo può stabilire in base alle gerarchie. E' nelle candele che l'impianto elettrico causa *direttamente* l'accensione del motore, e se non si fa una verifica in quel punto non si potrà mai sapere se il guasto è di origine elettrica o no.

Per una verifica operativa il meccanico toglie le candele e le appoggia al motore in modo da stabilire un contatto elettrico, preme la leva dell'avviamento e guarda la candela in attesa di una scintilla azzurra. Se la scintilla non scocca, ci sono due possibilità: *a)* c'è un guasto elettrico; oppure *b)* il suo esperimento è mal fatto. Un meccanico esperto lo ripeterà ancora un paio di volte, verificherà i contatti e cercherà in tutti i modi di far scoccare la scintilla. Se non ci riesce, arriverà alla conclusione che *a* è corretto, cioè che c'è un guasto elettrico, e l'esperimento è concluso: egli ha verificato la sua ipotesi [...] . Facendo le domande giuste, scegliendo le verifiche giuste e traendo le giuste conclusioni il meccanico si farà strada attraverso i vari gradi della gerarchia della motocicletta fin quando non troverà la causa o le cause specifiche del guasto al motore, e poi le sopprimerà in modo che non causino più il guasto"¹⁷.

Questa capacità di "fare le domande giuste", "scegliere le verifiche giuste" e "trarre le giuste conclusioni" scaturisce appunto da un "vedere" la realtà oggetto di studio diretto ad astrarne le peculiarità più interessanti e pertinenti ai fini dell'analisi impostata e a costruire uno schema veramente descrittivo di essa, applicabile a un insieme di casi particolari e concreti, e suscettibile di verifica sulla base di controlli che mettano alla prova il valore probatorio delle ipotesi che sono alla base di esso.

Questo vedere, inoltre, non ha lo scopo di fornire una *rappresentazione mentale*, comunque intesa, della motocicletta, non è cioè un qualcosa finalizzato alla sua descrizione e visualizzazione. Chi deve realizzare un compito o una mansione di natura tecnica, come la manutenzione di una macchina, non ritiene che il suo obiettivo primario sia quello di costruire un qualcosa di simile a un "doppio psichico", di essa, cioè un'immagine percettiva chiara e distinta, definita in tutti i dettagli, o che ne fissi, comunque, i tratti caratteristici preminenti. La sua finalità è invece quella di disporre di uno *schema inferenziale* affidabile, che gli consenta di stabilire le giuste correlazioni tra le funzioni e, sulla base di queste, costruire

¹⁷ R.M. Pirsig, *Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta*, Adelphi, Milano, 1991, pp. 112-113

ipotesi controllabili sulla natura del guasto da riparare e sugli interventi da effettuare per porre rimedio a esso. E questa è, appunto, la natura della "forma soggiacente" attraverso la quale egli guarda alla motocicletta.

Il rapporto tra il meccanico e la motocicletta non è dunque mediato soltanto dalla percezione come fattore conoscitivo, ma anche e soprattutto da uno *schema d'azione*, che consente di evidenziare come ciò che per un osservatore qualunque è un "oggetto", più o meno complesso, da osservare, sia per il tecnico un componente inseparabile di una serie di attività. Ciò significa che, di fatto, quest'ultimo opera con una serie 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.

Quale sia il risultato al quale si perviene attivando questa "visione in profondità", che va oltre la superficie e l'apparenza fenomenica per scandagliare le "forme soggiacenti", lo possiamo capire attraverso l'elegante esposizione che troviamo in una bella opera di Italo Calvino, *Le città invisibili*.

Tra le città di cui si parla qui vi è Eudossia, nel cui centro si conserva un tappeto "in cui puoi contemplare la vera forma della città. A prima vista nulla sembra assomigliare meno a Eudossia che il disegno del tappeto, ordinato in figure simmetriche che ripetono i loro motivi lungo linee rette e circolari, intessuto di gugliate dai colori splendidi, l'alternarsi delle cui trame puoi seguire lungo tutto l'ordito. Ma se ti fermi a osservarlo con attenzione, ti persuadi che a ogni luogo del tappeto corrisponde un luogo della città e che tutte le cose contenute nella città sono comprese nel disegno, disposte secondo i loro veri rapporti, qual sfuggono al tuo occhio distratto dall'andirivieni dal brulichio dal pigiapigia. Tutta la confusione di Eudossia, i tagli dei muli, le macchie di nerofumo, l'odore del pesce, è quanto appare nella prospettiva parziale che tu cogli; ma il tappeto prova che c'è un punto dal quale la città mostra le sue vere proporzioni, lo schema geometrico implicito in ogni suo minimo dettaglio".

E' dunque il tappeto più vero della città? O, per meglio dire, la città vera non è quella che si coglie negli occhi e nelle menti dei suoi abitanti, bensì quella consegnata e riflessa nell'ordito e nelle trame del tappeto? "Ogni abitante di Eudossia confronta all'ordine immobile del tappeto una sua immagine della città, una sua angoscia, e ognuno può trovare nascosta tra gli arabeschi una risposta, il racconto della sua vita, le svolte del destino.

Sul rapporto misterioso di due oggetti così diversi fu interrogato un oracolo. Uno dei due oggetti, -fu il responso,- ha la forma che gli dei diedero al cielo stellato e alle orbite su cui ruotano i mondi; l'altro ne è un approssimativo riflesso, come ogni opera umana.

Gli àuguri già da tempo erano certi che l'armonico disegno del tappeto fosse di fattura divina; in questo senso fu interpretato l'oracolo, senza dar luogo a controversie. Ma allo stesso modo tu puoi trarne la conclusione opposta: che la vera mappa dell'universo sia la città d'Eudossia così com'è, una macchia che dilaga senza forma, con vie tutte a zigzag, case che franano una sull'altra nel polverone, incendi, urla nel buio"¹⁸.

Eccoci posti di fronte, dunque, al problema del rapporto tra la realtà e la sua rappresentazione, tra il mondo e i linguaggi con cui lo esprimiamo e lo descriviamo, problema sul quale vale la pena di soffermarsi un attimo, dato che ha importanza veramente cruciale. Il tappeto non *descrive* Eudossia, ma la *spiega*, aiuta a non smarrirsi nei suoi meandri e nella sua sovrabbondanza di significati: "Perdersi a Eudossia è facile: ma quando ti concentri a fissare il tappeto riconosci la strada che cercavi in un filo cremisi o indaco o amaranto che attraverso un lungo giro ti fa entrare in un recinto color porpora che è il tuo vero punto d'arrivo"¹⁹. Il

¹⁸ I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 10-104

¹⁹ *Ibidem*, p. 103

tappeto, cioè, non si occupa delle evidenze macroscopiche, riscontrabili a livello della percezione, le trascura volutamente: i suoi fili e le sue trame parlano soltanto dei meccanismi soggiacenti rispetto a quelle evidenze, meccanismi che si suppone siano esplicativi di queste ultime. Esso, pertanto, non vuole rendere conto dei fenomeni così come li si osserva, ma vuole fornirne una ragione partendo da qualcosa di diverso da essi stessi, ed associandoli secondo relazioni, stimate come valide per tutti, indipendentemente dai punti di vista, dagli obiettivi, dai desideri, dalle angosce di ciascuno. Queste diverse ottiche si suppone che agiscano soltanto sui fenomeni macroscopici, sulle evidenze empiriche di quell'approssimativo "riflesso" del tappeto che è la città, mentre il tappeto in quanto tale ne rimarrebbe immune. Così facendo, però, tra Eudossia e il suo tappeto si registra una scissione che induce a ritenere che quest'ultimo possa acquistare una sua completa autonomia rispetto alle manifestazioni fenomenologiche di cui dovrebbe costituire la spiegazione, col risultato di pervenire a una totale svalutazione di questa fenomenologia descrittiva. Si annida, qui, il tarlo del riduzionismo, che corrode ed erode, fino a cancellarli del tutto, le "vie tutte a zigzag, le case che franano una sull'altra nel polverone, incendi, urla nel buio", cioè la realtà della città e dei suoi abitanti.

Un corretto rapporto tra Eudossia e il suo tappeto può essere costruito solo se si ricorda che quest'ultimo non è la vera sostanza "divina", ma più semplicemente il modello della prima, e che il modello, ogni modello, è un'*analogia* tra un fenomeno qualunque X (nel nostro caso la città) e un oggetto costruito M (il tappeto) che permette, in quanto simula X, di rispondere a un qualche quesito Q, posto a riguardo di quest'ultimo. Le legittimità del modello è legata al rispetto delle seguenti condizioni:

- 1) che M abbia una sua coerenza interna;
- 2) che la costruzione di M sia determinata dall'esigenza di trovare una risposta al problema P concernente X;
- 3) che questo problema sia traducibile in un problema P', concernente M, il che significa possibilità di tenere costantemente sotto controllo l'analogia X-M tra un fenomeno e un oggetto (teorico-formale) costruito con un certo linguaggio. E' questa la condizione a cui fa riferimento Calvino quando dice che chi si perde a Eudossia può e deve trovare la strada che cercava e il suo punto d'arrivo nel tappeto;
- 4) che la soluzione S' trovata grazie al modello al problema P' possa, a sua volta, venire tradotta nella soluzione S al problema di partenza P, essere sottoposta a una verifica sperimentale (giustificazione *a posteriori* mediante il meccanismo della corroborazione/falsificazione);
- 5) che il carattere esplicativo del modello, che si esprime proprio in questa sua capacità di trovare la soluzione cercata, si manifesti anche sotto forma di produzione di un livello più alto e astratto di "visualizzazione", nel senso che esso, facendo intervenire processi tra entità invisibili (la sostituzione al visibile complicato di una struttura o un meccanismo più semplice, non osservabile a livello di evidenza fenomenologica, che generalmente caratterizza la costruzione di M) permetta di ricostruire, a uno stadio più elevato, la morfologia visibile.

In queste condizioni possiamo trovare i sei criteri di giustificazione dei modelli usualmente invocati e proposti: coerenza razionale, rispondenza ai dati sperimentali, unicità, minimalità, falsificabilità, potere di previsione. Non solo, ma esse segnalano il distacco da ogni tentazione riduzionistica, in quanto legano l'esistenza stessa del modello e la sua legittimità alla possibilità, che si realizza grazie alla elaborazione di esso, di trovare una risposta a un problema riguardante l'oggetto di riferimento, a cui la validazione del modello rimanda dunque ineluttabilmente. Ma, validazione a parte, il modello, come si è detto, grazie all'analogia che pone e istituisce con la realtà di cui parla con il suo specifico linguaggio,

costruisce nuove modalità di visualizzazione di quest'ultima e trae una sua ulteriore legittimità e giustificazione proprio da questa capacità di produzione di inediti stili percettivi. Di Eudossia, attraverso le sue trame, il tappeto fornisce la *forma ideale dell'organizzazione*. Questa non è, di per sé, un fenomeno sensibile. E' invisibile in quanto tale, benché la sua realizzazione sostanziale (i problemi a cui consente via via di rispondere) e i suoi effetti siano osservabili e assoggettabili a protocolli sperimentali ben definiti. Il tappeto disegna non la città, ma la sua struttura, che non è un fatto, ma un oggetto teorico, che è *reale* senza essere *effettuale*, senza essere cioè vincolato a un *qui* e a un *ora*, a determinazioni spazio-temporali che lo attualizzino in senso kantiano. La struttura, infatti, "si incarna" nel suo substrato, vi si "esprime" e "concretizza", ma non vi si attualizza mai *in quanto tale*. Il tappeto non come oggetto specifico e concreto, ma in quanto mappa di un territorio, a cui è legato da una relazione di analogia (in senso logico e astratto) chiaramente specificabile, è una trama, cioè un insieme di relazioni tra punti, la cui descrizione è fornita da una teoria che è anche quella che conferisce realtà (e, ancora una volta, non effettualità) alla trama medesima. Le relazioni di cui questa consiste sono realizzate attraverso un oggetto visibile ed osservabile (la città di Eudossia, che consente di dare un senso non letterale al "filo cremisi o indaco o amaranto che attraverso un lungo giro ti fa entrare in un recinto color porpora che è il tuo vero punto d'arrivo").

L'analogia di cui si parla tra tappeto e città non è, ovviamente, una somiglianza (il tappeto non vuole riprodurre la forma della città e rappresentarla), ma un isomorfismo strutturale che è basato su un senso che è necessariamente ed unicamente *di posizione*: il filo cremisi o indaco o amaranto non hanno né una designazione estrinseca, né una significazione intrinseca, legata alla scelta del colore o a qualsivoglia altra caratteristica. Ciò che importa, invece, è la corrispondenza tra la posizione del filo medesimo e quella della via o sentiero a cui rimanda e, soprattutto, tra la relazione reciproca tra i fili, da una parte, e quella tra le strade che si cercano, dall'altra. Il tappeto, da questo punto di vista, è una combinatoria costituita da elementi puramente formali, è un affresco che ha significato *topologico* e *relazionale*. Ma non è solo questo l'aspetto importante segnalato da Calvino, bensì anche e soprattutto il fatto che per chi si sia perso a Eudossia e non sappia ritrovare la via smarrita, la città *parla attraverso il tappeto*, nel senso che è in quest'ultimo che bisogna cercare la risposta al proprio problema. La città non dice alcunché, se interrogata direttamente, i fenomeni in quanto tali, in quanto "oggetti indeterminati di un'intuizione empirica", come diceva Kant, restano muti: ritrovano la loro voce quando vengono interrogati attraverso un'ideazione teorica, cioè una costruzione semiotica e concettuale. E' questa costruzione che determina e specifica il possibile contenuto della realtà oggettiva dei fenomeni, fa ritrovare il filo del loro significato smarrito: sotto questo profilo essa non li "simula", non li "traduce", ma piuttosto li "costituisce" come oggetti d'esperienza. Un'utile "rivisitazione" della filosofia kantiana la si può avviare proprio a partire dalla consapevolezza del fatto che un modello non può e non deve essere riferito direttamente ai fenomeni, ma soltanto indirettamente, attraverso i principi e le categorie che li "legittimano" sotto il profilo razionale, cioè le forme dell'intuizione che ne condizionano l'apparire (ad esempio lo spazio e il tempo come intuizioni pure, che sono matematicamente determinabili). Questo tessuto spazio-temporale è dunque la base imprescindibile di cui occorre disporre per dare contenuto ed espressione matematica ai fenomeni. Questa "attualizzazione" della lezione kantiana vale a far comprendere che se un modello è troppo dipendente dalla complessità e dalla eterogeneità fenomenica, e non tiene adeguatamente conto del principio di schematizzazione, cioè della necessaria mediazione delle forme, ha un interesse teorico presso che irrilevante, in quanto produce una qualche "replica" e reduplicazione della complessità di partenza, la cui validità sperimentale non dà

luogo ad alcun dubbio. Se invece ha un contenuto concettuale preponderante, possiede sì uno spessore teorico non trascurabile, ma non essendo sufficientemente "condizionato" dalla diversità fenomenica, corre sempre il rischio di funzionare in maniera puramente speculativa.

7. Le ragioni del "senso della possibilità"

Ecco dunque emergere e prendere corpo progressivamente, già nell'ambito di quella che a prima vista sembra essere una semplice modalità di adattamento al "qui e ora" in cui si è calati, 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 questa capacità è, 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.

Al chiarimento di questa strategia e alla descrizione del risultato che ne scaturisce forniscono un importante contributo alcune riflessioni del grande pensatore russo Pavel Florenskij, matematico e filosofo, teologo e teorico dell'arte, miranti a definire e a inquadrare la funzione specifica della creatività artistica: "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"²⁰.

I caratteri fondamentali di questa scoperta, a giudizio di Florenskij, sono stati colti prima e meglio di ogni altro dal grande Goethe. L'aspetto della concezione generale di quest'ultimo che attrae il filosofo russo 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"²¹.

E' 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"²²; il particolare rappresenta il generale "non come un sogno e un'ombra, ma come la manifestazione vivente e momentanea dell'imperscrutabile"²³, per cui tra il secondo e il primo non c'è la relazione della sussunzione 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"²⁴. Commenta Hegel: "Il senso del colore deve essere una qualità artistica, un

²⁰ P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi, Milano, 1995, p. 59

²¹ E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, vol. IV, Einaudi, Torino, 1958, pp. 230-231

²² J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Max Hecker, Weimar, 1907, XXI, n. 199

²³ *Ibidem*, n. 314

²⁴ *Ibidem*, n. 575

modo peculiare di vedere e concepire i toni di colori esistenti, e del pari un lato essenziale dell'immaginazione riprodotiva 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' ²⁵.

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 cognitivi 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"²⁶. 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 vista 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.

8. La "danza" nella quale si forma la struttura di possibilità

²⁵ G.W.F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino, 1972, p. 947

²⁶ J. W. von Goethe, *La teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano, 1979, pp. 192-193

Esaminati dunque separatamente, come ci eravamo ripromessi, i diritti dell'effettualità e le ragioni della realtà, intesa kantianamente come "totalità della determinazione possibile della *res*", cerchiamo di appurare in quale forme si debba presentare l'equilibrio invocato tra vincoli e opportunità, tra effettualità e possibilità, tra tradizione e innovazione, tra capacità di conservare e capacità di innovare.

Un importante apporto alla comprensione delle modalità attraverso le quali si può e deve presentare questo equilibrio può essere fornito dall'analisi di ciò 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 "combinatoriale" 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 rappresentate²⁷. 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"²⁸.

Alla base di questa capacità dell'attività creativa di esplorare il possibile sta, come già sottolineava Weil nel passo in precedenza riportato, la disponibilità di una piccola ma fondamentale parola: *no*, attraverso la quale l'uomo segnala che è nella natura, ma non nello stesso modo in cui lo sono il minerale e l'animale. L'uomo non è mai pienamente soddisfatto di ciò che è, e per questo nel suo discorso parla di ciò che non è, di ciò che egli vuole introdurre nell'essere. Come acutamente osserva il linguista G. Steiner, "è improbabile che l'uomo, così come lo conosciamo, sarebbe sopravvissuto senza gli strumenti fittizi, controfattuali, antideterministici del linguaggio, senza la capacità semantica, generata e immagazzinata nelle zone 'superflue' della corteccia, di concepire e articolare possibilità che trascendono la ripetitività del decadimento organico e della morte"²⁹.

I periodi ipotetici, le frasi "immaginarie", i condizionali, la sintassi della controfattualità e della contingenza sono quindi elementi fondamentali e irrinunciabili della dinamica del modo di sentire degli uomini. Essi sono l'espressione più viva e immediata della capacità, anzi della necessità, di porre situazioni "altre", che noi avvertiamo come uno dei tratti costitutivi

²⁷ Cfr. J. S. Bruner (1975), *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, Armando, Roma.

²⁸ J.P. Changeux, *Ragione e piacere, Dalla scienza all'arte*, R. Cortina, Milano, 1995 p. 82

²⁹ G. Steiner, *Afetr babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford, 1976, p. 227

essenziali della nostra organizzazione mentale. Come sottolinea ancora Steiner, "abbiamo bisogno di una parola per designare questa capacità [...] Forse 'alternità' potrebbe andare: per definire il 'diversamente da', le proposizioni controfattuali, le immagini, le forme della volontà e dell'evasione con le quali carichiamo il nostro essere mentale e mediante il quale costruiamo il *milieu* mutevole e largamente fittizio della nostra esistenza somatica e sociale"³⁰

Ma la negazione non è soltanto questo e non ha solamente questo significato. Essa è anche un mezzo formidabile per conservare i *patterns*, gli schemi e i modelli di pensiero vigenti, poiché rifiutando tutte le combinazioni di idee che non hanno riscontro nell'esperienza e nella realtà, di fatto noi scegliamo quel che rimane. il "no" di cui parla Weil si colloca dunque a cavallo tra due esigenze apparentemente contrapposte: per un verso esso è espressione dell'attitudine a mantenere fermi i *patterns* instaurati dall'esperienza, per cercare di estenderli e perfezionarli, ed è pertanto un fattore fondamentale e imprescindibile della facoltà, di importanza vitale per gli uomini, di organizzare la propria percezione del mondo. Per l'altro si presenta come strumento di *de-patterning* (de-schematizzazione) che possa svolgere una funzione analoga a quella che la mutazione casuale ha svolto nell'evoluzione.

Che le due esigenze in questione siano solo apparentemente antitetiche e tutt'altro che inconciliabili ce lo dice il fatto che il modo di pensare e di parlare dell'uomo è caratterizzato dalla capacità di classificare gli eventi e i processi, percependo nel profondo quello che è "possibile" e "sensato" variare e quello che occorre invece mantenere costante, di paragonare così ciò che è reale con ciò che viene percepito come *quasi-reale*. L'arte di "vedere" ciò che può essere cambiato non avrebbe senso se non venisse accompagnata dalla contestuale capacità di comprendere quello che va conservato. O perlomeno, un senso ce l'avrebbe, ma sarebbe il semplice effetto del riferimento al possibile allo stato puro,

come nozione generica e indeterminata, risultato dell'esclusione sia di ciò che è necessario, sia di ciò che è impossibile. Ciò che è interessante non è il possibile così inteso, bensì l'inserimento di ciò che è dato (vissuto, atteso, pensato, progettato, sognato) nell'orizzonte di modificazioni che ad esso possono concretamente essere apportate. 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. L'arte e la strategia alle quali si sta facendo qui riferimento non hanno dunque per oggetto 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"³¹.

Non è certo questo ciò di cui si ha bisogno. Come infatti osserva U. Eco, una corretta accezione e interpretazione di ciò che usualmente designiamo 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).

³⁰ *Ibidem*, p. 222

³¹ I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1979, p. 34

d) Vengono comparati a un mondo reale che deve essere ridotto anch'esso a un costrutto, 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"³².

Proprio il riferimento a un possibile inteso come "alternativa, vista a partire dalla realtà", e non come semplice desiderio utopico, e che di conseguenza presuppone quell'equilibrio tra opportunità e vincoli, tra innovazione e tradizione, di cui si è qui lungamente parlato, caratterizza quella che Winograd e Flores chiamano progettazione *ontologica*, così definita: "Essa costituisce un intervento sullo sfondo della nostra tradizione, sviluppandosi dai nostri modi di essere nel mondo già esistenti e influenzando profondamente il tipo di esseri che siamo. Nel creare nuovi artefatti, attrezzature, costruzioni e strutture organizzative, essa tenta di specificare in anticipo come e dove nelle nostre pratiche quotidiane e negli strumenti che usiamo si verificheranno *breakdown*"³³, aprendoci nuovi spazi nei quali poter lavorare e agire. Una progettazione orientata tecnologicamente è dunque necessariamente riflessiva e politica e guarda indietro alla tradizione che ci ha formato, ma guarda anche avanti verso le trasformazioni della nostra via non ancora realizzatesi. Con la comparsa di nuovi strumenti, giungiamo a un mutamento della nostra consapevolezza della natura e dell'azione umana, che a sua volta ci porta a nuovi sviluppi tecnologici. Il processo di progettazione fa parte di questa 'danza' nella quale si forma la nostra struttura di possibilità"³⁴.

La "danza" di cui si parla fa riferimento al fatto che questa struttura di rimandi ha un carattere altalenante e pendolare: "il mondo determina ciò che possiamo fare e noi determiniamo il nostro mondo"³⁵, secondo una prospettiva in base alla quale è ciò che già siamo e facciamo a predisporre le condizioni per ciò che saremo o faremo; e, nello stesso tempo, l'attuazione e la realizzazione delle possibilità che costituiscono il nostro orizzonte di progettualità inciderà profondamente sul nostro modo di essere nel mondo, e così via in un circolo senza fine. Nel campo dell'innovazione tecnologica ciò significa che "la creazione di un nuovo dispositivo o di un dominio sistematico può avere un significato ad ampio raggio, cioè essa crea nuovi modi di essere che non esistevano in precedenza e un'impalcatura per azioni che in precedenza non avrebbero avuto senso"³⁶.

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

Per meglio capire il senso di questa 'danza' nella quale si forma la nostra struttura di possibilità, della quale parlano Winograd e Flores e di cui, secondo questi autori, fa parte il processo di progettazione, possiamo valerci del riferimento ad alcune delle più recenti acquisizioni delle neuroscienze così come vengono presentate da Jean-Pierre Changeux,

³² 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. 258-59.

³³ "intraducibile parola inglese: combina le idee di rottura e di caduta, di imprevisto e di eccezione" G. De Michelis, *A che gioco giochiamo? Linguaggio, organizzazione, informatica*, Guerini e Associati, Milano, 1995, pp. 94-95.

³⁴ T. Winograd, F. Flores, *Calcolatori e conoscenza*, cit., p. 196

³⁵ *Ibidem*, p. 211

³⁶ *Ivi*

direttore del laboratorio di neurobiologia molecolare dell'Institut Pasteur, in un'opera dal titolo *Ragione e piacere. Dalla scienza all'arte*. In essa troviamo 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 neuroni 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' "³⁷.

Ma come si realizza questa armonia? Anche 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 motori 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 imprevisti. 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'. E' la singolarità dell'opera d'arte a sorprendere sistematicamente lo spettatore"³⁸.

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 lasciarsi sfuggire la struttura di un mondo stabile, l'arte non potrebbe esistere"³⁹. 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"⁴⁰.

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

³⁷ J.P. Changeux, *Ragione e piacere. Dalla scienza all'arte*, cit., p. 32

³⁸ *Ibidem*, pp. 53-54.

³⁹ E. Gombrich, *Arte e illusione*, Einaudi, Torino, 1972, p.63 (il corsivo è mio)

⁴⁰ J.P. Changeux, *Ragione e piacere*, cit., p. 54

nuovi, né completamente familiari, ma presentano una variazione di grado rispetto a un originale"⁴¹.

Proprio in quanto combinazione di rima e novità, di abitudine e sperimentazione il piacere tassonomico richiede il riferimento a un tipo di percezione non inquadrabile esaustivamente nei termini di ricezione indifferenziata e passiva di informazioni provenienti da un mondo dotato di proprietà date e ricostruibili. Esso può scaturire soltanto da una "capacità di vedere" non concepita come un qualcosa che si dirige verso un mondo pre-definito e indipendente dal percipiente, ma che sia invece il risultato di un'attività basata 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' "⁴².

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 la questione della presenza e disponibilità di "simboli multistratificati"⁴³, in cui convergono sia "informazione astratta (il contenuto intenzionale necessario alla generazione)", sia "strutture e componenti di base della percezione"⁴⁴. E' 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 simboli, 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"⁴⁵. 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 possono fornire delle possibili chiavi interpretative per cominciare a entrare nei segreti della creatività.

10. Due esempi cinematografici: *Blow-up* e *Solaris*

Che cosa sia, di fatto, questa linea di confine tra il pensiero e la percezione e quale siano le opportunità che la mente può trarre dislocandosi in essa ce lo mostra, attraverso una

⁴¹ *Ibidem*, p. 55

⁴² F.Varela, *Son le tue orme la via*, in W.I. Thompson (a cura di), *Ecologia e autonomia*, Feltrinelli, Milano, 1988, p. 269

⁴³ L'espressione è di Francesco Ferretti, nelle Conclusioni della sua tesi di dottorato, *Immagini mentali e linguaggio del pensiero*, Università di Roma "La Sapienza", Dottorato di Ricerca in Filosofia (VI ciclo), a. a. 1995/1996, p. 198

⁴⁴ *Ibidem*, p. 199

⁴⁵ 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.

illustrazione esplicitiva quanto mai esplicita e geniale, Michelangelo Antonioni in quel gioiello della produzione cinematografica che è *Blow-up*.

L'autentico oggetto del discorso di questo film, infatti, è la relazione tra linguaggi, quello cinematografico e quello fotografico, pensata e rappresentata attraverso la lucida analisi di tutti i problemi e i paradossi che si annidano in essa. Attraverso questa relazione il regista giunge altresì a farci capire quanto, in determinate circostanze, sia importante fare "un passo indietro" rispetto a una realtà che sembra abbagliarci con la sua evidenza. Questo passo indietro ricorda quell' "accecarsi artificialmente" di cui parla Freud in una lettera a Lou Andreas-Salome, alludendo al metodo che seguiva per giungere a una condizione mentale che gli consentisse di ovviare all'oscurità, allorché l'oggetto investigato era particolarmente difficile da inquadrare. In *Blow-up* Antonioni ci spiega nel modo migliore possibile, a mio giudizio, che cosa sia questo accecarsi che consiste nell'astenersi dal comprendere, dalla memoria e dalla percezione sensoriale, rendendoli "opachi" rispetto alla visione da raggiungere.

Riepiloghiamo brevemente la trama, per evidenziare questo aspetto. Un fotografo, che sta preparando un libro di istantanee che offrano di Londra un'immagine inusuale e lontana dagli stereotipi, gira per la metropoli alla ricerca di materiale adatto. Un giorno in un parco quasi deserto scorge un uomo e una donna che si stanno abbracciando. Comincia a scattare fotografie finché non viene notato dalla protagonista della scena, che si dirige visibilmente alterata verso di lui e lo invita ad andarsene. Allontanandosi il fotografo continua a riprendere con la sua macchina immagini dell'ambiente in cui si è svolto l'episodio un po' caso.

Il linguaggio cinematografico ci propone una situazione in cui il rapporto di causa-effetto tra gli eventi che si sono succeduti risulta non problematico e tale, quindi, da non richiedere ulteriori spiegazioni. L'idea che il protagonista del film e, con lui, gli spettatori si fanno di quanto accaduto è che si trattasse di una coppia, magari clandestina, che non voleva essere disturbata e diventare oggetto della curiosità altrui, tanto meno di chi aveva in mano una macchina fotografica. Da questo punto di vista la reazione della donna appare dunque come un effetto che trova una causa che appare del tutto idonea a darne conto nella presenza di un intruso non gradito, testimoniataci dalla macchina da presa.

Questo schema esplicativo comincia a vacillare agli occhi del fotografo quando la donna si presenta nel suo laboratorio mostrandosi disposta a tutto pur di avere i negativi delle istantanee. Questa insistenza incuriosisce e insospettisce il protagonista che comincia a sviluppare le sue foto alla ricerca di una spiegazione alternativa rispetto a quella di cui si era accontentato in un primo momento. E' evidente che *la condizione perché questa ricerca alternativa possa cominciare è che venga cancellata, o quanto meno sospesa, la fiducia nella prima risposta data al problema della reazione adirata della donna nel momento in cui si accorge di essere divenuta l'involontaria protagonista di un reportage*. Ecco dunque attivato quel meccanismo che punta a rendere opaco ciò che si riteneva d'aver visto e le forme e le modalità esplicative elaborate a partire dai risultati di ciò che si reputava essere una "percezione diretta" per trovare una risposta a una domanda di cui si riesce a malapena a individuare i contorni.

L'attenzione del regista si sposta, a questo punto, dal linguaggio cinematografico, con la sua logica e le domande e le risposte che propone, a quello fotografico. Qui, in una serie di immagini ingrandite sempre di più e poste in sequenza, in modo da ricostruire l'intero episodio, quello che emerge in primo piano è l'espressione alterata e spaventata della donna che non trova più motivazione logica, dal momento che l'osservatore è, ovviamente, "fuori scena". Lo spettatore del film si trova di fronte a un contesto mutato: non più quello iniziale, con lo schema tripolare coppia-ambiente circostante-fotografo in cui tutto sembrava quadrare

alla perfezione, bensì un rapporto bipolare, ristretto soltanto ai due primi elementi. Il passaggio a questo differente linguaggio fa apparire del tutto naturale la ricerca di una diversa causa di quella espressione così visibilmente turbata, da cercarsi, questa volta, nell'ambiente in cui i due protagonisti della vicenda risultano collocati nelle fotografie in cui sono fissati. E' ciò che fa il fotografo, che concentra la sua attenzione sul sistema dei cespugli retrostanti tra i quali, con ingrandimenti successivi e sempre più dettagliati, riesce a individuare la canna di una pistola puntata in direzione dell'uomo abbracciato alla donna. A questo punto, sviluppando e ingrandendo anche le fotografie scattate a caso mentre si stava allontanando dal parco, il protagonista ne trova una nella quale si vede, steso a terra, il corpo dell'uomo già colpito a morte.

Per capire il senso e l'importanza di questo modo di impostare le relazioni tra linguaggi diversi è utile riferirsi al seguente brano, tratto dall'introduzione all'*Ideografia. Un linguaggio in formule del pensiero puro a imitazione di quello aritmetico*, scritta nel 1879 da Gottlob Frege:

"Credo di rendere nel modo più chiaro il rapporto della mia ideografia con la lingua di tutti i giorni, paragonandola al rapporto esistente fra il microscopio e l'occhio. Quest'ultimo, per l'estensione della sua applicabilità, per la rapidità con la quale sa adattarsi alle più disparate circostanze, ha una grande superiorità nei confronti del microscopio. Considerato però come apparecchio ottico, esso rivela certamente parecchie imperfezioni che di solito passano inosservate solo in conseguenza del suo intimo collegamento con la vita spirituale. Ma, non appena scopi scientifici richiedano precisione nel discernere, l'occhio si rivela insufficiente. Il microscopio è invece adatto nel modo più perfetto proprio a tali scopi, ma appunto per questo risulta inutilizzabile per tutti gli altri"⁴⁶.

Questa impostazione è chiaramente basata su quella che possiamo chiamare la "tesi dell'approfondimento successivo", vale a dire sulla convinzione che i linguaggi che si riferiscono a una determinata realtà si distinguano per la loro diversa capacità di descriverla e di coglierne i dettagli. L'oggetto di cui si parla, cioè, rimane invariato sullo sfondo: e gli strumenti linguistici che noi di volta in volta applichiamo ad esso ce ne restituiscono aspetti diversi, più o meno minuziosi, che si dislocano a livelli di maggiore o minore profondità.

E' evidente che non è questa la situazione che ci propone Antonioni, nella quale il passaggio dal linguaggio cinematografico a quello fotografico comporta non già la capacità di arricchire e precisare il quadro descrittivo precedentemente disponibile, ma provoca uno stravolgimento di quest'ultimo e l'irruzione sulla scena di uno schema esplicativo completamente diverso. Cambiano cioè l'oggetto della conoscenza e la realtà di riferimento: e per raggiungere il nuovo livello di consapevolezza bisogna effettuare non un approfondimento dei dati disponibili, bensì quello che Feyerabend chiama "un movimento all'indietro" e che, a suo giudizio, "ha una funzione ben precisa ed è essenziale se vogliamo andare oltre lo *status quo*"⁴⁷. Questo passo indietro è "un presupposto necessario del mutamento e, forse, del progresso; esso non si limita a eliminare alcune osservazioni, ma anche alcuni importanti standard di razionalità"⁴⁸.

Quello che il magistrale esempio propositoci da *Blow-up* ci fa comprendere, dunque, è che non sempre i processi di apprendimento e di comprensione sono strutturati in accordo con le categorie, le leggi e le modalità percettive già sperimentate e che ci sono familiari: spesso, al contrario, è necessario "disattivare" il noto per attingere nuove e più avanzate modalità di

⁴⁶ G. Frege, *Logica e aritmetica*, Boringhieri, Torino, 1965, p. 105

⁴⁷ P.K. Feyerabend, *Contro il metodo*, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 125

⁴⁸ *Ibidem*, p. 223

conoscenza. Questa disattivazione del noto è dunque il primo passo sulla via del raggiungimento di quella capacità di *de-patterning* (de-schematizzazione), di cui parla Steiner, e attingendo la quale si comincia a mettere in atto concretamente l'attitudine a "pensare altrimenti", che è alla base della creatività.

Il secondo esempio cinematografico si riferisce al seguente monologo dello stalker, nel film omonimo di Tarkovskij: "Quando l'uomo nasce è debole e flessibile, quando muore è forte e indurito. Quando l'albero cresce è tenero e flessibile e quando è secco e forte esso muore. Rigidità e forza sono i compagni della morte, debolezza e elasticità esprimono la freschezza dell'essere; ciò che si è irrigidito non vincerà"⁴⁹.

Questo monologo, che è poi la citazione di un brano di Lao-Tze, propone una netta contrapposizione tra la rigidità dell'età adulta, stretta entro i vincoli e i condizionamenti di un ciclo limitato, e il flusso vitale e libero, aperto alla sperimentazione e all'esplorazione del nuovo e del diverso, tipico dell'infanzia. Questa antitesi è anche al centro di una delle ultime riflessioni di Pavel Florenskij, che in una lettera alla figlia Ol'ga dal lager di Solovki, datata 13 maggio 1937, pochi mesi prima della fucilazione, avvenuta l'8 dicembre dello stesso anno, scrive: "Il segreto della creazione sta nel preservare la giovinezza. Il segreto della genialità nel preservare qualcosa di infantile, l'intuizione infantile per tutta la vita. Si tratta di una certa costituzione che dà al genio l'obiettività nella percezione del mondo, ma senza una tensione verso un centro: una forma a suo modo di prospettiva rovesciata e proprio per questo integra e reale [...] I più tipici per la loro genialità sono Mozart, Puskin e Faraday, che sono dei bambini per quanto riguarda la loro struttura interiore, con tutta la ricchezza e tutta l'insufficienza di questa struttura"⁵⁰

Questa stessa antitesi, non a caso, è il motivo conduttore costante della produzione cinematografica di Tarkovskij, da *L'infanzia di Ivan* (1962) a *Andrej Rublev* (1966), da *Solaris* (1972) a *Stalker* (1980), tutti caratterizzati, sia pure in forme e con modalità espressive diverse, da una struttura bipolare, che oppone al mondo dell'effettualità e alla sua organizzazione chiusa e rigida, basata su verità univoche e costantemente orientata a rifiutare il diverso, la duttilità, l'inarrestabilità, il dinamismo di un antimondo, dominio della possibilità e dell'alternativa.

La presenza costante di questa antitesi autorizza a vedere nel pianeta Solaris, massa pensante duttile e magmatica, antimondo ricco di illimitate possibilità che si contrappone a un mondo meccanico e governato da leggi ferree, un'efficace metafora del *progetto*, inteso non già come calcolo, piano per l'attuazione e l'esecuzione di ciò che si deve fare per il raggiungimento del risultato prefisso, ma come intento, proposito rivolto a qualcosa che si potrà fare in un futuro non prevedibile. E questa "lettura" è ulteriormente avallata dal fatto che il pianeta, appare agli scienziati astronauti che lo esplorano un'entità che è nello stesso tempo *fuori* e *dentro* di loro: la base spaziale, infatti, orbita sopra le acque di Solaris, ma la magmatica massa pensante è contemporaneamente inglobata dai suoi provvisori abitanti, quando si insinua nelle loro menti durante il sonno. Da questa originale ubicazione, che fa sì che il rapporto degli astronauti nei confronti di Solaris sia, contemporaneamente, di ospiti e di ospitati, il pianeta compie i suoi tentativi di comunicare, trasmettendo messaggi mentali e

⁴⁹A. Tarkovskij, *Stalker* (fogli di montaggio), in 'Rassegna sovietica, novembre-dicembre, 1980, p. 37

⁵⁰ P. A. Florenskij, *Detjam moim . Vospominanija proslych dnej. Genealogiceskie issledovanija. Iz soloveckich pisem. Zavescanie*, (Ai miei figli. Ricordi dei giorni passati. Studi genealogici. Ultime volontà) a cura dell'igumeno Andronik (A.S. Trubacëv), Moskovskij Rabocij, Moskva, 1992, pp. 438-39

riuscendo altresì a materializzarli. Risulta così chiaro che l'antimondo ricco di illimitate possibilità che gli scienziati esplorano ha il suo autentico centro non fuori, ma dentro di essi, in una profondità che la limitante esperienza terrestre non ha mai consentito loro di raggiungere. Il dialogo con l'altro da sé si trasforma quindi in un rapporto *autocomunicativo* che spinge a fare i conti con il diverso, con l'altrove, con il pensare in modo alternativo, dal quale non è possibile prendere le distanze o fuggire, proprio perché è radicato in se stessi. Proprio ciò che è e fa il progetto, che nel suo significato più autentico è, come si è visto, il risultato di una stretta ed efficace combinazione di "senso della realtà" e "senso della possibilità".

11. Le modalità di costruzione del "sé neurale" e le zone di convergenza

Se dunque l'analisi fin qui proposta ha un senso, possiamo dire che l'io e le sue modalità di percezione sono un qualcosa che si costituisce e si sviluppa nella linea di confine tra senso della realtà e senso della possibilità⁵¹. Questa collocazione dell'io e le conseguenze che ne scaturiscono circa il modo di intendere la sua natura sono di particolare importanza ai fini del nostro discorso. Ciò che ne emerge, infatti, è non solo la sempre maggiore centralità dell'idea di progetto, ma il suo dislocarsi nel cuore stesso dell'io, come nucleo fondamentale della sua costituzione. E' interessante vedere e capire perché.

Un contributo essenziale all'affermarsi della prospettiva in questione è offerto dalle conclusioni che il neurologo A. R. Damasio ha recentemente tratto nel suo libro *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, nel quale, come lo stesso titolo lascia intuire, viene messa radicalmente in discussione la separazione drastica fra emozione e intelletto, che per secoli è stata un criterio ispiratore della filosofia e della ricerca scientifica nonché un principio speculativo da non violare. In quest'opera il discorso verte sulle modalità di costruzione di quello che, in mancanza di un termine migliore, viene chiamato il "sé", attraverso un processo che coinvolge non la sola mente, bensì l'intero organismo, vale a dire il cervello e anche il corpo, il cui contributo, secondo l'autore, non si riduce agli effetti modulatori o al sostegno delle operazioni vitali, ma comprende anche un *contenuto* che è parte integrante del funzionamento della mente normale. La mente è dunque strettamente legata al corpo, al punto che riuscirebbe impossibile capire sia *ciò che* fa, sia *come* lo fa senza riferirsi a questa relazione indissolubile con il cervello e, attraverso esso, con l'intero organismo. E a proposito del legame con il cervello viene avanzata l'idea che ciò che chiamiamo sé non sia un qualcosa localizzato in un unico e specifico sito cerebrale, bensì si presenti come "uno stato biologico ripetutamente ricostruito"⁵², alla base del quale ci siano, appunto, la struttura e il funzionamento- in larghissima misura invariante- dell'organismo e gli elementi in continua evoluzione dei dati autobiografici. Vediamo cosa ciò significhi concretamente.

La base neurale del sé, a parere di Damasio, sta in una reiterata e incessante riattivazione di almeno due insiemi di rappresentazioni. Il primo riguarda una nozione di identità non statica, ma *dinamica*, in quanto è il risultato della ripetuta "ricombinazione" di elementi chiave

⁵¹ Non ho qui la possibilità di soffermarmi ulteriormente sul significato e sulle implicazioni di questa collocazione e sul senso che deve essere dato, in questa ottica e all'interno di questa prospettiva, alla "linea di confine". Mi vedo perciò costretto a rimandare all'estesa analisi di questi argomenti proposta in una mia recente opera, *Epistemologia del confine*, Il Saggiatore, Milano, 1997

⁵² A. R. Damasio, *L'errore di Cartesio*, Adelphi, Milano, 1995, p. 309

dell'autobiografia dell'individuo appartenenti a tutte e tre le dimensioni in cui si articola il tempo: ricordi del passato, quelli che meglio concorrono a definire la persona; una raccolta di eventi vicini nel tempo, tanto vicini da poter essere fatti rientrare nella sfera di quello che potremmo chiamare un "presente dilatato" e ritenuti, anch'essi, particolarmente significativi; e, infine, e un certo numero di eventi immaginari, di natura progettuale, che intendiamo far accadere o ci aspettiamo che accadano, e che possono essere chiamati "memoria del possibile futuro". Se poi volessimo meglio chiarire il senso di quello che abbiamo chiamato "presente dilatato" potremmo utilmente riferirci a una penetrante riflessione di James: "In breve, il presente praticamente conosciuto non è la lama di un coltello, ma il dorso di una sella, con una lunghezza sulla quale sedersi, e dalla quale guardare in due direzioni del tempo. L'unità della composizione della nostra percezione del tempo è una durata con una prua e una poppa, come se avesse un'estremità che guarda avanti e una indietro"⁵³. Un presente che guarda, dunque, sia ai ricordi, sia alle aspettative e alle speranze di cui si nutre il "senso della possibilità".

Il secondo insieme che sta alla base del sé neurale è costituito dalle rappresentazioni primitive del corpo. Anche queste si presentano articolate in due sottoinsiemi diversi: le modalità che caratterizzano il corpo come sistema che ha una sua storia, ed è quindi dotato di una specifica continuità, e quelle concernenti l'alterazione e le modifiche che questo corpo ha dovuto subire *ultimamente*, appena prima del processo attivato da un input qualunque che interviene a perturbarne lo stato, in seguito alle risposte date dal cervello alla sua comparsa.

"Lo stato del sé viene costruito da cima a fondo in ogni momento; è uno stato di riferimento evanescente, di continuo *ricostruito* con tale coerenza che il possessore non se ne accorge mai, a meno che durante questo rifacimento qualcosa non vada per il verso sbagliato. Il sentimento di fondo di adesso, o il sentimento di un'emozione di adesso, insieme con i segnali non corporei di adesso, toccano il concetto di sé quale è rappresentato nell'attività coordinata di molteplici regioni cerebrali. Ma il nostro sé (o meglio il nostro metasé) 'impara' riguardo a quell' 'adesso' solo un istante più tardi [...] Il presente non è mai qui. Noi siamo irrimediabilmente in ritardo, per la coscienza"⁵⁴.

Ora che cosa accade quando questo stato del sé viene perturbato in seguito al formarsi, nelle cortecce sensitive di ordine inferiore, di immagini corrispondenti a un oggetto qualunque X appena percepito, alle quali il cervello reagisce prontamente? Come conseguenza di questa irruzione si produce una serie di cambiamenti nello stato dell'organismo che alterano in un istante l'immagine corporea, e in tal modo turbano la caratterizzazione *presente* del concetto del sé. Secondo Damasio è del tutto corretto e conforme ai dati disponibili e ai risultati delle ricerche più avanzate ipotizzare che quando l'organismo è perturbato dalla rappresentazione dell'oggetto X il cervello foggia uno stato del sé corrispondente al cambiamento dovuto alla risposta dell'organismo all'oggetto. In questo stato confluiscono segnali provenienti sia dalla rappresentazione dell'oggetto esterno, sia dalla rappresentazione dell'organismo che risponde all'oggetto medesimo. Questi ingredienti "sono tenuti simultaneamente nella memoria operativa e sono seguiti (l'uno accanto all'altro, o in rapida interpolazione) nelle cortecce sensitive di ordine inferiore. Io suggerisco che la soggettività emerga nel corso dell'ultimo passo, quando il cervello produce non solo immagini di un oggetto, non solo immagini delle risposte dell'organismo all'oggetto, ma immagini di un terzo tipo, cioè immagini di un organismo nell'atto di percepire un oggetto e di rispondervi. Credo che la prospettiva soggettiva scaturisca dal contenuto delle immagini di questo terzo tipo.

⁵³ W. James, *Principles of Psychology*, Holt, New York, 1890, p.399

⁵⁴ *Ibidem*, p. 326

Il dispositivo neurale minimo capace di produrre soggettività richiede allora: corteccie visive di ordine inferiore, ivi incluse quelle somatosensitive; regioni di associazione corticali, sensitive e motorie; nuclei subcorticali (in particolare talamo e gangli basali) con proprietà di convergenza, capaci di agire come insiemi di 'terza persona' ⁵⁵, vale a dire come insiemi di strutture neurali, che non è quello che supporta l'immagine di un oggetto, e nemmeno quello che supporta le immagini del sé, ma che è interconnesso con entrambi, nei due sensi, e che quindi funge da confine e da interfaccia con essi. "Tale dispositivo non richiede il linguaggio. La costruzione del metasé che io propongo è puramente non verbale: una vista schematica dei principali protagonisti secondo una prospettiva che è esterna a entrambi. In effetti, questa costituisce, momento per momento, una documentazione narrativa non verbale di quel che accade a quei protagonisti. Si può realizzare la narrazione senza linguaggio, usando gli strumenti elementari di rappresentazione dei sistemi sensitivo e motorio nello spazio e nel tempo. Non vedo ragione per cui animali privi di linguaggio non dovrebbero esserne capaci.

Agli esseri umani, il linguaggio offre la capacità di una narrazione del secondo ordine: esso può produrre narrazioni verbali, a parte quelle non verbali, ed emergerebbe da tale processo la raffinata forma di soggettività che ci caratterizza. Il linguaggio forse non costituisce la sorgente del sé, ma di certo è la sorgente dell' 'io' ⁵⁶.

Riepilogando, alla base della costruzione del sé neurale, così come la ipotizza Damasio, vi sono due estremi, cioè da una parte la rappresentazione di un oggetto che entra nel campo percettivo dell'organismo, dall'altro le immagini delle risposte di quest'ultimo a questa comparsa, e un' interfaccia che li collega guardando sia all'una, che alle altre da una prospettiva che è esterna a entrambi i poli, costituita da insiemi di neuroni di "terza persona" chiamati da Damasio "zone di convergenza". Si tratta, in sostanza, di aree cerebrali in cui l'informazione viene assemblata e "collegata" in termini neurali; ad esempio nel riconoscimento dei volti, molte caratteristiche individuali di uno specifico volto devono essere collegate insieme e "montate" per costruirne la forma gestaltica completa. L'ipotesi delle zone di convergenza (IZC) è corroborata dalle ricerche basate sulle tecniche di tomografia a emissione di positoni e sulla risonanza magnetica, la cui introduzione ha mostrato che capacità come appunto il riconoscimento dei volti, che possono andare distrutte o venire fortemente compromesse a causa di lesioni localizzate, comportano l'attivazione di varie porzioni del cervello e non solo delle regioni che, se lesionate, fanno perdere queste capacità. Questa ipotesi ci dice che il collegamento di tali caratteristiche avviene "temporalmente", e cioè attraverso l'attivazione *simultanea* di tutte le diverse regioni cerebrali responsabili della loro elaborazione. Esistono delle connessioni neurali che provengono dalle aree in cui esse vengono elaborate e che si dirigono verso un livello più elevato, dove si trova un complesso neurale il cui compito è quello di guidare il collegamento di queste caratteristiche differenziate. Secondo la teoria, una lesione della zona di convergenza determina la distruzione della funzione di collegamento. Ma in assenza di lesioni l'elaborazione può essere eseguita in regioni del cervello anche lontane fra loro. La zona di convergenza è quella in cui viene coordinata l'attivazione di funzioni differenziate, ma non è il luogo in cui tali funzioni vengono eseguite effettivamente. Non esiste, infatti, nel cervello umano un'unica regione attrezzata per elaborare simultaneamente le rappresentazioni provenienti da tutte le modalità sensoriali che sono attive quando noi, per esempio, facciamo esperienza simultanea di suono, movimento, forma e colore, in perfetta coincidenza temporale e spaziale. Lungi dall'essere "localizzate", le computazioni che caratterizzano le funzioni cerebrali sono distribuite

⁵⁵ *Ibidem*, p. 329

⁵⁶ *Ibidem*, pp; 329-330

ampiamente attraverso tutto il cervello e vengono coordinate da svariate zone di convergenza. "Per il modo in cui è fatto il cervello, l'estesa conoscenza necessaria dipende da numerosi sistemi che si trovano in regioni cerebrali relativamente separate, piuttosto che in un'unica regione. Larga parte di tale conoscenza viene richiamata sotto forma di immagini in molti siti cerebrali, anziché in uno solo. Anche se è comune l'illusione che ogni cosa confluisca in un unico teatro anatomico, recenti risultati suggeriscono che non è così"⁵⁷.

Se non c'è, dunque, un luogo in cui convergono e vengono raccolte le rappresentazioni provenienti da tutte le differenti modalità sensoriali e in cui esse siano sottoposte a un processo di sintesi da che cosa scaturisce il nostro forte senso di integrazione della mente? In virtù di che cosa, cioè, percepiamo quest'ultima come un sistema armonico e unitario? Secondo Damasio questo senso di integrazione è "creato dall'azione concertata di sistemi a larga scala mediante la *sincronizzazione* di insiemi di attività neurali in regioni cerebrali separate -è una questione di tempismo. Se l'attività avviene in regioni cerebrali anatomicamente separate, ma approssimativamente entro la medesima *finestra temporale*, è ancora possibile collegare le parti che stanno dietro la scena, per così dire, e creare l'impressione che tutto accada nello stesso luogo. Si noti che ciò non spiega in alcun modo come il tempo operi il collegamento, ma piuttosto suggerisce che la temporizzazione è una parte importante di tale meccanismo. L'idea di una integrazione tramite il tempo è emersa nel decennio scorso, e oggi appare con molto rilievo nel lavoro di un certo numero di scienziati teorici.

Se davvero il cervello per mezzo del tempo integra processi separati in combinazioni dotate di significato, si ha una soluzione sensata e semplice, ma non esente da rischi e difficoltà. Il rischio principale è quello di errori di temporizzazione. Qualsiasi difetto nel funzionamento del meccanismo di temporizzazione creerebbe, probabilmente, un'integrazione impropria, o addirittura *disintegrazione*. Forse è quello che accade negli stati di confusione causati da lesioni alla testa, o in alcuni sintomi di schizofrenia e di altre malattie. Il problema fondamentale creato dal collegamento temporale riguarda l'esigenza di mantenere a fuoco l'attività in siti diversi per tutto il tempo che occorre affinché si formino combinazioni dotate di significato e affinché ragionamento e decisione abbiano luogo. Il collegamento temporale richiede meccanismi efficaci e potenti di *attenzione* e di *memoria operativa*; sembra che la natura abbia acconsentito a fornirli"⁵⁸.

Questa ipotesi di integrazione tramite il tempo è di straordinario interesse, e merita un ulteriore approfondimento. Così come è degno di particolare attenzione ciò che si produce all'interno delle zone di convergenza come risultato dei collegamenti di retroazione con gli altri due siti di attività cerebrale (la rappresentazione esplicita dell'oggetto X, cioè dell'entità che provoca la risposta, da una parte, e quella dello *stato corporeo presente*, dall'altra) che mantengono l'attività e il fuoco dell'attenzione, e dei segnali scambiati tra i tre attori, che serrano l'insieme in un'attività relativamente sincrona, per un breve periodo. In queste zone, che operano come un mediatore "terzo" usando le connessioni di retroazione e di *feedforward* con le sorgenti di input, ciò che si produce è una rappresentazione dell'*azione causativa*, cioè del preciso legame causa-effetto tra l'*entità causativa* (l'oggetto X) e lo stato corporeo su cui essa interviene e agisce. Non dunque l'immagine di una qualsivoglia "entità", bensì di uno schema di attività, di un'azione basata su una relazione di causalità, i cui protagonisti, pur

⁵⁷ *Ibidem*, p. 135

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 148-149 (i corsivi sono miei). L'importanza dell'aspetto temporale nella classificazione di varie malattie nervose e psichiche è stata sottolineata da F. Melges in *Time and the inner future*, Wiley, New York, 1982.

essendo localizzati in siti cerebrali diversi, sono presenti durante la finestra temporale nella quale viene appunto rappresentata l'azione in questione.

12. Il problema del tempo e l'ipotesi dell'integrazione tramite un collegamento temporale

Soffermiamoci dunque sull'introduzione del concetto di "finestra temporale" e sull'uso che ne viene fatto da Damasio per spiegare come la mente non sia un "sistema integrato" nel senso della convergenza in unico luogo di segnali provenienti da molte differenti aree sensitive, ma costruisca un senso di integrazione attraverso l'azione concertata di sistemi a larga scala mediante la sincronizzazione di insiemi di attività neurali in regioni cerebrali separate.

Possiamo proporre un esempio "mentale" di questa idea di "finestra temporale", tenendo ovviamente ben presente che mentre nella prospettiva di Damasio a realizzare il processo di collegamento temporale è il cervello, che attiva a tal scopo meccanismi efficaci e potenti di *attenzione* e di *memoria operativa*, noi ci riferiamo a un processo il cui protagonista è invece la mente soltanto perché può risultare di più facile e immediata comprensione. L'esempio ce lo fornisce Dorato in una sua recente, pregevole opera sul tempo: "Ciò che rende possibile la coscienza di una successione di percezioni è anche responsabile della consapevolezza del passaggio del tempo. Introspektivamente, sappiamo che ogni atto di sintesi del sé, ogni percezione di una successione di eventi connessa e vissuta nel presente, contiene memorie del passato più remoto come anche ritenzioni di quello immediato, insieme con anticipazioni di un futuro più o meno distante. [...] Al mutare delle prospettive temporali, uno stesso evento E, come un appuntamento importante ancora futuro con una persona di cui siamo innamorati, è perciò prima *anticipato* in una sintesi che include anche esperienze passate che possono assomigliare a ciò che ancora non conosciamo, poi viene *vissuto nel presente* in base sia alle nostre aspettative che a tali esperienze già avute, e infine viene esso stesso *rammemorato*. E' questo mutare di prospettiva temporale sullo stesso evento che crea appunto il senso del passaggio del tempo" ⁵⁹.

L'analogo "mentale" del concetto di "finestra temporale" è proprio quel "vivere un evento nel presente in base sia alle nostre aspettative che a tali esperienze già avute", in cui si realizza, appunto, una sintesi tra le tre dimensioni del tempo. Solo che nella finestra temporale, come si è visto, l'immagine che viene rappresentata non è quella di una qualsivoglia "entità" o di un evento qualsiasi, bensì quella di uno schema di attività, di un'azione basata su una relazione di causalità.

Questa impostazione consente di richiamare una tesi, difesa alla fine del secolo da William James: "Si sarebbe tentati di risolvere il problema dell'origine dell'idea del tempo col semplice accenno alla serie delle idee, i diversi membri della quale, a iniziare dal primo, raggiungono successivamente la piena luce. A ciò si può tuttavia obiettare che le idee successive non sono la successione delle idee, perché la successione nel pensiero non è il pensiero della successione.

Se l'idea B segue l'idea A, la coscienza sostituisce semplicemente l'una all'altra. Che B venga dopo A è un fatto che non esiste né in A né in B; e non abbiamo supposto nessun'altra idea. Il pensare B come successivo ad A è un pensare differente da quello che ha prodotto prima A,

⁵⁹ M. Dorato, *Futuro aperto e libertà. Un'introduzione alla filosofia del tempo*, Laterza, Roma-Bari, 1997, p. 263

poi B [...] Per poter essere rappresentate come succedentesi, A e B devono essere rappresentate simultaneamente"⁶⁰.

Il tempo ci si presenta, fondamentalmente, come una successione di esperienze caratterizzata dalla *continuità*, una continuità che sembrerebbe imporcisi con una forza che esclude ogni nostro intervento attivo. Ma se analizziamo più in profondità la questione cominciamo a vedere, sotto l'apparenza di questa coercizione, una specifica capacità del soggetto conoscente, quella di *sintetizzare in un'unica presenza* (la simultaneità di A e B) eventi successivi (A e B come succedentesi). "L'esperienza è dall'inizio un dato sintetico, non uno semplice; e alla percezione sensibile i suoi elementi sono inseparabili; sebbene l'attenzione, guardando indietro, possa facilmente decomporre l' *esperienza*, e distinguerne l'inizio dalla fine"⁶¹.

Possiamo dunque dire che in ogni atto della percezione siano contenuti diversi "frammenti di tempo", che noi riusciamo a mettere insieme e a sintetizzare in "un'unità di composizione" a partire dalla quale emerge quella continuità che solo la sensazione completa può dare. La struttura del tempo considerata in sé è quindi discontinua, ed è solo la presenza della coscienza percipiente che sintetizza a darci la sensazione della durata, cioè di un fluire del tempo che, come ogni sensazione, non è discreta, ma continua. Ciò equivale a dire che i singoli atti che accompagnano l'esperienza di successione sono *atti di sintesi*, che legano in un'unica percezione parti che si riferiscono a istanti fisici diversi e temporalmente successivi. Come i singoli fotogrammi di una pellicola cinematografica esistono simultaneamente, pur venendo proiettati in successione, così il tempo è costituito da frammenti di per sé statici e discontinui, che acquistano continuità solo in virtù di un atto di sintesi cosciente che include sempre il passato nel presente.

Può essere utile, per chiarire in che cosa consistano questi atti di sintesi, riferirsi alla spiegazione, fornita da Florenskij, del modo in cui si introduce il tempo in un'opera figurativa: "Gli elementi di quiete sono contemplativi e vengono osservati, ciascuno in sé, in una sola volta con un'occhiata immobile. Essi rappresentano la *materia* sminuzzata dell'opera, materia senza tempo nel senso dell'indifferenza di questi elementi alla durata: l'occhio può riposarsi su di essi più o meno a lungo ma, naturalmente, non meno di quell'atomo di tempo richiesto per la percezione di un singolo elemento unitario.

Gli elementi di salto non si contemplan in se stessi, e in una percezione estetica l'occhio e l'attenzione non sono in grado di valutarli. Essi sono destinati a *dividere* due elementi contigui di quiete e a privare l'opera di continuità. L'occhio li salta e non li nota, e questo è precisamente il loro servizio. Anch'essi sono atemporal, ma non come gli elementi di quiete, perché il loro esame avviene in un tempo di durata zero. Tuttavia, in combinazione con gli elementi di quiete, producono un ritmo e con ciò danno forma al tempo. Questi elementi non sensoriali che si trovano al servizio della forma dell'opera in quanto totalità si possono definire formali".

Come avviene che, a partire da componenti che sono tutte atemporal, nell'opera si introduce il tempo? Secondo Florenskij ciò si verifica, appunto, "con un procedimento cinematografico, cioè attraverso la scomposizione del tempo medesimo in singoli momenti di quiete. Questo è un procedimento che riguarda le arti figurative in generale e non è possibile farne a meno in alcuna di esse.

Ma non è sufficiente distribuire il tempo in momenti immobili, è necessario connetterli in un'unica *serie*, e questo richiede che i singoli momenti abbiano un'unità interiore, in modo

⁶⁰ Volkmann, *Lehrbuch*, citato da W. James in *Principles of Psychology*, cit., p. 397

⁶¹ *Ibidem*, p. 399

tale da rendere possibile e persino necessario il passaggio da elemento a elemento e in questo passaggio [consentire] di riconoscere nel nuovo elemento qualcosa dell'elemento appena abbandonato. La scomposizione è una condizione che facilita l'analisi, ma è necessaria anche una condizione che faciliti la sintesi"⁶².

Questa analisi di Florenskij è interessante perché ci fa capire come risulti possibile avere, anzi determinare, una percezione del movimento e del tempo pur partendo da determinazioni statiche. È utile rammentare, a tale proposito, che noi disponiamo di due modi per discriminare gli eventi nel tempo: le distinzioni temporali date da "passato", "presente", "futuro" (chiamate *determinazioni A* o "tensionali") e le relazioni di successione date da 'prima' e 'poi' (dette *relazioni B* o "atensionali"). Le prime prospettano una concezione *dinamica* del tempo e della realtà: gli enunciati tensionali, (come ad esempio "sono le ore 21:00" o "A è presente") risultano veri solo nel momento stesso in cui vengono pronunciati, in quanto subito prima o subito dopo sono, ovviamente, falsi. Portano dunque impressa già nella loro stessa natura l'idea di mutamento, di passaggio. Le seconde, invece, sono immutabili e possono venire "archivate" con un valore di verità dato una volta per tutte. Se dico, infatti, che "A è prima di B" la verità di questa affermazione prescinde dall'istante di tempo in cui viene pronunciata, in quanto è sempre vero dirlo. Sono dunque statiche, parmenidee.

Come si fa, allora, a costruire l'esperienza cosciente o la percezione di una successione partendo da queste ultime? Si riesce a farlo connettendo in un'unica serie singoli momenti di quiete e riconoscendo "nel nuovo elemento qualcosa dell'elemento appena abbandonato", in modo da rendere non solo possibile, ma necessario *il passaggio* dall'uno all'altro. Come esemplifica, sulla scia di Hugh Mellor, Dorato in una sua recente, pregevole opera sul tempo: "è vero che quando sentiamo il *Do* prima del *Re* noi non percepiamo una terza cosa, oltre alle due note, che corrisponda alla loro successione, ma dovrebbe essere chiaro che il 'ritenere' in senso husserliano il *Do* mentre ascoltiamo il *Re* è *necessario* affinché si possa giudicare che l'una nota è *prima* dell'altra. In linguaggio psicologista e dunque non husserliano, si può dire che se non si avesse *traccia mnestica* del *Do* mentre si percepisce il *Re* (se non si ritenesse il *Do* mentre si ascolta il *Re*), non si potrebbero nemmeno giudicare le note corrispondenti come temporalmente ordinate da 'prima di'. Dato però che il linguaggio che fa riferimento alla nozione di 'traccia' è di tipo *causale* -una traccia è in realtà nient'altro che un effetto di una causa- allora si deve ammettere con Mellor che l'influsso della percezione precedente su quella che abbiamo successivamente è *anch'esso di tipo causale*".⁶³

Siamo così indotti ad ammettere che sia proprio l'esistenza di un legame causale tra due percezioni successive e della sua simmetria (la ritenzione di quella che viene prima influenza la nostra percezione di quella che viene dopo) a dare fondamento alla differenza percepita tra ciò che è prima e ciò che è dopo, e a imprimere, di conseguenza, direzionalità al tempo: "Postulando questa asimmetria della causalità, si comprende subito perché abbiamo tracce del passato e non del futuro (*asimmetria delle tracce*); se ci fosse la retrocausalità, e dunque le cause non precedessero sempre gli effetti, avremmo anche tracce del futuro, e l'asimmetria delle tracce non si darebbe. Grazie a quest'ultima asimmetria, possiamo anche spiegare perché conosciamo più il passato del futuro (*asimmetria della conoscenza*), dato che nel presente abbiamo tracce del passato ma non del futuro. Se l'asimmetria della conoscenza dipende da quelle tracce, e quest'ultima solo dalla causalità, l'asimmetria causale spiega anche, indirettamente, quella epistemica. Inoltre se spiegare' significa in parte *addurre cause*, comprendiamo anche perché eventi presenti vengono spiegati adducendo eventi passati e non

⁶² P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, cit., p. 163

⁶³ M. Dorato, *Futuro aperto e libertà. Un'introduzione alla filosofia del tempo*, cit., p. 261

eventi futuri (*asimmetria della spiegazione*). Infine, postulando l'asimmetria causale spieghiamo anche perché si agisce per cambiare il futuro e non il passato (*asimmetria dell'azione*). Se si ipotizza che la direzione del tempo sia data dalla causalità, e che quest'ultima sia concepita come ciò che ci permette di agire nel mondo influenzando il corso futuro degli eventi, si ritrova così anche il legame stretto tra la libertà, la sua condizione necessaria, che è la causalità intesa come ciò che porta in essere l'effetto, e la direzione del tempo".⁶⁴

13. L'identità e il destino

E' noto che la teoria della relatività ristretta, con il riferimento allo spaziotempo quadrimensionale di Minkowski, stabilisce l'inseparabilità di spazio e tempo, con conseguente impossibilità di porre un "ora" senza un "qui". Entità fondamentale della teoria è il cono di luce, che rappresenta un elemento invariante della sua struttura matematica. Si tratta di due falde di un cono a quattro dimensioni, che per esigenze di visualizzazione viene rappresentato come due triangoli bidimensionali, che si incontrano in un vertice comune p , che indica il presente di un osservatore, e che si aprono l'uno nel passato e l'altro nel futuro di questo punto. La sua proprietà più importante è la seguente: ogni intorno di uno qualsiasi di questi punti p dello spazio-tempo di Minkowski viene diviso dal cono di luce in tre parti, che si chiamano *futuro assoluto* di p , *passato assoluto* di p , e *regione di genere spazio* rispetto a p . La differenza tra regione del genere *tempo*, costituita dalla somma del passato assoluto e del futuro assoluto di p , e quella di genere *spazio*, *situata fuori delle due falde del cono*, è che un punto qualsiasi di quest'ultima non sarà raggiungibile da un segnale luminoso e dunque (dato che nulla viaggia più velocemente della luce) da alcun segnale fisico, e si dirà perciò *causalmente non connettibile* con p . La prima è invece l'insieme dei punti causalmente connettibili con p : in particolare il passato assoluto di quest'ultimo è l'insieme delle sue possibili cause, ed è quindi prima di p , mentre il futuro assoluto di p è l'insieme dei suoi possibili effetti, ed è perciò dopo di esso. Abbiamo così una prospettiva che riduce le relazioni temporali a quelle causali.

Come osserva ancora Dorato "la qualificazione 'assoluto' per il passato e il futuro di un qualsiasi punto non è frequentemente reperibile nella letteratura sulla relatività, ma è particolarmente appropriata per segnalare l'*invarianza* dei rapporti temporali tra p e un qualsiasi punto *dentro le falde del cono*. E' importante ricordare che 'assoluto' in relatività ha vari sensi, e qui significa '*indipendente da un sistema di riferimento*'. Data l'invarianza della velocità della luce anche *i rapporti temporali tra eventi che sono all'interno del cono di luce rimangono invariati per ogni osservatore*, indipendentemente dal suo stato di moto e dunque dal sistema di riferimento.

In altre parole, se un evento r è prima (o dopo) di p per un osservatore, ed è quindi del genere tempo rispetto a p -ovvero è causalmente connettibile con p perché giace all'interno delle falde del cono centrato in p - allora tale giudizio temporale varrà in modo oggettivo per ogni osservatore dello spazio-tempo, indipendentemente dalla sua velocità[...] *E' della massima importanza tenere presente che questa invarianza non si riscontra invece per eventi q che siano separati da p da un intervallo di genere spazio*, e che si trovino perciò fuori del cono di luce di vertice p . Infatti esistono sistemi di riferimento in cui p è prima di q , altri in cui p è dopo q , e un sistema in cui p e q sono simultanei. Questa non-invarianza dei rapporti temporali tra eventi separati da intervalli di genere spazio conduce direttamente alle soglie

⁶⁴ *Ibidem*, p. 261-62

dell'innovazione concettuale più significativa della relatività"⁶⁵. Si tratta, com'è noto, del fatto che, diversamente dalla meccanica newtoniana, questa teoria nega la simultaneità assoluta di due eventi nello spazio globale per cui viene a mancare anche un sistema di riferimento intrinsecamente privilegiato.

Abbiamo voluto riepilogare rapidamente questi aspetti fondamentali della teoria della relatività perché è proprio sulla base di essi che, secondo Dorato può essere affrontato e risolto il problema della "realtà del futuro". Tenendo presenti le caratteristiche sopra sintetizzate del tempo della fisica possiamo infatti affermare che un qualsiasi evento futuro rispetto all'istante presente t_1 , occorrendo atensionalmente al tempo t_2 , occupa una regione ben definita dello spazio-tempo, anche se non occupa la regione in cui ci troviamo adesso. "In questo senso, l'evento che avviene a t_2 è reale anche a t_1 , anche se a quest'ultimo istante esso non esiste né tensionalmente né atensionalmente.

In base a questa distinzione tra *esistere tensionalmente e essere reale*, un evento futuro (o passato) E esiste atensionalmente non nel senso di esistere a ogni istante di tempo (o ovunque nello spazio-tempo), ma nel senso di occupare una sua ben definita regione S. Evidentemente però, se un osservatore si trova in una certa regione R -diversa da quella S in cui E accade o esiste- sarebbe falso per lui asserire che 'l'evento esiste (accade) in R', dato che per l'appunto E accade in S"⁶⁶. Mentre dunque per il teorico dinamico l'evento futuro che occorre a t_2 all'istante t_1 non esiste né è reale, perché non è stato ancora causato, il teorico statico concorda sul fatto che esso all'istante t_1 non esista (tensionalmente o atensionalmente), ma ritiene invece che anche a t_1 l'evento futuro in questione sia reale.

Questo modo di impostare il problema del tempo ci consente dunque di isolare e privilegiare, tra i molti rami dei futuri teoricamente possibili che si stendono dal tronco del passato, la catena del *futuro attuale*, cioè di ciò che avverrà di fatto assumendo come date le condizioni al contorno costituite dalla situazione attuale e da tutte quelle intercorrenti tra quest'ultima e l'evento che occorrerà a t_2 . Ovviamente variando anche una sola di tali condizioni a t_2 occorrerà un evento differente. Questa conclusione non è che la logica conseguenza della riduzione, alla quale ci siamo già riferiti, delle relazioni temporali a quelle causali. Se assumiamo come cause il complesso delle condizioni, comunque intese, nelle quali un individuo qualunque si trova in un istante di tempo t_1 , ciò che ne seguirà nell'istante di tempo immediatamente successivo t_2 non potrà che essere l'effetto del "combinato disposto" di queste cause.

Finché però il legame tra le cause in questione e l'evento che occorre a t_2 non si è perfezionato, nel senso che non è arrivato a produrre il "venire in essere" di tale effetto, quest'ultimo ancora non esiste, per cui la nostra capacità di agire in modo autonomo non viene affatto turbata dalla presenza della relazione di cui si sta parlando. Nulla vieta di pensare, infatti, a una differente configurazione delle condizioni al contorno dalla quale scaturisca l'attualizzazione di una diversa catena di eventi. Lo scarto tra "ciò che è reale" e "ciò che esiste" sarà dunque colmato soltanto nel momento in cui l'evento che occorrerà a t_2 verrà in essere.

Dire che il futuro è reale significa allora, in conclusione, asserire che una volta specificato un certo stato del punto p, da esso scaturisce una ben definita relazione tra la regione dello spaziotempo in cui ci troviamo adesso e altre regioni, situate nel futuro assoluto di p. Qualunque modifica dello stato di p provoca una concomitante variazione di questa relazione.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 131-132

⁶⁶ *Ibidem*, p. 254

Se ci si chiede a cosa serva questa relazione, la risposta a mio parere più pertinente che possa essere fornita è che essa ci consente di "nutrire" di sostanza e contenuto un "presente" che altrimenti apparirebbe del tutto volatile e "impalpabile", trasformandolo così, per tornare alla geniale anticipazione di James, da una "lama di un coltello", al "dorso di una sella, con una lunghezza sulla quale sedersi, e dalla quale guardare in due direzioni del tempo". Essa ci permette altresì di dare conto del protendersi dell'io nel passato e nel futuro attraverso una "sintesi temporale" con queste due dimensioni. Ritorna, a una scala e su un livello diverso, l'ipotesi di Damasio che alla base del nostro forte senso di integrazione della mente vi sia un collegamento di tipo temporale e, dunque, un processo di temporizzazione. Se ammettiamo che non solo tutto il passato rilevante per una determinata scelta, ma anche il futuro che può derivare da quest'ultima possa essere "presentificato" nel momento in cui la decisione viene presa, riusciamo a comprendere e a spiegare in che senso tutto ciò che è fondamentale all'io nell'esperienza del presente così concepita intervenga a dettare la scelta medesima. Da questo punto di vista è l'identità, intesa come capacità di connettere sintetizzando in un' unica "finestra temporale" eventi tra loro successivi, a essere alla base del proiettarsi dell'io nel futuro attraverso l'azione e a costituire il fattore esplicativo delle nostre scelte. All'interno di questa finestra le entità non sembrano fluire, in quanto essa consiste proprio nella capacità di ritagliare all'interno di un unico orizzonte ristretto e di fissare in un unico atto percezioni ed esperienze appartenenti a diverse dimensioni temporali. Ancora: come si è visto, ciò che viene "rappresentato" all'interno di questa finestra è un preciso legame causa-effetto, cioè la relazione tra un complesso di entità causative e uno stato presente con le relative modificazioni che le prime producono sul secondo.

L'identità così concepita è il nostro presente in tutta la sua complessità, risultato del trasferimento nello spazio sincronico e quasi-statico della "finestra temporale" di ciò che, dal punto di vista del senso soggettivo dello scorrere del tempo, appariva organizzato sull'asse diacronico della successione. Proprio per questo essa interviene (e non si vede come potrebbe non intervenire) come elemento determinante delle nostre scelte e delle azioni che ne conseguono, per cui ha poco senso chiederci come ci comporteremmo se, *attualmente*, fossimo diversi. Ciò dà maggiore plausibilità all'interpretazione di un enigmatico frammento di Eraclito (119 DK), ricordato da Bodei nell'Introduzione al libro di Dorato, secondo cui *ethos anthropo daimon*, "il carattere dell'uomo (ma potremmo benissimo tradurre "la sua identità") è il [suo] destino".

14. L' io come progetto

Abbiamo dunque visto come alla base del nostro forte senso di integrazione della mente vi sia un collegamento di tipo temporale e, come, da questo punto di vista, l'identità vada intesa come capacità di connettere, sintetizzando in un' unica "finestra temporale", eventi tra loro successivi. Inoltre abbiamo almeno *grosso modo* analizzato le ragioni in virtù delle quali gli sviluppi della fisica contemporanea spingono in direzione di una concezione *statica* del tempo, basata sulle determinazioni "atensionali" delle B-serie, articolate dal "prima" e dal "dopo". Si è altresì chiarito che cosa sia, sulla base di questa concezione, l'esperienza di successione: essa non è il risultato di un fluire continuo, cioè di una *successione* di esperienze, caratterizzata, appunto, dalla *continuità*, bensì l'effetto di *atti di sintesi*, che legano in un'unica percezione parti che si riferiscono a istanti fisici diversi e temporalmente successivi. e che ritagliano all'interno del fiume di sensazioni un *quantum* nel quale le entità non sembrano fluire.

Le conseguenze di questo rovesciamento di prospettiva sono rilevanti. Se infatti ad essere corretta fosse la teoria dinamica del tempo e se alla base dell'esperienza che ciascuno di noi ha della successione vi fosse l'esperienza cosciente e la percezione diretta di quest'ultima, avrebbero buon gioco e partita vinta le concezioni che, per quanto riguarda il costituirsi e lo svilupparsi dell'identità dei soggetti sia individuali, sia collettivi, fanno perno sul valore determinante del passato e della memoria. Una successione di esperienze caratterizzata dalla continuità è infatti, inevitabilmente, un fluire all'interno del quale il presente è, in sostanza, qualcosa di evanescente, nulla più che un'impalpabile e continuamente caduca linea di demarcazione tra un passato, il cui peso è determinante, essendo costituito da eventi già realizzatisi, con un influsso sull'attualità concretamente ricostruibile, e un futuro dai confini invece labili e incerti. All'interno di un processo di questo genere è evidente perché il "già stato" condizioni ciò che è; mentre non altrettanto facile sarebbe il chiarire in che senso ciò che è di là da venire possa avere lo stesso tipo di impatto sugli eventi che lo precedono. Totalmente diverso è lo scenario che si prospetta se si ammette, in conformità con la teoria statica del tempo, che l'esperienza della successione dipende dalla capacità di ritagliare all'interno di un unico orizzonte ristretto e di fissare in un unico atto percezioni ed esperienze appartenenti a diverse dimensioni temporali e che, all'interno di questo orizzonte le entità non sembrano fluire. In questo modo a risultare determinante ai fini del "farsi" dell'io, come si è appena evidenziato, non è l'asse diacronico della successione, ma lo spazio sincronico e quasi-statico della "finestra temporale".

Questo spostamento appare ancora più significativo e rilevante se si considera un aspetto, messo in rilievo da Lotman in uno dei suoi ultimi scritti: il fatto cioè che mentre dal punto di vista fisico, la "freccia" del tempo appare strettamente legata alla causalità, intesa come ciò che porta in essere l'effetto, e la cui direzionalità non può essere mai rovesciata, nella vita mentale si ha un continuo rimescolamento delle carte e delle prospettive temporali che, pur non mutando quella direzionalità, produce però effetti di estremo interesse.

Per capire cosa avvenga a questo livello dobbiamo tornare all'idea di Damasio, secondo la quale ciò che chiamiamo "lo stato del sé" è il risultato di un continuo lavoro di costruzione da cima a fondo e di ricostruzione che coinvolge l'attività coordinata di molteplici regioni cerebrali. Questo "metasé" cui approdiamo inizialmente è, come si è detto, il risultato di una documentazione narrativa non verbale cui, il linguaggio, nel caso degli esseri umani, aggiunge la capacità di una narrazione di livello ancora superiore. Con l'intervento della narrazione verbale emerge la raffinata forma di soggettività che ci caratterizza, che si situa nell'articolato sistema delle *formazioni metalinguistiche*, cioè nell'elaborazione di un metalinguaggio del sistema "io" in base al quale si forma un metalivello nell'ambito del quale il sistema medesimo costruisce il suo autoritratto ideale. E questa "irruzione" dell'immagine della soggettività a un metalivello significa una sua strutturazione secondaria in seguito alla quale essa riceve un'organizzazione più rigida e certi suoi aspetti vengono dichiarati non strutturali, ed è come se cessassero di esistere. Una grande quantità di messaggi e testi «scorretti» sono così eliminati dalla sua memoria. I testi che restano vengano canonizzati e assoggettati a una rigida struttura gerarchica.

La creazione di un sistema di autodescrizione irrigidisce dunque e rafforza l'organizzazione. In seguito a questa strutturazione secondaria vengono "espulsi" interi strati e aspetti del sistema della soggettività, che vanno a formare una falda di sedimenti al di là dei confini di quest'ultima (realizzando quel "decentramento" del soggetto rispetto a questi stessi confini, di cui parlano tutte le teorie che fanno in qualche modo riferimento alla nozione di "inconscio", comunque intesa) e che attendono la loro ora per irrompere nuovamente in essa, a tal punto dimenticati da essere percepiti come nuovi. Questo scambio con ciò che si colloca al di là

della "linea di demarcazione" della soggettività ricostruita al "metalivello costituisce, per il sistema di questa stessa soggettività, un inesauribile serbatoio di dinamica. E' infatti anche la "pressione", dall'esterno della linea di demarcazione artificialmente costruita al metalivello, di questi sedimenti in contrasto con l' "immagine di sé" che si tende ad accreditare "ufficialmente", a spiegare i ripetuti mutamenti di prospettiva che si registrano nel sistema complesso della soggettività.

Ciò che avviene nel corso di questo processo di costruzione e ricostruzione può essere ulteriormente approfondito, come si anticipava, cogliendo alcuni spunti presenti negli ultimi saggi di Lotman, scritti poco prima della morte. Di particolare interesse a questo riguardo è, a mio giudizio, la "rilettura" che il semiologo russo propone di una geniale riflessione sul sogno di Florenskij contenuta in *Ikonostas*, dove si dice che "nel sogno il tempo scorre, e scorre celermente, *incontro al presente, all'inverso* del movimento della coscienza di veglia. Il primo *si capovolge su se stesso* e con esso si capovolgono tutte le sue immagini concrete. Ma ciò significa che noi siamo portati sul piano di uno *spazio immaginario*, per cui lo stesso evento che scaturisce dall'esterno, dal piano dello spazio reale, è visto anch'esso immaginariamente, cioè innanzitutto come se si svolgesse in un tempo teleologico, quale scopo, oggetto di una tensione"⁶⁷. Abbiamo qui, a giudizio di Lotman, un'ipotesi geniale, secondo la quale quando il sogno viene raccontato e trasformato in intreccio narrativo subisce una trasformazione lungo quattro direzioni principali:

- 1) un evidente aumento del grado di organizzazione, dovuta al fatto che la struttura narrativa si sovrappone a ciò che è stato visto;
- 2) l'eliminazione dalla memoria, in seguito al processo della narrazione, delle tracce reali del sogno, fino al punto che l'uomo si convince di aver visto realmente proprio ciò che ha raccontato. In seguito nella memoria rimane impresso il testo narrato verbalmente;
- 3) Il ribaltamento del testo verbalmente organizzato sulle immagini visive conservate nella memoria e la memorizzazione di esso in forma visiva. Così si crea la struttura della narrazione visiva, che unisce il senso della realtà, proprio di tutto ciò che è visibile, e tutte le possibilità grammaticali dell'irrealtà;
- 4) lo scambio tra l'inizio e la fine e il mutamento della direzione del sogno.

Il sogno è una "realtà irreal". Esso "si distingue per il suo plurilinguismo: ci immerge non in spazi visivi, verbali, musicali ecc., ma nella loro fusione, analoga a quella reale. La traduzione del sogno nelle lingue della comunicazione umana è accompagnata dalla diminuzione dell'indeterminatezza e dall'aumento della comunicabilità"⁶⁸. In seguito a questo processo esso viene osservato e letto "al contrario": il sogno originariamente inenarrabile e imprevedibile, caratterizzato da uno stato di incompiutezza, risultato di un processo di esplosione casuale di frammenti visivi proiettati in ordine sparso e in tutte le direzioni, viene "rettificato", calato e costretto entro una composizione temporale lineare che gli conferisce forma compiuta e sottopone tutti gli avvenimenti di cui si compone a una "rivalutazione in seconda istanza" che trasforma il casuale in inevitabile. Ciò che originariamente era una delle tante possibilità di sviluppo del processo plurilinguistico in cui il sogno consiste viene inserito all'interno di "un'orbita di senso originariamente imprevedibile. In seguito avviene un ripensamento di tutta la storia precedente, in modo che l'imprevedibile venga retrospettivamente ripensato come l'unica possibilità"⁶⁹.

⁶⁷ P. Florenskij, *Le porte regali*, a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano, 1977, p. 30

⁶⁸ Ju. M. Lotman, *La cultura e l'esplosione, Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano, 1993, p. 180

⁶⁹ *Ibidem*, p. 192

Quella che era soltanto *una* possibilità fra le tante viene, quindi, trasformata nell' *unica* possibilità, in quanto considerata una tappa intermedia del processo che deve necessariamente portare all'esito finale, cioè alla conclusione del sogno, al suo epilogo narrativo. La struttura arborescente, ricca di ramificazioni e di percorsi differenti, del "sogno-evento", a livello del "sogno-racconto", dopo la scelta operata dal narratore, si attenua fino a svanire del tutto, ed entra in scena l'irreversibilità. Benché di fatto non ci sia stata nessuna scelta il sogno viene ripensato e rivissuto come scelta e movimento diretto verso uno scopo: in seguito a ciò l'esplosione perde la sua imprevedibilità e si presenta, nella coscienza degli uomini, sotto forma della prevedibilità della dinamica da essa generata.

A giudizio di Lotman la cosa interessante di questo processo di "rilettura" e di trasformazione cui, secondo Florenskij, viene sottoposto il sogno è che esso coglie acutamente il *destino di ogni creazione artistica*. Tutte le forme di quest'ultima "possono essere rappresentate come varietà di un esperimento intellettuale. L'essenza del fenomeno sottoposto ad analisi viene inserita in un qualche sistema di relazioni che le è improprio. Grazie a ciò l'avvenimento trascorre come esplosione e, di conseguenza, ha un carattere imprevedibile. L'imprevedibilità (l'inaspettato) dello sviluppo degli avvenimenti costituisce il centro compositivo dell'opera"⁷⁰. Ma è destino dell'opera stessa quello di venire osservata e letta al contrario, proprio come il sogno. "La trasformazione, cui viene sottoposto il momento reale dell'esplosione -filtrata attraverso la selezione della coscienza modellizzante, che trasforma il casuale in regolare-ancora non conclude il processo della coscienza. Al meccanismo viene connessa la memoria, che permette di tornare nuovamente al momento precedente l'esplosione, e ancora una volta, ormai retrospettivamente, rappresentare l'intero processo. Adesso nella coscienza vi saranno come tre strati: il momento dell'esplosione originaria, il momento della sua redazione nei meccanismi della coscienza e il momento del loro nuovo duplicarsi nella struttura della memoria. L'ultimo strato rappresenta la base del meccanismo dell'arte"⁷¹. All'interno di questo complesso quadro, articolato in tre strati, l'opera d'arte, che si differenzia dalla realtà per il fatto che ha sempre una fine, viene guardata retrospettivamente proprio a partire dal suo "finale significante", cioè dal luogo conclusivo verso il quale sembrano convergere, finalisticamente, i fili del suo intreccio. E il lettore può assumere, nei confronti di essa, punti di vista differenti, muovendosi da un episodio dell'intreccio all'altro, o operando una seconda lettura con la quale dalla fine si ritorna all'inizio. In tal caso "ciò che era organizzato sull'asse temporale che occupa la lettura si trasferisce nello spazio sincronico della memoria. La consequenzialità viene sostituita dalla simultaneità e ciò conferisce agli eventi un senso nuovo. La memoria artistica in questa situazione si comporta in maniera analoga a quella che P. Florenskij attribuisce al sogno: si muove in una direzione opposta all'asse temporale"⁷². L'attribuire alla realtà un significato, in particolare nel processo della comprensione artistica, include inevitabilmente in sé la segmentazione: infatti ciò che non ha fine non ha neanche senso, per cui la comprensione è legata alla segmentazione dello spazio non discreto. La tendenza umana ad attribuire alle azioni e agli avvenimenti un senso e uno scopo sottintende uno scomporre la realtà continua in alcuni segmenti convenzionali. L'arte è lo spazio inesauribile della libertà, della esplorazione di possibilità sempre nuove, forzando di continuo i limiti posti dalle norme: "Il superiore grado di libertà rispetto alla realtà rende l'arte un polo di sperimentazione. L'arte crea il suo mondo, che si costruisce allora come trasformazione della realtà extrartistica, secondo la legge: «se, allora...» . L'artista concentra le forze dell'arte

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 190-191

⁷¹ *Ibidem*, p. 187

⁷² *Ibidem*, p. 191

in quelle sfere della vita, nelle quali egli indaga i risultati di una accresciuta libertà. In sostanza non fa differenza che oggetto d'attenzione divenga la possibilità di violare le leggi della famiglia, della società, le leggi del buon senso, delle usanze e della tradizione e persino le leggi del tempo o dello spazio"⁷³. Quando questo "campo di sperimentazione creativa" , risultato di un esercizio di libertà e di un'indagine non frenata e ipotecata da troppi vincoli, viene fruito da un destinatario qualunque subisce, inevitabilmente, una metamorfosi: "L' oggetto dell'arte, l'intreccio dell'opera d'arte si dà sempre al lettore come già compiuto, come precedente il racconto su di esso. Questo passato si illumina nel momento in cui passa da uno stato di incompiutezza in uno stato di compiutezza. Ciò si esprime, in particolare, nel fatto che, l'intero andamento dello sviluppo dell'intreccio si dà al lettore come passato che, allo stesso tempo, è come se fosse reale. L'azione di un romanzo o di un dramma appartiene a un tempo passato rispetto al momento della lettura. Ma il lettore piange o ride, cioè vive delle emozioni, che al di fuori dell'arte sono proprie del tempo presente. In ugual misura ciò che è convenzionale emotivamente si converte in reale. Il testo fissa la paradossale proprietà dell'arte di trasformare il convenzionale in reale e il passato in presente. In questo sta, tra l'altro, la differenza tra il tempo dello scorrere dell'intreccio e il tempo del suo compimento. Il primo esiste nel tempo, il secondo si converte in un passato, che allo stesso tempo rappresenta un uscire dal tempo in generale. Questa differenza di principio negli spazi dell'intreccio e del suo compimento rende futili i ragionamenti su ciò che è accaduto ai personaggi dopo la fine dell'opera. Se simili ragionamenti compaiono, essi testimoniano di una percezione non artistica del testo artistico e sono il risultato dell'inesperienza del lettore"⁷⁴.

Come si diceva, alcuni passi, i più significativi, di questo processo possono essere applicati anche alla duplice situazione che ci interessa, quella del passaggio dal livello di una qualsiasi situazione effettivamente vissuta da un soggetto qualunque alla sua ricostruzione razionale, e quella della proiezione esterna dell' "identità", dell'immagine di sé e del senso di sé che questo soggetto cerca di accreditare nel rapporto con l'altro, cui si racconta. In particolare è vero che anche in questo caso si ha un continuo mutamento di *prospettiva* sullo stesso evento E, "prima *anticipato* in una sintesi che include anche esperienze passate che possono assomigliare a ciò che ancora non conosciamo, poi *vissuto nel presente* in base sia alle nostre aspettative che a tali esperienze già avute, e infine esso stesso *rammemorato*" ⁷⁵ E in questo continuo mutamento le prospettive in gioco si influenzano a vicenda, in quanto non solo il futuro dipende dal passato, ma anche *ciò che ricordiamo del passato è influenzato dalle esperienze successive del presente e il contenuto dell'atto della "presentificazione" dell'evento E nel ricordo è influenzato dal vissuto successivo ad E*. "Nel vissuto interiore di una persona passato, presente e futuro sono strettamente congiunti e interpenetrati, senza ovviamente che la direzione della causalità venga mai rovesciata, e senza quindi che l'evento passato in sé possa essere modificato. A modificarsi è solo il nostro ricordo di esso"⁷⁶. Ma la trasformazione cui viene sottoposto nella vita mentale il processo che porta in essere l'effetto, e in base alla quale quest'ultimo può essere visto come il luogo conclusivo verso il quale sembrano convergere, finalisticamente, i fili dell' intreccio delle scelte e dei comportamenti, può essere fissata nella memoria, nella quale si può dunque rappresentare retrospettivamente l'intero processo e sedimentare una "lettura al contrario" della successione degli eventi,

⁷³ *Ibidem*, p. 188

⁷⁴ *Ibidem*, p. 189

⁷⁵ M. Dorato, *Futuro aperto e libertà. Un'introduzione alla filosofia del tempo*, cit., p. 255

⁷⁶ *Ivi*

analoga a quella cui, secondo Florenskij, è soggetto il sogno. Anche in questo caso, dunque, all'interno della mente vi saranno come tre strati: il momento della direzionalità originaria, il momento del suo duplicarsi nella struttura della memoria e il momento della redazione nei meccanismi della coscienza.

Il primo strato è legato a quello che possiamo chiamare il "vissuto contestuale", cioè a ciò che il soggetto vive nel momento t rispetto alla situazione complessiva x nella quale si trova; il secondo è una sorta di precipitato storico dei 'vissuti di sé' e degli eventi di cui è stato partecipe, nella sua 'interpretazione' soggettiva; lo strato finale, e cioè la redazione nei meccanismi della coscienza, è il risultato di un processo di autorappresentazione, che si distende nel tempo e che si nutre di tratti riconosciuti, e di altri, relegati invece nella sfera dell'extrasistemico. In linea di massima, da questa rappresentazione, scaturisce una "costruzione", relativamente stabile nel tempo e nelle diverse scene, risultato di quel processo magistralmente descritto da Diano come ricorrente risposta difensiva, comune virtualmente a tutti gli individui e a tutte le civiltà, alla sfida all' "emergere del tempo e aprirsi dello spazio creati dentro e d'intorno dall'evento [...] Ciò che differenzia le civiltà umane, come le singole vite, è la diversa chiusura che in esse vien dato allo spazio e al tempo dell'evento, e la storia dell'umanità, come la storia di ciascuno di noi, è la *storia di queste chiusure*. Tempi sacri, luoghi sacri, tabù, riti e miti non sono che chiusure di eventi"⁷⁷. Questa chiusura trasforma i confini labili e porosi dell'io in rigide linee di demarcazione. Il transito attraverso l'azione "modellizzante" della coscienza fa apparire un processo accidentato, articolato e complesso come un cammino perfettamente regolare e scandito da "fasi" legate in maniera del tutto coerente l'una all'altra. E nell'ambito del quale la complessità del vissuto contestuale, della situazione dalla quale esso emerge e nella quale si svolge, degli incontri, dei confronti, delle interazioni con differenti esperienze, individuali e collettive e delle "ibridazioni" che ne scaturiscono viene, per così dire, "rettificata" e normalizzata, trasformata in una immaginaria "forma pura", separata e autosufficiente, frutto di un processo di autoorganizzazione, di passaggio dalla "potenza" delle radici all'atto delle diverse modalità in cui si presenta nelle varie tappe della sua esistenza.

L'analisi del tempo per un verso ci mostra dunque come alla base di quella che, alla luce dell'esperienza fenomenologica apparentemente diretta e "immediata", ci si presenta come una *successione* di esperienze o di percezioni contraddistinta dalla *continuità* sembri invece esservi la *quasi-staticità* degli atti di sintesi, veri e propri grumi densi in cui si concentra la somma delle interazioni, degli incroci e degli scambi da cui scaturiscono, nelle varie fasi dell'esistenza, le nostre decisioni e le nostre scelte. Per l'altro, il continuo rimescolamento delle carte e delle prospettive temporali che ha luogo nella vita mentale, evidenzia come non vi sia nessuna ragione per attribuire, nello scenario complessivo degli atti di sintesi in un unico orizzonte ristretto di esperienze appartenenti a diverse dimensioni temporali, una qualsiasi priorità d'ordine o d'importanza a una di queste rispetto a una qualsiasi altra, in particolare al passato rispetto al futuro. Al contrario, se l'analisi proposta da Lotman sulla base della "rilettura" da lui operata delle idee di Florenskij è corretta, si dovrebbe ritenere che i fenomeni creativi risultino al contrario caratterizzati dall'inversione della direzionalità della "freccia del tempo" e, dunque, dalla centralità del riferimento al futuro.

Se dunque l'identità di qualsiasi soggetto, individuo, comunità, popolo, nazione o stato che sia è, come si è cercato di evidenziare, il prodotto di una "rivalutazione in seconda istanza", cioè di un processo tortuoso e complesso, le cui fasi abbiamo qui cercato di ricostruire

⁷⁷ C. Diano, *Linee per una fenomenologia dell'arte*, Neri Pozza, Vicenza, 1968, p. 20

sommariamente, appare non solo vano, ma mistificatorio cercare le radici di questa identità nella "purezza" di una pretesa linea di continuità di cui si possa localizzare la sorgente e seguire in modo lineare il tracciato dal passato al presente. Tutti i soggetti, individuali o collettivi, si manifestano piuttosto come il risultato di un continuo lavoro di associazione, giustapposizione, "incollamento" e sovrapposizione di differenti identità locali, per cui il "globale" che ne emerge è assimilabile a un mosaico pazientemente ricomposto e non sempre netto nei suoi confini e nell'immagine che propone, ripetutamente reimpostato secondo una diversa selezione e combinazione dei tasselli che via via lo compongono. E se in questo meccanismo di composizione svolge una funzione preminente il collegamento temporale, e cioè l'integrazione tramite il tempo, piuttosto che la pura e semplice "localizzazione spaziale", a costituire lo "sfondo" e la spina dorsale dell'identità sono l'azione e le modalità di costruzione di questo stato in ogni momento e le prospettive a partire dalle quali questa costruzione viene operata. Dunque qualcosa di profondamente assimilabile al progetto, quale è stato qui definito, e a quella idea di "progettazione ontologica", come 'danza' nella quale si forma la nostra struttura di possibilità, di cui parlano Winograd e Flores. Come dire che l'uomo non può fare a meno della capacità di progettare perché esso stesso è costitutivamente, nella sua realtà più profonda, progetto.