

La cultura e l'organizzazione dello spazio

Culture and the space's organization

Nicola Sisti

Ricercatore indipendente

Abstract

According to the russian philosopher P. Florenskij there is a deep link between philosophy, science and art based on the fact that the images of art are formulas for understanding life parallel to those of science and philosophy. He emphasizes the deep link between the organization of space and environment and the forms of culture in general, highlighting how all culture can be interpreted as the activity of the organization of space.

Understanding each time how much the influence of the one and the other affects their mutual meaning makes us retrace the history of their equilibrium in the succession of space-time relations that man establishes and builds with nature and the environment during the various historical periods.

The relationship that the images of art and culture in general establish with reality thus becomes fundamental to understand the relationships that, in the course of its evolution, man establishes and constructs with nature and the environment in which he lives by grasping the symbolic meaning of each event.

The different civilizations that have followed one another in history, giving nature and the environment their own form, their ideas, their feelings, are in fact like living organisms in the history of mankind. Understanding their symbolic value means trying to understand the relationship that man establishes each time with the world, seeing the world as an organism in which nature and history, environment and context in which man lives, are not considered as two separate entities but rather as faces of the same reality.

Keywords: Epistemology and organization of space, Landscape design and cultural identity, Architectural and urban design.

In un'opera dal titolo *Analiz prostranstvennosti i vremeni* (Florenskij, 1993) il filosofo russo P. Florenskij stabilisce un interessante legame tra filosofia, scienza e arte mettendo in evidenza come esso si basi sul fatto che le immagini dell'arte sono formule di comprensione della vita parallele a quelle della scienza e della filosofia.

Le opere d'arte non possono e non devono essere rinarrate nel linguaggio della scienza e della filosofia e tuttavia le immagini dell'arte sono formule di comprensione della vita, parallele a quelle della scienza e della filosofia. Le une e le altre sono due mani di un solo corpo e si può sempre indicare una data formula dell'arte accanto alla sua formula gemella nel pensiero astratto: fra l'una e l'altra non vi è uguaglianza ma corrispondenza. (Ivi, 15)

Il valore conoscitivo dell'arte sarebbe quindi equiparabile a quello della filosofia e della scienza proprio perché anch'essa, come queste ultime, cresce direttamente dalla vita stessa.

L'arte non si può in alcun modo considerare astrattamente dalla vita. Quegli aspetti e quelle particolarità della vita che vengono fissati attraverso simboli logici nella filosofia e nella scienza trovano nell'arte le loro formule simboliche espresse in immagini. [...] In parte correndo avanti e lasciando dietro di sé la filosofia e poi la scienza, in parte riflettendo un riconoscimento da loro già ottenuto, l'arte mostra nelle sue opere, in modo più sottile, tutte le inclinazioni di una concezione del mondo sia filosofica che scientifica. Talvolta questo è determinato dal reciproco influsso diretto del pensiero astratto e del pensiero figurato, che si appropriano delle formule del mondo scoperte dall'uno e dall'altro, mentre il primato e l'attività [della scoperta] possono appartenere sia all'una sia all'altra forma di pensiero. Tuttavia, più spesso questo parallelismo tra filosofia e arte cresce direttamente dalla radice comune di entrambe: la vita stessa. (Ivi, 15-16)

Diventa quindi importante ripercorrere queste idee di Florenskij per capire come le immagini dell'arte, nascendo dalla vita stessa, possano costituire un importante valore in grado di preservare l'identità e la cultura dei popoli all'interno del continuo divenire spazio-temporale in cui esse si sono sviluppate.

Il patrimonio culturale dei prodotti dell'arte testimonia infatti l'evoluzione della società umana descrivendo le relazioni che l'uomo instaura e costruisce nel contesto in cui vive.

Florenskij mette in evidenza come ogni qualsiasi oggetto che conosciamo, sia quelli che guardiamo come entità viventi sia quelli artistici, siano caratterizzati dal concetto di interezza.

Il concetto di interezza è proprio di un qualsiasi oggetto [*obekt*] che noi conosciamo, e che è presente in grado superiore in quegli oggetti a cui guardiamo come entità viventi e, a un livello ancora più alto di perfezione, negli oggetti [*predmety*] artistici. (Ivi, 265)

L'interezza di un organismo è data da certe funzioni interiori che noi, in generale, non conosciamo. Anche se le individuassimo, ciò avverrebbe poi con grande ritardo e con metodi estremamente complessi.

L'unità di un organismo, per esempio, si realizza attraverso la secrezione biologica [...]. L'organismo si presenta come intero perché le singole secrezioni dipendono talmente l'una dall'altra che basta paralizzare l'attività secretoria di una delle ghiandole per distruggerne l'equilibrio. L'organismo viene allora a mancare della capacità di realizzarsi nella sua interezza e, in casi estremi, si ammala e muore. E anche se, in generale, non conosciamo in anticipo l'unità biologica di un organismo, tuttavia ne percepiamo e ne vediamo immediatamente con i nostri occhi l'interezza, o il suo disgregarsi (Ivi, 254).

Quando parliamo dell'interezza dei prodotti dell'arte, abbiamo invece in mente una forma superiore di totalità. In un'opera d'arte, accanto ai singoli elementi che la compongono – ciascuno dei quali non ci dà ancora un'interezza e perciò, da solo, non la esprime – noi distinguiamo (non mediante una conoscenza astratta, ma attraverso una percezione sensoriale immediata) qualcosa che non è ad essi riducibile riconoscendo così che tutte le parti sono presenti.

Quando affrontiamo, dal punto di vista estetico, un'opera d'arte che abbiamo appena valutato in termini di peso e misura, ci accorgiamo che tutto ciò che fino a quel momento abbiamo considerato materiale passibile di valutazione non è in realtà che un mezzo per [raggiungere] un certo fine. Ci accorgiamo perciò che non sta qui il punto, ma in qualcosa d'altro, anche se questo "qualcosa d'altro", senza il materiale, non potrebbe diventare accessibile alla nostra percezione e non esisterebbe neppure. Allora diciamo che in quel dato quadro non sono la tela e i colori che contano e cominciamo a renderci conto del fatto che un qualche cantuccio di mondo, ritagliato arbitrariamente e, in un certo senso, di nessun valore, può rivelarsi improvvisamente portatore di qualcosa di completamente "altro", qualcosa che non è lo stesso cantuccio, ma che non si manifesterebbe senza di esso. Ci rendiamo conto che l'opera d'arte è per forza dualistica, vale a dire che contiene il momento intrinsecamente artistico della forma e il momento esteriore del materiale, che è, in se stesso, di poco valore. [...]

La dualità dell'opera d'arte indica che tutto ciò che in essa può essere valutato dal punto di vista fisico (sia attraverso pesi e misure approssimativi, sia attraverso strumenti esatti per analizzare la composizione dei colori del quadro o per rilevare i sottili rapporti di carattere geometrico) non è la cosa più importante di un'opera, perché ciò che è importante non può essere rintracciato in nessuna di tali analisi, sebbene sia proprio questo l'oggetto della nostra attenzione, quello che realizza il fine specifico dell'opera d'arte e fa di essa ciò che è. (Ivi, 251-252)

Ciò accade per via del carattere simbolico dell'opera d'arte. Il simbolo è una realtà che porta in sé l'energia di una realtà ulteriore che non è mai direttamente rivelata in sé stessa. Di conseguenza l'opera d'arte va pensata come una finestra attraverso la quale vediamo una certa realtà, che tuttavia non si identifica affatto con quella realtà.

Il simbolo è «una realtà che è più di sé stessa. È un'entità che manifesta qualcosa che esso stesso non è, che è più grande e che però si rivela attraverso questo simbolo nella sua essenza. Il simbolo è una realtà la cui energia cresciuta insieme o, meglio, confluita insieme con un altro essere più prezioso rispetto a lui, contiene in sé quest'ultimo» (Florenskij, 2001, 28).

Il carattere simbolico dell'opera d'arte rivela dunque l'antinomia che in essa sussiste fra la rappresentazione e ciò che si vuole rappresentare. Tenendo insieme ciò che rappresenta con ciò che si vuole rappresentare in uno spazio che rispetta il confine che li separa e allo stesso tempo li raccorda, esso incarna così la stessa dialettica che sussiste in un'opera d'arte fra composizione e costruzione (Cfr. Florenskij, 1993, 100-101).

Florenskij a questo proposito fa questo esempio

Se avete una rappresentazione di frutta, dal punto di vista immediato e sensoriale il quadro consiste soltanto di un pezzo di tela e di frammenti di colore. Ma nella vostra percezione ci sono la tela e i frammenti di colore e soprattutto la frutta. Nel fatto che ci sia anche la frutta il quadro va al di là di se stesso. In altre parole il quadro è qualcosa che raffigura e insieme qualcosa di raffigurato (Ivi, 307).

L'opera d'arte è dunque qualcosa di dualistico per sua natura.

Da un lato soggiace a date leggi che regolano ciò che è raffigurato, dall'altro dipende da altre leggi in base al fatto che raffigura qualcosa. In altre parole, esistono delle relazioni generali, degli schemi generali, delle leggi generali di organizzazione dell'opera d'arte

in quanto tale, ma insieme essa non è estranea anche ad altre relazioni, a schemi e leggi che riguardano non l'opera ma quello che in essa è rappresentato. Ed essa è di conseguenza due volte un'unità. In primo luogo, come ciò che rappresenta e in secondo luogo come ciò che è rappresentato. Questa dualità, se espressa in un linguaggio comune, costituisce i due momenti della composizione e della costruzione (Ivi, 307-308).

Con composizione e costruzione Florenskij indica dunque i due elementi che caratterizzano la tensione che sussiste in un'opera d'arte fra la rappresentazione e ciò che si vuole rappresentare. La tensione che caratterizza non solo l'arte ma ogni qualsiasi prodotto della conoscenza.

Nel quadro, sottolinea Florenskij, sono presenti due sistemi di leggi diverse, quelle relative all'organizzazione dell'opera d'arte e quelle che riguardano non l'opera ma ciò che in essa è rappresentato. Esso è dunque unità sia di ciò che rappresenta sia di ciò che viene rappresentato. Questa dualità determina i due momenti della composizione e della costruzione. La realtà dell'opera d'arte agisce sull'artista imponendogli una certa struttura: la "costruzione"; contemporaneamente l'artista impone a sua volta alla realtà dell'opera la sua struttura spirituale, il suo disegno progettuale: la "composizione".

La composizione è dunque lo schema o disegno generale dell'opera. Disegno non del contenuto, nel senso del piano di un'opera letteraria, bensì «disegno dell'organizzazione spaziale, che in sé non ha alcun rapporto *diretto* con il tema» (Ivi, 87).

Un'opera d'arte è sempre dualistica, e in questa dualità affonda le sue radici la necessità di un approccio dualistico all'opera; di conseguenza gli schemi dell'opera sono sempre dualistici, e, in modo corrispondente, è dualistico anche il termine applicato [nel caso specifico]. L'opera d'arte è un qualcosa che parla di sé, in quanto unità organizzata dei suoi mezzi figurativi; in particolare essa è unità organizzata di colori, di linee, di punti e, in generale, di forme geometriche. Questa unità possiede anche lo schema fondamentale della sua struttura, ciò che è chiamato composizione (Ivi, 89).

Ma accanto al termine composizione «non è raro sentirne un altro e cioè la costruzione». (*Ibid.*) Essa è data dalla realtà dell'opera d'arte che agisce sull'artista imponendogli una certa struttura. I due termini indicati

sono lontanissimi fra loro, e quando ci si rende conto di quanto siano distanti, per non dire assolutamente opposti, diventano persino incomprensibili i motivi psicologici della loro confusione. Ma, d'altra parte, entrambi sono ugualmente necessari per l'esame dell'arte e suscita meraviglia il tentativo di cavarsela con uno solo di essi, o persino di far coincidere una data tendenza artistica con uno dei due termini, con la costruzione o con la composizione, presi separatamente. (*Ibid.*)

Per stabilire la composizione non occorre di solito conoscere il significato dell'opera, anzi questo è nocivo «perché conoscendo il significato è difficile sciogliersi dai suoi legami e giudicare l'opera dal punto di vista della presenza in essa di mezzi figurativi e di un loro disegno unitario» (Ivi, 90). Questo è ciò che si intende per composizione: la struttura spirituale, il disegno progettuale che l'artista impone all'opera.

Tuttavia, l'opera possiede un certo *significato*, l'opera *rappresenta* qualcosa. Essa ha al suo interno un suo schema unitario, un suo disegno, che unifica l'oggetto da rappresentare in qualcosa di intero. Questo schema o piano dell'opera d'arte dal punto di vista del significato si chiama *costruzione*.

L'opera possiede un certo *significato*, e l'unità organizzata di tutti i mezzi serve per esprimere questo significato. L'opera *rappresenta* qualcosa. Quello che essa rappresenta, il suo oggetto [*predmet*], non si identifica con l'opera in quanto tale e non assomiglia per nulla alla somma organizzata dei suoi mezzi figurativi. È fuori di questi, sebbene si dia attraverso la coscienza di questi.

È questo oggetto, giacché l'opera deve essere intera, possiede evidentemente la *sua* unità: è un'unità in sé, come è un'unità in sé la somma dei mezzi figurativi. Ma è chiaro che l'unità di ciò che si rappresenta non può essere confusa in alcun modo con l'unità della rappresentazione. Questo significa che la prima deve essere interiormente coerente all'interno del *suo* schema unitario, del *suo* disegno, disegno che unifica l'oggetto da rappresentare in qualcosa di intero. Questo schema o piano dell'opera d'arte dal punto di vista del significato si deve chiamare *costruzione*. (*Ibid.*)

In questo modo – continua Florenskij – nell'opera si uniscono in un qualcosa di unitario le due voci: quella della realtà e quella dell'artista. Ma unendosi non perdono la propria natura specifica.

Quello che la realtà dice di sé attraverso l'opera è la costruzione nell'opera, e quello che l'artista dice di questa realtà è la composizione dell'opera. È stato detto costruzione *nell'opera* e composizione *dell'opera*, perché alla costruzione è sottomessa non l'opera, ma la realtà, che deve essere rappresentata attraverso l'opera, mentre alla composizione è sottomessa l'opera stessa. E viceversa, l'opera in quanto tale è completamente indipendente dalla costruzione della realtà, come la realtà in sé non ha niente a che fare con la composizione dell'opera. In altre parole, la costruzione è il modo in cui si confrontano reciprocamente gli elementi della realtà, non importa se fisica o astratta: è la struttura della realtà attraverso se stessa; mentre la composizione è la possibilità di connessione degli elementi attraverso i quali si rappresenta la realtà, vale a dire la struttura dell'opera. È chiaro che *non* esiste e non può esistere alcun legame *diretto* fra la struttura della realtà e la struttura della sua rappresentazione, almeno per quanto riguarda un primo approccio a questo problema. E, in questo caso, si deve sostenere con tutte le forze che fra costruzione e composizione non c'è niente in comune. Infatti la costruzione caratterizza la realtà in sé, nei suoi legami e nelle sue connessioni interiori, nella lotta e nell'azione comune delle sue forze ed energie, mentre attraverso la composizione viene caratterizzato il mondo interiore proprio dello stesso artista, la struttura della sua vita interiore. (*Ivi*, 93).

Il rapporto dialettico che lega la costruzione e la composizione è dato dal fatto che la costruzione è ciò che la realtà vuole dall'opera, la composizione ciò che l'artista vuole dalla sua opera. (Cfr. *Ivi*, 94).

Queste due esigenze, che derivano una dal mondo esterno, l'altra da quello interiore, si esprimono in modo autonomo l'una dall'altra, in un primo approccio alla questione, perlomeno. Si capisce da sé che non può succedere che l'artista si estranei volontariamente dalla creazione e

non voglia esprimere niente di sé, perché altrimenti sarebbe sufficiente la sola presenza della realtà. E, d'altra parte, non c'è motivo per ritenere che la realtà, per qualche ragione, venga costruita o ricostruita a piacere dell'artista.

E quindi, non c'è bisogno nemmeno di ritenere che le due esigenze vadano d'accordo, perché esse si incontrano nell'opera e la configurano proprio attraverso la loro interferenza reciproca, come l'ordito e la trama tessono una tela e in quella tela può prevalere uno dei due principi, l'ordito – la costruzione, o la trama – la composizione. Ne risulta allora un'opera unilateralmente oggettiva, o al contrario unilateralmente soggettiva. (*Ibid.*)

Secondo Florenskij ogni rappresentazione di un oggetto tiene dunque insieme ciò che rappresenta con ciò che si vuole rappresentare. Ogni rappresentazione non riesce a cogliere la realtà completamente in modo trasparente, non è la copia esatta delle cose, ma incarna la continua interazione tra osservatore e oggetto dell'osservazione.

Ogni rappresentazione indica le diverse percezioni che possiamo avere di un oggetto, le diverse facce della realtà che ogni volta percepiamo, i diversi livelli di sintesi del mondo cui ogni volta perveniamo.

L'esperienza dell'uomo, si trova nel bel mezzo di due sfere vitali: quella terrestre del fenomeno, con lo sguardo verso l'esperienza quotidiana e la dimensione corporea, e quella della realtà in sé del noumeno che richiede un pensiero verso l'invisibile, il possibile, ciò che può soltanto essere intuito e non percepito direttamente.

Il problema centrale della conoscenza

è dunque il rapporto tra *l'oggetto reale*, quello che esiste in sé, in una dimensione ontologica, indipendente dalla capacità o meno di un qualsiasi soggetto conoscente di "far presa" su di esso, cogliendone i tratti distintivi e le caratteristiche essenziali, e *l'oggetto della conoscenza*, il risultato cioè al quale il pensiero scientifico perviene nelle diverse fasi del suo sviluppo storico, nello sforzo di avvicinarsi il più possibile alla comprensione della realtà naturale. (Tagliagambe, 2006, 120)

6

Centrale è riuscire a cogliere il noumeno nei fenomeni, riuscendo a cogliere il noumeno nei mezzi in cui si manifesta e si incarna nei fenomeni. Il fenomeno e il noumeno, la realtà e la rappresentazione di essa cui ogni volta perveniamo, sono infatti separate – secondo Florenskij – da un confine che le separa e allo stesso tempo le raccorda. Ogni rappresentazione non riesce a cogliere la realtà completamente in modo trasparente, non è la copia esatta delle cose, ma incarna la continua interazione tra osservatore e oggetto dell'osservazione rappresentando ogni volta le diverse facce di un oggetto senza mai però "far presa" completamente su di esso, cogliendone i tratti distintivi e le caratteristiche essenziali. Per cercare di cogliere sempre di più il noumeno incarnato nei fenomeni, l'unica via è quella di cercare di colmare sempre di più questa distanza mediante i prodotti della conoscenza come l'arte o le teorie filosofiche e scientifiche. L'arte e i prodotti della conoscenza in generale hanno infatti una natura prettamente simbolica che pur non riuscendo a rappresentare la realtà in maniera oggettiva e autentica, riescono tuttavia a tenere insieme la realtà da rappresentare e la maniera in cui cerchiamo di coglierla e rappresentarla. (Cfr. Tagliagambe 2006 e 2013).

Lo spazio intermedio che separa fenomeno e noumeno, per la sua natura, non è dunque direttamente accessibile alla rappresentazione, magari attraverso una qualche misteriosa capacità che oltrepassi gli strumenti razionali di cui l'uomo dispone; è invece un fossato che va riempito, una barriera che va progressivamente resa più sottile, (senza diventare mai completamente trasparente) attraverso la creatività culturale delle produzioni artistiche, delle teorie scientifiche, e del mondo della conoscenza in generale.

Ciò che determina l'opera d'arte come intero è dunque l'interazione reciproca delle singole parti che la compongono.

Tuttavia, accanto a questi singoli elementi, ciascuno dei quali non ci dà ancora un'interezza, noi distinguiamo nell'opera d'arte qualcosa che non è ad essi riducibile riconoscendo così che tutti gli elementi sono presenti.

Il concetto di interezza, continua Florenskij, è infatti un concetto polifonico. Nella lingua russa si sottolinea che la forza di questo intero è la bellezza che si manifesta come risultato. Nella lingua greca esso richiama un senso di equilibrio e di perfetta armonia esteriore ed interiore. Nel latino esso richiama la pienezza e la forza, mentre nell'ebraico esso evidenzia più la perfezione. (Cfr. Florenskij, 1993, 258).

Di fronte a un'opera d'arte, o affrontando dal punto di vista estetico un organismo, noi percepiamo dunque che la superficie esterna non è essenzialmente il guscio che riveste un tutto, ma è piuttosto la risultante di tutte le forze che partecipano alla vita di un dato organismo, di un determinato tutto. La superficie esterna riassume in sé tutte le azioni e le forze interiori facendo sì che pur vedendo solo questa superficie noi riusciamo a percepire l'opera o l'organismo come un tutto.

Analizzando le immagini dell'arte, abbiamo dunque qualcosa di intero costituito da elementi separati. Questi, tuttavia, si sparpaglierebbero se non fossero collegati fra loro da un ambiente, da uno spazio.

Essi sono collegati dalla loro funzione, e, in rapporto all'intera opera, si presentano in un certo modo come elementi di arte applicata, perché, sebbene ciascuno di questi elementi sia relativamente chiuso in sé, ognuno è tuttavia una funzione indirizzata verso un altro elemento separato e al primo collegato. Abbiamo quindi da un lato degli elementi separati, dall'altro la loro connessione reciproca. Affinché si realizzi la possibilità di questa connessione (dal punto di vista della loro conoscibilità) è necessario che ci sia un ambiente, qualunque esso sia (in se stesso neutrale), in grado di consentire quella data connessione. Noi chiamiamo questo ambiente spazio. (Ivi, 266-267).

In un'opera d'arte le cose e lo spazio sono profondamente connesse. Non possiamo annullare le cose in modo tale che resti soltanto lo spazio. Lo spazio senza le cose non è da noi percepibile, né conoscibile; ma d'altra parte non possiamo lasciare le cose senza lo spazio. In questo caso esse non potrebbero connettersi reciprocamente, e l'opera si sparpaglierebbe in una serie di singole cose che noi non potremmo coordinare esteticamente tra loro.

In questo modo anche negli oggetti di arte pura – rispetto ai quali noi affermiamo in prima istanza che sono maggiormente chiusi in se stessi e meno legati al contesto di quelli di arte applicata – si viene a stabilire un legame profondo con il contesto che risulterà di conseguenza uno dei suoi elementi costitutivi. Se prendiamo ad esempio un quadro, è facile notare come esso dipenda anche

da certi elementi del contesto: l'illuminazione, un certo colore della parete, certe forme architettoniche della sede in cui è collocato (Cfr. Ivi, 265).

Non possiamo dunque annullare le cose in modo tale che resti soltanto lo spazio, ma d'altra parte non possiamo lasciare le cose senza lo spazio. Il loro legame è profondamente connesso e dà vita allo sviluppo di una dinamica di forze in cui, ogni volta, può prevalere l'una o l'altra senza però mai annullarsi, pena la perdita di quel legame indissolubile che caratterizza l'essenza storica delle opere d'arte.

Quanto più una certa immagine viene pensata da noi come qualcosa di molto solido, reale, tanto più essa governa lo spazio in cui si trova e lo determina. Lo spazio diventa, figurativamente parlando, passivo e liquido in sommo grado, e, di conseguenza, esprime una struttura incerta. Al contrario quando è lo spazio a essere primario e a determinare le cose attraverso sé, allora esse diventano passive al suo interno come nuvole trasportate dal vento. Lo spazio si esprime largamente attraverso la propria struttura e noi sentiamo che in esso esistono delle [forze] specifiche, delle tensioni che appaiono non appena vi compare la realtà, seppur minima, delle immagini. (Ivi, 269-270).

Non appena abbiamo delle immagini (o delle produzioni artistiche e architettoniche in generale) tutto lo spazio fra loro si riempie dunque di forze che interagiscono al suo interno e tutto lo spazio diventa un campo di forze.

Il nostro compito consiste nel chiarire due diversi approcci allo stesso campo di forze. Possiamo partire dalle cose-immagini che si trovano in questo spazio e lo riempiono con la loro interazione in modo da conferirgli una data struttura. Ma possiamo anche condurre il nostro esperimento a partire da uno spazio che abbia già una determinata struttura e dedurre che le cose prendono in esso una forma o l'altra perché lo spazio le presuppone proprio in quel modo. (Ivi, 279-280).

Capire ogni volta quanto l'influenza dell'uno e dell'altro incida sul loro reciproco significato ci fa ripercorrere così la storia del loro equilibrio nel susseguirsi delle relazioni spazio-temporali che l'uomo instaura e costruisce con la natura e l'ambiente nel corso delle varie epoche storiche.

Il rapporto che le immagini dell'arte e della cultura in generale instaurano con la realtà diventa così fondamentale per capire le relazioni che, nel corso della sua evoluzione, l'uomo instaura e costruisce con la natura e l'ambiente in cui vive cogliendo il significato simbolico di ogni evento.

Le diverse civiltà che si sono susseguite nella storia imprimendo alla natura e all'ambiente la propria forma, le proprie idee, il loro sentire, sono infatti come organismi viventi della storia dell'umanità. Capirne il valore simbolico significa cercare di comprendere il rapporto che l'uomo instaura ogni volta con il mondo, vedendo il mondo come un organismo in cui natura e storia, ambiente e contesto in cui l'uomo vive, non vengono ritenute come due entità separate ma sono invece considerate come facce della stessa realtà.

Da una parte questo approccio cerca di svelare attraverso il significato simbolico dell'arte e della cultura in generale, il linguaggio e la maniera di sentire e vedere il mondo, proprio di ogni singola civiltà. Dall'altra esso propone – come sottolineato anche da Bateson – una nuova prospettiva in cui pensare l'uomo e l'ambiente.

Questo approccio non mette infatti in evidenza una semplice interazione tra questi due mondi, ma sottolinea una loro reciproca appartenenza all'interno di un unico sistema con lo scopo di ripensare questo rapporto non da una prospettiva umana ma da un punto di vista ecologicamente orientato.

Bateson (Cfr. Bateson 1977 e 1984) sottolinea come i rapporti tra i sistemi complessi, come ad esempio l'uomo, la società e l'ecosistema nella sua globalità avvengano tutti all'interno di un unico modello cibernetico e mette in evidenza come l'incapacità di cogliere il punto di vista ecologico sia legato al pensare di essere indipendenti dalla dinamica del modello cibernetico di sistema.

La cultura occidentale, secondo Bateson, ha erroneamente separato la ragione dalle emozioni, l'individuo dalla società e l'umanità dalla natura, per dare ampio spazio alla coscienza individuale. In questo modo la coscienza, che è solo una parte del più vasto sistema individuo-società-ecosistema, ignora le interconnessioni del modello cibernetico globale e rivendica esclusivamente per sé il carattere di mente. La coscienza non coglie così la natura sistemica del mondo, credendo di avere il controllo di un sistema di cui è invece solo una parte. L'uomo commette così l'errore di pensare in modo finalizzato trascurando la natura sistemica del mondo.

Ragionando in termini di finalità la coscienza non coglie le interazioni del più vasto sistema globale. L'uomo si pone fini parcellizzati, estratti dalla mente totale, che non gli consentono di comprendere la sua stessa natura sistemica e, soprattutto, che la realtà globale cui egli stesso appartiene è sistemica.

Da questo punto di vista Florenskij sottolinea invece il profondo legame esistente tra l'organizzazione dello spazio e dell'ambiente e le forme della cultura in generale, mettendo in evidenza come tutta la cultura può essere interpretata come l'attività dell'organizzazione dello spazio.

Tutta la cultura può essere interpretata come l'attività dell'organizzazione dello spazio. In certi casi si tratta dello spazio delle nostre relazioni vitali, e allora l'attività corrispondente si chiama tecnica. In altri casi si tratta dello spazio mentale, di un modello mentale della realtà e la realtà della sua organizzazione si chiama allora scienza o filosofia. Infine, la terza classe si trova *fra* i primi due. In essi lo spazio, o meglio gli spazi, sono visibili come gli spazi della tecnica, ma allo stesso tempo non ammettono l'ingerenza della vita, come gli spazi della scienza e della filosofia. L'organizzazione di questi ultimi spazi si chiama arte. (Florenskij, 1993, 51).

In ciascuna attività sono contenuti anche i rudimenti, benché subordinati, delle altre, e ciascuno spazio non è estraneo in certa misura a quelli di genere diverso.

Non si riesce, naturalmente, a delimitare in modo assoluto questi tre generi di attività, così come non lo si può fare per gli spazi da essi organizzati. [...]

Così, nella tecnica è presente, per forza, una certa artisticità, [anche se] non indispensabile al fine che la tecnica si propone, e vi si trova anche un certo pensiero filosofico e scientifico che arricchisce l'approccio teoretico del mondo. Nella filosofia e nella scienza, d'altra parte, si può sempre scoprire una certa artisticità e una possibilità di applicazione alla vita, cioè un lato tecnico allo stesso modo in cui, esattamente, l'opera d'arte contiene in sé, a diversi livelli, qualcosa che è utile per la vita, qualcosa di tecnico, un qualche rapporto tecnico con la realtà. In ogni attività ciascun singolo spazio ha una certa affinità con tutti gli altri. Non potrebbe essere

altrimenti, dal momento che la cultura è unica e al servizio di un solo soggetto [*subekt*], e gli spazi, per quanto siano diversi, vengono denominati con una sola parola: *spazio*. Nondimeno, i tipi di attività indicati possono pur sempre essere delimitati in base al loro significato predominante, ma, al di là di questa delimitazione, fanno tutti fondamentalmente la stessa cosa: cambiano la realtà per ricostruire lo spazio. (*Ibid.*).

I rapporti che le immagini dell'arte – o i modelli mentali impostati attraverso la parola dello scienziato e del filosofo – instaurano con lo spazio dipendono, come anticipato, dalle loro reciproche interazioni.

Possiamo condurre il nostro esperimento a partire da uno spazio che abbia già una determinata struttura e dedurre che le cose prendono in esso una forma o l'altra perché lo spazio le presuppone proprio in quel modo. Avremo così una concezione oggettiva e realista dell'arte, ugualmente applicabile alla filosofia, alla scienza e alla tecnica.

L'uomo di cultura pianta dei pali di confine, traccia dei limiti e delinea infine i percorsi più brevi di questo spazio, insieme a sistemi di linee di pari forza, isopotenziali. [...] Questa è una concezione oggettiva e realista dell'arte, ugualmente applicabile alla filosofia, alla scienza e alla tecnica. (Ivi, 52-53).

Oppure possiamo partire dalle cose-immagini che si trovano in questo spazio e lo riempiamo con la loro interazione in modo da conferirgli una data struttura. Avremo così un punto di vista soggettivo e illusionistico sull'arte e su tutta la cultura, profondamente estraneo al precedente.

Il punto di vista invece secondo il quale l'artista, e l'uomo di cultura in generale, organizzano da sé quello che vogliono e come vogliono, è un punto di vista soggettivo e illusionistico sull'arte e su tutta la cultura, ed è profondamente estraneo al precedente per quanto riguarda la percezione sensoriale di sé e del mondo che ha l'uomo di cultura. (Ivi, 53).

Sia l'una che l'altra concezione della propria attività può essere interpretata in un verso o nell'altro, imprimendo così una sfumatura differente all'attività stessa. Tuttavia, sia l'uno che l'altro punto di vista hanno formalmente gli stessi diritti, le stesse possibilità e sono interpretazioni tecnicamente identiche di un solo e identico fatto: la cultura (Cfr. Ivi, 53).

Tutte le arti crescono dunque da una sola radice: l'organizzazione dello spazio. I loro risultati non sono tuttavia identici ed è proprio il loro diverso rapporto con l'organizzazione dello spazio ciò che ne determina la natura.

Nonostante differenze apparentemente radicali, tutte le arti crescono da una sola radice, e basta cominciare a esaminarle perché l'unità complessiva si presenti in maniera sempre più convincente. Questa unità è l'organizzazione dello spazio, che si può ottenere in misura significativa con procedimenti dello stesso genere, ma che, proprio come conseguenza di tale omogeneità, dà risultati ben lontani dall'essere identici. La pittura e la grafica occupano un posto particolare fra le arti e in un certo senso possono essere definite come le arti per eccellenza, mentre la poesia e la musica si avvicinano in parte, per la loro stessa natura, alle attività della scienza e della filosofia, e l'architettura, la scultura e il teatro alla tecnica (Ivi, 55).

Il mondo va dunque considerato come un organismo in cui natura e storia, ambiente e contesto in cui l'uomo vive, non vengono ritenute come due entità separate ma sono invece considerate come facce della stessa realtà che possono essere così svelate dal valore simbolico della cultura per cercare di comprendere il rapporto che l'uomo instaura ogni volta con il mondo.

Il patrimonio culturale dei prodotti dell'arte testimonia dunque l'evoluzione della società umana descrivendo le relazioni che l'uomo instaura e costruisce nel contesto in cui vive.

Nascendo dalla vita stessa, le immagini dell'arte e delle produzioni artistiche e architettoniche possono costituire così un importante valore in grado di preservare l'identità e la cultura dei popoli all'interno del continuo divenire spazio-temporale in cui esse si sono sviluppate.

Il carattere simbolico delle immagini dell'arte e dei prodotti della conoscenza in generale come la scienza e la filosofia – proprio per la loro natura anfibia – orienta inoltre il pensiero non solo verso la realtà, ma anche verso la sfera della possibilità, dando vita a una continua creazione di significati alternativi della realtà.

L'arte e i prodotti della conoscenza in generale hanno infatti una natura prettamente simbolica che pur non riuscendo a rappresentare la realtà in maniera oggettiva e autentica, riescono tuttavia a tenere insieme la realtà da rappresentare e la maniera in cui cerchiamo di coglierla e rappresentarla, portando a un pensiero rivolto verso l'invisibile, il possibile, in modo da cercare di cogliere sempre di più il noumeno incarnato nei fenomeni.

Proprio per la sua natura anfibia, che lo orienta costantemente verso la considerazione non solo del mondo esterno, ma anche di quello interiore dell'uomo, il simbolo ha, congiuntamente e ineliminabilmente, questo duplice carattere di riferimento vincolante al senso della realtà, e, nello stesso tempo, di apertura costante verso la sfera dei possibili. Proprio per questo esso è, contemporaneamente, sé, qualcosa che è nell'ordine della realtà fisica, e qualcosa che è più di sé, e trascende questa realtà. Per esempio: il quadro come realtà consiste nella tela, nei colori, nella cornice, nel telaio, ma esso è di più, come essenza, di quello che è nell'ordine della realtà fisica. È una finestra verso l'ulteriorità, verso l'invisibile, verso un'altra essenza che non è data direttamente, un'essenza "altra" del fenomeno (Tagliagambe, 2005, 81-82).

Questa continua creazione di significati alternativi della realtà non determina poi il possibile – spesso irrealizzabile – in quanto tale, ma designa piuttosto alternative plausibili e concretamente realizzabili.

Il valore conoscitivo delle immagini dell'arte e della conoscenza è dato infatti non solo dalla loro capacità di cercare di farci cogliere sempre di più il noumeno incarnato nei fenomeni; ma anche dalla loro capacità di integrare questa conoscenza dell'invisibile nella realtà facendola crescere mediante l'attribuzione di nuovi significati integrati così con quelli di partenza (Cfr. Ivi, 82).

Nella creazione artistica l'anima si solleva dal mondo terreno ed entra nel mondo celeste. Lì si nutre senza immagini della contemplazione di quel mondo, tocca gli eterni noumeni delle cose e, quando se ne è impregnata, colma di conoscenza ridiscende nel mondo terreno. E giù per quella strada presso la frontiera terrena, il tesoro spirituale che ha acquistato viene investito di immagini simboliche – le stesse che, fissandosi, formano l'opera d'arte. Sicché l'arte è un sogno che si è materializzato (Florenskij, 2018, 21-22).

La visione data attraverso le immagini dell'arte e della cultura in generale porta così a vedere non solo il sensibile, la realtà presente, ma anche a coglierne sempre nuovi significati pensandola in maniera alternativa e ipotizzando scenari diversi (Cfr. Tagliagambe e Malinconico, 2018).

In questo modo l'attenzione non si focalizza infatti solo sulla realtà presente ma considera anche ciò che essa potrebbe essere, considerando così tutti i suoi possibili significati alternativi.

L'orizzonte si allarga quindi ad afferrare nuovi significati all'interno di quelli possibili, viaggiando all'interno di una prospettiva che si allarga sull'asse sia spaziale che temporale attingendo a conoscenze che si sono sviluppate nel tempo e nello spazio.

In questo modo si determinano così nuove forme di relazioni tra l'uomo e il contesto in cui vive in un circolo continuo di creazione di significati che – come visto – possono essere svelati ogni volta dal loro carattere simbolico.

Bibliografia

- Bateson, G, 1972. *Steps to an Ecology of Mind*. Chandler Publishing Company. Trad. it. 1977. *Verso un'ecologia della mente*. Milano: Adelphi.
- Bateson, G, 1980. *Mind and Nature. A necessary Unity*. Bantam Books. Trad. it. 1984. *Mente e natura. Un'unità necessaria*. Milano: Adelphi.
- Florenskij, P. 1923-1924. *Analiz prostranstvennosti i vremeni v chudožestvenno-izobrazitel'nych proizvedenijach. Lekcii vo VChUTEMAS'E*. Trad. it. 1993. *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano: Adelphi.
- Florenskij, P. *Imjaslavie kak filosofskaja predposylka*. Trad. it 2001. *La venerazione del nome come presupposto filosofico*, in Id., *Il valore magico della parola*, Milano: Medusa.
- Florenskij, P. 1994. *Ikonostas*. Moskva: Iskusstvo. Trad. it. 2018. *Le porte regali*. Venezia: Marsilio.
- Tagliagambe, S. 2005. *Le due vie della percezione e l'epistemologia del progetto*. Milano: Franco Angeli.
- Tagliagambe, S. 2006. *Come leggere Florenskij*. Milano: Bompiani.
- Tagliagambe, S. 2013. *Il cielo incarnato. Epistemologia del simbolo di Pavel Florenskij*. Roma: Aracne
- Tagliagambe, S., Malinconico A. 2018. *Tempo e sincronicità*. Milano: Mimesis.