

# Questa è arte, quella non è arte

## Le conseguenze ontologiche della creatività

ENRICO TERRONE  
Università di Torino

---

**ABSTRACT:** In this essay I will discuss the implications of the notion of creativity, with regard both to the ontology of art (what kind of entities are artworks?) and to the definition of art (given this kind of entities, which are the specific traits that distinguish artworks?). With regard to the ontology, I will claim that, in accordance to the attribution of creativity in our practices of appreciation, artworks have to be considered as acts, not as things. Given this ontological perspective, in order to define artworks we need some criteria to distinguish between artistic acts and other kinds of acts, and for this purpose I will show that creativity plays, once again, a crucial role. Finally, by way of illustration and summary, I will consider the debate about cinema as art, that during the 20<sup>th</sup> century has opposed the scholars who argued that films could be artworks and those who denied it, and I will show how these opposing theses both presuppose the belonging of the artwork to the ontological category of act, and the crucial role of creativity in its definition.

**KEYWORDS:** Definition of art, ontology of art, act, creativity, cinema.

In questo saggio mi propongo di discutere le implicazioni della nozione di creatività per quanto riguarda sia l'ontologia dell'arte (cioè la risposta alla domanda: a quale genere di entità appartengono le opere d'arte?) sia la definizione dell'arte (cioè la risposta alla domanda: all'interno di questo genere di entità, quali sono i tratti specifici che contraddistinguono le opere d'arte?). Per quanto concerne l'ontologia, l'argomento principale del mio discorso consiste in due premesse e in una conclusione. La prima premessa afferma che, nelle nostre pratiche di apprezzamento dell'arte, attribuiamo la creatività alle opere, non agli autori; la seconda premessa afferma che nell'attribuire la creatività ci riferiamo agli atti, non alle cose. La conclusione che si ricava dalle due premesse è che le opere d'arte sono atti, non cose: una tesi apparentemente contro-intuitiva, che trova tuttavia importanti riscontri

teorici nelle ontologie “performativiste” proposte da Gregory Currie (1989) e David Davies (2004).

Una volta fissata questa prospettiva ontologica, per definire l’opera d’arte ci occorrono criteri che permettano di distinguere gli atti artistici dagli altri tipi di atti, e a questo proposito intendo mostrare che la nozione di creatività risulta ancora una volta decisiva. Infine, a titolo di esempio e di riepilogo, prenderò in considerazione il dibattito sul cinema come arte, che nel corso del ’900 ha visto affrontarsi gli studiosi che negavano e quelli che sostenevano che i film potessero essere opere d’arte, e mostrerò come le due linee di argomentazione contrapposte presuppongano entrambe che l’opera d’arte abbia natura di atto, e che la creatività svolga un ruolo cruciale nella sua definizione.

## 1. La creatività riguarda le opere, non gli autori

Nell’ampio dibattito sulla nozione di creatività emergono differenti concezioni, le quali tuttavia sembrano convergere su alcuni aspetti essenziali, peraltro già rilevabili nella terza *Critica* kantiana (cfr. Guyer 2003): da una parte la novità, l’originalità, la capacità di sorprendere; dall’altra, l’esemplarità, l’appropriatezza, la rilevanza per una data comunità. Si consideri per esempio la definizione proposta da Berys Gaut: «the kind of making that produces something which is original and which has considerable value» (Gaut 2003: 150); oppure la definizione di David Novitz (1999: 77), imperniata sul dualismo di una «surprise condition» e di una «value condition». Ma se si riflette sul dominio di applicazione di queste proprietà e sull’uso che ne facciamo nelle nostre pratiche di apprezzamento, si può facilmente constatare che a essere originale e appropriata non è la persona che realizza l’opera d’arte, ma l’opera stessa. È la sinfonia *Eroica* ad apparire nuova rispetto alla musica del proprio tempo, non Ludwig van Beethoven (in che senso il predicato di novità potrebbe mai applicarsi a un soggetto umano?). Ed è sempre l’*Eroica* a risultare originale e appropriata, mentre pare bizzarro considerare Beethoven come una persona originale e appropriata. Il predicato di creatività si può applicare agli autori soltanto indirettamente: se attribuiamo la creatività a Beethoven, lo facciamo come conseguenza del suo aver realizzato opere creative, e cioè descrivibili come una certa qual combinazione di originalità e appropriatezza.

A questa posizione si potrebbe obiettare che in termini di spiegazione causale è la creatività di Beethoven a determinare la creatività dell’*Eroica*, non il contrario. Ma si tratta di un’obiezione basata su un uso scorretto dei

termini: in una forma più propriamente grammaticale, occorrerebbe dire che è il genio o il talento di Beethoven, cioè una disposizione interiore, a determinare la creatività della sinfonia, che è invece una proprietà esteriore (cfr. Gaut 2003: 151). Possiamo tranquillamente ammettere che l'autore di un'opera creativa debba possedere abilità speciali, come condizione del poterla realizzare. Ma quando parliamo di creatività, nelle nostre pratiche di apprezzamento, non ci riferiamo a queste abilità speciali, bensì alle realizzazioni che ne conseguono. Dal constatare che l'effetto ha certe proprietà non consegue affatto che anche la causa debba averle: una nevicata può rendere le strade scivolose, ma non per questo la nevicata è scivolosa. La priorità concettuale della creatività dell'opera sulla creatività dell'autore si riconosce ancor meglio passando al caso negativo. Se di un'opera diciamo che è poco creativa, non necessariamente stiamo dicendo che il suo autore è poco creativo: magari sta solo attraversando una fase negativa della sua carriera che pure è piena di momenti di grande creatività; ciò non toglie che quell'opera resti per noi poco creativa. Se invece un autore notoriamente riconosciuto come poco creativo produce un'opera dalla creatività stupefacente, saremo costretti a riconoscere che quell'autore è creativo, o per lo meno lo è stato in quel frangente.

## **2. La creatività riguarda gli atti, non le cose**

La creatività è una proprietà che dipende dal contesto. Due opere esteriormente molto simili o addirittura indiscernibili possono risultare l'una assai creativa e l'altra niente affatto, per il semplice fatto che la seconda segue nel tempo la prima e quindi difetta dei tratti di novità e originalità che risultano costitutivi del concetto di creatività. Per esempio i quadri di Vermeer sono valutati come sommamente creativi mentre i falsi Vermeer dipinti da Han van Meegeren nella prima metà del '900, una volta scoperti come tali, lo sono molto meno. Per converso, un'opera indiscernibile da un artefatto ordinario può risultare molto più creativa dell'artefatto stesso: è il caso del *readymade* che trova nel *Fountain* di Duchamp e nel *Brillo Box* di Warhol i suoi campioni più celebri. Dunque la creatività non può essere una proprietà intrinseca degli oggetti materiali, e nemmeno delle strutture formali con cui si possono identificare le opere musicali e linguistiche. Il testo del *Don Chisciotte* risulta creativo se scritto da Miguel de Cervantes nel '600 spagnolo, meno creativo (o diversamente creativo) se riscritto da un ipotetico Pierre Menard nel '900 francese (cfr. Borges 1944). Come attribuiamo la creatività agli artisti in conseguenza dell'attribuzione di creatività alle loro

opere, così attribuiamo la creatività alle cose in conseguenza dell'attribuzione di creatività agli atti che le realizzano. A questo punto, si potrebbe obiettare che l'attribuzione di creatività agli atti corrisponde all'attribuzione di creatività agli artisti, e che quindi la seconda premessa contraddice la prima (che attribuiva la creatività alle opere anziché agli artisti). Ma questa obiezione è neutralizzata considerando che l'atto è sì compiuto dall'artista, ma non corrisponde all'artista, né è completamente determinato dall'artista. Come avremo modo di precisare in seguito, l'atto artistico è un evento nel quale l'artista svolge un ruolo decisivo ma rispetto al quale non ha un controllo assoluto.

### 3. Le opere d'arte sono atti, non cose

Posto che la creatività riguarda le opere, non gli artisti, e che la creatività riguarda gli atti, non le cose, si avrebbe la tentazione di concludere fin da subito che le opere d'arte sono atti, non cose. Ma prima di sfidare il senso comune in modo così plateale, vogliamo provare a preservare la distinzione fra l'atto artistico e l'opera d'arte, ponendo che l'artista realizza l'opera attraverso l'atto, e che la creatività è una proprietà che appartiene direttamente all'atto mentre viene indirettamente attribuita non solo all'artista ma anche all'opera. A questo punto, tuttavia, siamo tenuti a spiegare che cosa significa attribuire indirettamente la creatività all'opera. La risposta dipende dal tipo di cose che crediamo che siano le opere d'arte, cioè dall'*ontologia dell'arte* che siamo disposti ad adottare. Nel suo libro *Art as Performance* (2004), David Davies distingue tre possibili famiglie di ontologie dell'arte: 1) lo *strutturalismo*, per cui le opere d'arte sono strutture formali percepibili; 2) il *contestualismo*, per cui le opere d'arte sono "strutture indicate"; 3) il *performativismo*, per cui le opere d'arte sono atti. In quanto segue mostrerò che la soluzione strutturalista non è in grado di rendere ragione della creatività delle opere d'arte, che viene invece spiegata sia dal contestualismo sia dal performativismo. Tuttavia la soluzione contestualista ha un prezzo teorico insostenibile, necessitando dell'introduzione di una categoria ontologica *ad hoc*, quella delle "strutture indicate". Resta quindi soltanto l'opzione performativista, che riconduce le opere d'arte a una categoria ontologica decisamente più familiare, giustappunto quella degli atti.

#### 4. La fallacia strutturalista

Per le ontologie strutturaliste l'opera d'arte è una struttura formale, cioè una peculiare configurazione di elementi (forme e colori su una superficie per la pittura, parole in un testo per la letteratura, suoni nel tempo per la musica, ecc.). Lo strutturalismo è la posizione ontologica che risponde meglio all'idea del senso comune, per cui le opere d'arte sono quelle cose di cui facciamo esperienza diretta nei musei, nelle biblioteche o nelle sale da concerto. Tuttavia, attribuendo l'artisticità dell'opera esclusivamente alle sue proprietà formali percepibili, lo strutturalismo scinde l'opera dall'atto che l'ha creata e quindi impedisce di spiegare la creatività dell'opera come conseguenza della creatività dell'atto. Nella prospettiva strutturalista, pertanto, il problema degli indiscernibili risulta irresolubile: se le qualità essenziali di un'opera d'arte sono solo quelle percepibili, perché l'orinatoio di Duchamp è un'opera d'arte e un altro orinatoio esteriormente indiscernibile non lo è? Perché il barattolo di Warhol è un'opera d'arte e un altro barattolo esteriormente indiscernibile non lo è?

L'unica mossa che lo strutturalista può compiere per risolvere l'enigma degli indiscernibili consiste nell'affermare che *Fountain* di Duchamp e *Brillo Box* di Warhol non sono opere d'arte ma soltanto provocazioni. Queste conclusioni sembrano contraddire le nostre pratiche di apprezzamento artistico, ma anche volendo concedere allo strutturalista questo punto, c'è un tipo di esperimento mentale – proposto originariamente da Arthur Danto (1981: 31) – che ambisce a mettere definitivamente fuori gioco lo strutturalismo come ontologia dell'arte. Che cosa succederebbe se si scoprisse che il *Cavaliere polacco* non è stato dipinto da Rembrandt ma è stato ottenuto casualmente in seguito a un lavaggio di capi colorati in lavatrice? Oppure, come variazione sul tema dantiano, che cosa succederebbe se si scoprisse che la *Monna Lisa* non è stata dipinta da Leonardo ma si è generata spontaneamente in seguito a una serie di reazioni chimiche? La risposta, in entrambi i casi, è che le due entità perderebbero non solo il predicato della creatività, ma anche il loro *status* di opere d'arte: per quelle che sono le nostre pratiche di apprezzamento, si potrebbero esporre questi oggetti al più in un museo della scienza e della tecnica o in un museo di scienze naturali.

A questo punto allo strutturalista resta soltanto la possibilità di contestare il metodo degli esperimenti mentali e la pertinenza del problema degli indiscernibili, obiettando che le probabilità che si verificano simili casi (il Rembrandt della lavatrice, la *Monna Lisa* per generazione spontanea) sono talmente piccole da risultare irrilevanti. Ricapitolando: da una parte lo strutturalista può eludere il problema dell'indiscernibilità di arte e artefatto

negando lo *status* di opera d'arte a entità quali i *readymade*; dall'altra può contestare l'indiscernibilità di arte e oggetto naturale negando la rilevanza di certi esperimenti mentali. Ma c'è un terzo caso da prendere in considerazione, quello che riguarda l'indiscernibilità di un'opera d'arte da un'altra opera d'arte. A essere indiscernibile può essere la struttura (come nel caso fittizio del *Chisciotte* di Pierre Menard) oppure soltanto lo stile (come nel caso reale dei falsi Vermeer di van Megeren). Lo strutturalista è costretto ad ammettere che il *Chisciotte* di Cervantes e quello di Menard sono esattamente la stessa opera d'arte, e che i falsi Vermeer di van Megeren vanno valutati per le loro qualità pittoriche indipendentemente da chi, quando e dove siano stati realizzati. Ma così facendo lo strutturalismo risulta insostenibile, perché preclude la possibilità di interpretare e valutare un'opera facendo riferimento alle modalità di realizzazione e al contesto di produzione, e questo non solo di fronte ai casi-limite finora considerati, ma anche di fronte a opere che non hanno una controparte indiscernibile, cioè di fronte alla stragrande maggioranza delle opere d'arte.

## 5. Il rimedio contestualista

Messo fuori gioco lo strutturalismo, restano a contendersi il campo le altre due famiglie di ontologie dell'arte: il contestualismo e il performativismo. La proposta contestualista, il cui principale esponente è Jerrold Levinson, identifica l'opera d'arte con una «indicated structure» (1990: 78), cioè una struttura che viene portata alla luce (“indicata”) in un determinato contesto storico-culturale. Questa formula nasce dall'esigenza di riconoscere che le proprietà strutturali dell'opera sono necessarie per spiegare la sua natura artistica, ma non sufficienti: a individuare l'opera d'arte non contribuisce soltanto la sua struttura, ma anche il fatto che questa struttura sia stata “indicata” da un determinato artista in un determinato contesto. Così il contestualismo risolve il problema degli indiscernibili: *Fountain* si distingue da un volgare *pissoir* per il fatto di essere stata “indicata” da Duchamp nel contesto del dadaismo; *Cavaliere polacco* si distingue dall'ipotetico prodotto della lavatrice artistica per il fatto di essere stato “indicato” da Rembrandt nel contesto del barocco olandese, e così via.

La formula della “struttura indicata” riesce ad articolare le due dimensioni costitutive dell'opera d'arte: da una parte la manifestazione di qualità formali e relazioni strutturali, dall'altra la dipendenza dalla creazione e dalla creatività umana. In altre parole, il contestualismo spiega il trasferimento di creatività dall'atto alla struttura attribuendo alla struttura la proprietà di

essere “indicata” dall’atto. Tuttavia, per ottenere questo potere esplicativo, il contestualismo è costretto a postulare una categoria ontologica *sui generis* come quella della “struttura indicata”. Il contestualismo ci chiede insomma di accettare non solo che le opere d’arte siano “strutture indicate” – cosa per la quale ci fornisce ottime ragioni – ma anche che fra i tipi di entità che costituiscono il mondo ci siano le strutture indicate, e questo appare molto meno convincente. Si tratta sostanzialmente di un problema di parsimonia ontologica, cioè di un’apparente violazione del rasoio di Occam. È dunque il caso di domandarsi se non sia possibile ottenere la stessa soluzione ottenuta dal contestualismo (l’articolazione della dimensione formale e di quella creativa dell’opera d’arte) ricorrendo ai tipi di entità già in uso in altri ambiti dell’ontologia, senza introdurre categorie *ad hoc*. Un’efficace risposta in tal senso si può trovare nel performativismo.

## **6. La soluzione performativista**

Sia Gregory Currie (1989) sia David Davies (2004) hanno proposto di identificare l’opera d’arte non con l’esito di una creazione artistica, ma direttamente con l’atto di creazione. Per Currie l’opera d’arte è un “action type”, cioè uno schema di percorso euristico che porta alla scoperta di una struttura formale, e che può essere concretizzato da un determinato artista in un determinato periodo storico; per Davies invece l’opera d’arte è una “token performance”, cioè un atto singolare completato da un prodotto accessibile a un pubblico. Le ontologie performativiste di Currie e di Davies si distinguono una dall’altra – e si contrappongono entrambe al contestualismo di Levinson – attraverso una serie di argomenti metafisici correlati alla spiegazione delle proprietà intenzionali (dipendenti dalle intenzioni dell’autore) e modali (che restano valide anche in scenari controfattuali) delle opere d’arte. Tuttavia, nell’ambito di un discorso sulla creatività, il principale argomento a favore del performativismo consiste in un più elementare appello alla parsimonia: perché mai dovremmo introdurre una singolarità ontologica come la “struttura indicata”, che risulta pertinente soltanto nel dominio dell’arte, quando l’ontologia mette già a disposizione un tipo di entità come l’atto, che è in grado di fare lo stesso lavoro esplicativo, cioè di rendere ragione dell’articolazione fra struttura formale e processo creativo che costituisce l’opera d’arte? Chiaramente questo “argomento della parsimonia” può funzionare soltanto a condizione che la nozione di atto sia veramente in grado di fare questo lavoro esplicativo, il che ci conduce ad affrontare la questione dell’ontologia dell’atto.

## 7. Che cos'è un atto?

In una prospettiva ontologica, gli atti sono una sottoclasse degli eventi. Il problema della definizione dell'atto corrisponde dunque al problema dell'identificazione della sua specificità rispetto ad altri tipi di evento. Nella formulazione di Donald Davidson (1980: 50), l'atto è un evento «intentional under some description», cioè un evento per il quale esiste una descrizione che permette di considerarlo come intenzionale.

Lo stesso evento, a seconda della descrizione che gli si applica, può risultare intenzionale («Amleto uccise l'uomo dietro l'arazzo», cioè intendeva proprio uccidere *quell'uomo*) o non intenzionale («Amleto uccise Polonio», cioè credeva che *quell'uomo* non fosse Polonio, pertanto non intendeva uccidere Polonio). Dunque è la possibilità di una descrizione intenzionale – non una determinazione intenzionale assoluta – a far sì che un evento appartenga alla sottoclasse degli atti. Da un punto di vista puramente oggettivo esistono solo eventi; la distinzione fra atti ed eventi vale solo per forme di vita capaci di descrizioni di eventi nelle quali è contemplata la possibilità dell'attribuzione di intenzionalità.

Questa concezione dell'atto come entità descrizione-dipendente ha un'importante caratteristica che Davidson (1980: 52) chiama «accordion effect» (effetto-fisarmonica): nella descrizione che lo rende intenzionale, l'atto si configura come una catena causale che parte da stati mentali e prosegue attraverso movimenti corporei, per poi eventualmente completarsi in effetti sull'ambiente circostante. Al pari della fisarmonica che mantiene la propria identità attraverso compressioni e dilatazioni, l'atto rimane lo stesso sia che la descrizione dell'evento si comprima fino a comprendere esclusivamente le unità minimali dello stato mentale e del movimento corporeo, sia che la descrizione si estenda sino a includere gli effetti di questi movimenti corporei nel mondo esterno. Al pari della fisarmonica, l'atto non è estendibile all'infinito ma a un certo punto «si rompe»: questo accade quando l'attribuzione di intenzionalità non riesce più a coprire la totalità della catena causale. In tal senso possiamo dire che «Amleto ha ucciso l'uomo dietro l'arazzo» descrive un atto, ma se l'uomo dietro l'arazzo cadendo ha abbattuto un candelabro che ha incendiato il palazzo, né l'abbattimento del candelabro né l'incendio del palazzo sono considerabili come atti di Amleto. Insomma, la fisarmonica si rompe quando anche la descrizione più generosa non riesce a rendere l'evento intenzionale, ma soltanto preterintenzionale.

L'effetto-fisarmonica risulta decisivo per caratterizzare una particolare famiglia di atti: quelli costituiti da eventi che risultano intenzionali in base a una descrizione che fa riferimento alla produzione di una struttura. L'e-



semplare più celebre di questa famiglia è l'atto linguistico, che si può definire come l'evento nel corso del quale viene intenzionalmente prodotta una struttura linguistica. Alcune opere d'arte, come quelle letterarie, sono anche – come è stato autorevolmente mostrato (cfr. Ohmann 1971) – atti linguistici. Altre opere, come quelle pittoriche o musicali, non sono invece riconducibili agli atti linguistici, ma ciò non toglie che esse condividano con l'atto linguistico la natura di evento descrivibile come produzione intenzionale di una struttura. In generale, qualunque opera d'arte è in grado di soddisfare questa descrizione. Stando così le cose, se la struttura prodotta è parte della descrizione che fa di un evento un atto artistico, allora siamo in grado di spiegare la creatività che attribuiamo ai prodotti artistici senza bisogno di postulare singolarità ontologiche come le “strutture indicate”: attribuiamo la creatività ai prodotti perché questi fanno parte della catena causale che identifica l'atto.

Si tende normalmente a distinguere fra atti che si concretizzano oppure no in un prodotto, secondo la distinzione grammaticale fra verbi transitivi e intransitivi, oppure secondo la distinzione aristotelica fra *poiesis* e *praxis*. In base alla definizione di atto ricavata da Davidson, il prodotto della *poiesis* entra a far parte della descrizione che costituisce l'atto. Certo, questo prodotto può anche essere considerato come un'entità a sé stante, rescindendo per così dire il cordone ombelicale che lo lega all'atto che l'ha generato. Ma, nel caso dell'opera d'arte, prima o poi arriva il momento in cui ci si trova a dover ricostruire questo cordone in modo da poter interpretare e valutare l'opera in relazione alle intenzioni, alle azioni e al contesto che ne hanno determinato la produzione. La “struttura indicata” di Levinson assolve proprio questa funzione, ricollegando l'oggetto alla catena causale dalla quale era stato scisso. Ma anziché ricucire il cordone, non sarebbe stato meglio non rescinderlo? Prendiamo per esempio gli atti notarili: come indica il loro stesso nome, essi sono oggetti che funzionano come “terminazioni di atti” (e non prodotti a sé stanti che possono essere ricollegati all'atto solo se considerati come “strutture indicate”). Perché non si dovrebbe concedere lo stesso trattamento anche alle opere d'arte?

Il senso comune è tratto in inganno dall'autonomia che l'oggetto sembra possedere rispetto all'atto che l'ha generato, e tende pertanto a identificare l'opera con il mero prodotto. Eppure lo stesso senso comune considera l'opera d'arte, in quanto tale, come oggetto di valutazione in base alla creatività, e quindi tratta implicitamente l'oggetto artistico come terminazione di una catena causale alla quale – più che al mero oggetto – è rivolta l'attenzione.

Il punto è che l'atto, in quanto catena causale, è in grado di estendersi naturalmente – attraverso l'“effetto-fisarmonica” – fino a comprendere il

proprio prodotto, mentre il prodotto non può estendersi fino a comprendere l'atto se non a prezzo di torsioni innaturali come quelle richieste dalla teoria delle "strutture indicate" (alla quale peraltro spetta anche l'onere di giustificare l'eterogeneità di forme d'arte come i balletti, le improvvisazioni e le *performance*, che non sono strutture indicate, ma proprio atti). Identificare l'opera d'arte con l'atto non significa ridurre l'opera alle intenzioni dell'artista e ai suoi movimenti corporei, bensì considerare l'opera come la catena causale che dalle intenzioni dell'artista e dai suoi movimenti corporei arriva sino al prodotto che abbiamo davanti.

## 8. L'atto artistico

Posto che l'opera d'arte appartiene alla categoria ontologica degli atti, resta da stabilire quali siano le caratteristiche peculiari che permettono di isolare gli atti artistici da ogni altro tipo di atto. Si tratta cioè di passare dal problema ontologico (che tipo di entità è un'opera d'arte?) al problema della definizione (posto che un'opera d'arte è un'entità della categoria *K*, quali proprietà permettono di distinguere l'opera d'arte dagli altri membri di *K*?). Così, per esempio, David Davies (2004: 236), dopo aver argomentato a favore di un'ontologia performativista, definisce le opere d'arte come «performances whereby a content is articulated through a vehicle on the basis of shared understandings» – definizione peraltro poco convincente sia in quanto condizione necessaria (forme d'arte come la musica o l'architettura non sembrano articolare necessariamente qualche contenuto) sia in quanto condizione sufficiente (un qualsiasi atto linguistico articola un contenuto attraverso quelle «intese condivise» che sono le regole grammaticali e semantiche, senza che questo gli basti per essere un'opera d'arte).

Ci chiediamo ora se la creatività possa svolgere, nel discorso sulla definizione dell'arte, un ruolo altrettanto decisivo di quello che le abbiamo attribuito nell'argomentazione a favore di un'ontologia performativista – e se magari non ci sia d'aiuto nell'abbozzare una definizione di atto artistico più soddisfacente di quella proposta da Davies. Occorre però osservare fin da subito che sicuramente la creatività non può essere considerata una condizione sufficiente per l'artisticità, dal momento che ci sono molteplici atti – per esempio casi di *problem solving* in ambito tecnico o scientifico (cfr. Novitz 2003: 176) – che sono creativi senza essere artistici. E difficilmente la creatività può essere considerata una proprietà necessaria dell'opera d'arte, dal momento che ci sono numerose opere d'arte che vengono criticate proprio per la loro scarsa creatività o addirittura per la loro assenza di crea-

tività, ma che tuttavia risiedono pacificamente nel dominio dell'arte, come per esempio i dipinti "di scuola" (leonardesca, caravaggesca, ecc.) e le varie forme di manierismo e di epigonato.

Quel che invece mi preme evidenziare è che la creatività determina la definizione di opera d'arte nel senso che l'atto artistico dovrà essere definito in maniera tale da *poter essere* valutato come creativo. Se per esempio definissimo l'opera d'arte come l'atto di riprodurre perfettamente ciò che ci sta di fronte (versione estremizzata della teoria platonica della mimesi), questa definizione non risulterebbe accettabile perché non in grado di supportare un giudizio sulla sua creatività: non sembrano esserci margini per l'originalità in un atto che ha come fine esclusivo la mera riproduzione dell'esistente. In questo esempio, la creatività svolge un ruolo negativo, permettendoci di scartare una definizione inadeguata di arte, ma essa può anche avere un ruolo positivo, fornendoci criteri utili al fine di estrarre l'atto artistico dalla categoria ontologica degli atti.

L'opera di per sé può essere creativa o non creativa, ma nel valutarla teniamo comunque conto del suo grado di creatività. Dunque la creatività non è un tratto essenziale dell'opera d'arte, ma è un tratto essenziale del nostro atteggiamento verso le opere d'arte. Un'opera creativa risulta, per la sua creatività, meritevole di apprezzamento; un'opera non creativa, per essere apprezzata, sembra necessitare del possesso di qualche altra proprietà (per esempio proprietà strutturali come la varietà nell'unitarietà, oppure proprietà funzionali come la capacità di suscitare emozioni o di arrecare benefici cognitivi). Tuttavia, l'opera d'arte può sempre essere considerata come un candidato al predicato di creatività, e deve avere i requisiti minimi per soddisfare questa candidatura. La concezione della creatività artistica che propongo è insomma descrittiva di fatto (ci possono essere opere d'arte che difettano di creatività), ma valutativa di diritto (l'opera, anche se non è creativa, avrebbe potuto esserlo, e deve aver avuto la possibilità di esserlo). In questo senso la creatività è essenziale all'opera d'arte: l'opera è l'esito di un atto che ha avuto la possibilità di essere creativo, indipendentemente dal fatto che l'abbia sfruttata o meno.

Questo ruolo della creatività come possibilità costitutiva dell'arte è desumibile anche dalle cosiddette *cluster theories of art* (cfr. Gaut 2000, Dutton 2006), cioè quelle teorie che individuano l'opera d'arte attraverso una lista di proprietà non singolarmente necessarie ma congiuntamente sufficienti, fra le quali compare puntualmente la creatività. Lo stesso "creativity argument" di Morris Weitz (1956), dalle cui tesi sull'arte prendono le mosse le *cluster theories*, si presta a essere analizzato in questo senso. In base a una concezione anti-essenzialista di matrice wittgensteiniana, Weitz sostiene

che è impossibile definire l'arte perché qualsiasi definizione limiterebbe la creatività degli atti artistici. Così facendo, tuttavia, egli assume implicitamente che la possibilità della creatività sia un tratto *essenziale* dell'opera d'arte. Il "creativity argument" di Weitz funziona in questo modo: (1) l'arte deve poter essere creativa; (2) qualsiasi definizione di arte ne preclude la creatività; ergo (3) l'arte non è definibile. Gli avversari di Weitz (cfr. Gaut 2000: 26) hanno criticato l'argomento evidenziando la debolezza della premessa (2), ma la premessa (1) mantiene tutta la sua forza, e vale come presupposto tanto per l'argomentazione di Weitz quanto per le obiezioni dei suoi avversari.

In base a questo presupposto, l'opera d'arte deve poter essere valutata per la sua creatività, e quindi per la sua combinazione di originalità e appropriatezza. Ma per poter valutare l'originalità occorre che la struttura dell'opera si relazioni al contesto della genesi, mentre per poter valutare l'appropriatezza occorre che questa stessa struttura si relazioni alle funzioni. Possiamo quindi ricavare le seguenti determinazioni dell'atto artistico:

- 1) l'atto artistico deve essere descrivibile come individuazione di elementi rilevanti e come configurazione di questi elementi in una struttura che costituisce un prodotto (condizione *strutturale*);
- 2) l'atto artistico deve essere descrivibile in termini di intenzioni e movimenti corporei di un agente all'interno di un contesto storico, in modo da poter valutare l'originalità della struttura prodotta in rapporto al suo contesto di produzione (condizione *genetica*);
- 3) l'atto artistico deve essere descrivibile come assegnazione di funzioni a una struttura, in modo da poter valutare l'appropriatezza della struttura in rapporto alle funzioni che le vengono assegnate (condizione *funzionale*).

Basandoci su queste tre condizioni, possiamo definire l'opera d'arte come un atto che viene descritto e valutato, all'interno di una data comunità, considerando congiuntamente: 1) la struttura prodotta dall'atto; 2) la genesi di questo atto; 3) le funzioni assegnate a questa struttura.

Le opere d'arte sono quelle entità che valutiamo considerando la creatività come un parametro essenziale, e quindi rivolgendo la nostra attenzione congiuntamente alla struttura, alla genesi e alle funzioni. Questa "attenzione congiunta" ci permette di distinguere le opere d'arte da altri tipi di entità ontologicamente limitrofe:

- 1) l'opera d'arte si distingue dalle *attrazioni naturali* perché descriviamo e valutiamo queste ultime esclusivamente in rapporto alla dimensione strutturale, cioè considerandone elementi e proprietà, come per esem-

- pio le forme e i colori di un fiore; pertanto nella valutazione delle attrazioni naturali la creatività non svolge nessun ruolo;
- 2) l'opera d'arte si distingue dai *documenti* perché descriviamo e valutiamo questi ultimi privilegiando la dimensione genetica: quel che ci interessa essenzialmente in un documento è il suo testimoniare le intenzioni e i movimenti corporei che l'hanno prodotto, e il contesto in cui è stato prodotto; pertanto nella valutazione dei documenti il ruolo della creatività è trascurabile;
  - 3) l'opera d'arte si distingue dagli *strumenti* perché descriviamo e valutiamo questi ultimi privilegiando la dimensione funzionale: di una sedia ci interessa essenzialmente che ci permetta di sederci, di un ombrello che ci protegga dalla pioggia; nelle pratiche di valutazione degli strumenti, la creatività può avere un qualche peso ma non risulta essenziale come nel caso dell'opera d'arte, perché l'appropriatezza dello strumento alla funzione sopravanza l'originalità della genesi e della struttura, e non è valutata congiuntamente con questi aspetti.

In questa prospettiva, non c'è una specificità essenziale del contenuto della creatività artistica: come nei casi di creatività extra-artistica, si tratta sempre di una combinazione di originalità e appropriatezza. Quel che è specifico della creatività artistica è il suo ruolo di possibilità costitutiva della nozione di opera d'arte, e la sua centralità nella valutazione delle singole opere. A differenza degli strumenti, che si candidano a essere valutati essenzialmente in base alla loro funzione, l'opera d'arte si candida a una valutazione che attribuisce un peso decisivo alla creatività. Nel valutare la dimostrazione di un teorema o la fabbricazione di una sedia, la creatività è al più un valore aggiunto, mentre nel valutare un'opera d'arte essa diviene un punto di riferimento imprescindibile. In questo senso l'arte è l'ambito privilegiato della creatività umana: è l'ambito nel quale il ruolo della creatività non è più subordinato ma primario. L'arte promuove la creatività da deuteragonista a protagonista.

## **9. L'atto cinematografico**

Il ruolo essenziale della creatività come possibilità costitutiva della nozione di arte si coglie esemplarmente, più che nell'analisi dei classici e dei capolavori, nella riflessione su quelle realizzazioni umane il cui *status* artistico, almeno per un certo periodo storico, è stato trascurato o messo in dubbio. La promozione di queste entità a opere d'arte si compie infatti

attraverso i tentativi dei loro apologeti di estendere l'attenzione e l'apprezzamento dalle dimensioni meramente funzionali e strutturali fino a considerare anche il processo genetico, mostrando come in questo processo sia in gioco una possibilità di creatività che nelle circostanze più felici giunge ad attuazione; ed è questa stessa possibilità di creatività che viene messa in dubbio da coloro che rifiutano a siffatte entità l'ammissione nel dominio dell'arte. In base a questo schema argomentativo (affermare/negare la possibilità della creatività) si sono sviluppati i principali dibattiti teorici sull'artisticità di ambiti quali la musica rock, i fumetti, il design industriale (cfr. Carroll 1998). Ma il più paradigmatico di questi dibattiti, quello sul quale intendiamo ora concentrare la nostra attenzione, riguarda il problema del cinema come arte.

I primi decenni della storia del cinema sono stati caratterizzati dalla discussione sulla possibilità che un *medium* essenzialmente riproduttivo, basato sulla causalità fotografica, potesse consentire la creazione di opere d'arte. L'imporsi dei primi capolavori, quali per esempio i film di Griffith, Chaplin e Dreyer, sembrò risolvere la questione, mostrando che alcune pellicole sono *di fatto* opere d'arte. Tuttavia la discussione sull'artisticità ha continuato a circolare nei dibattiti teorici, portando a vigorose difese come quella di Rudolph Arnheim (1932), ma anche a ulteriori argomentazioni contro le pretese artistiche della fotografia e del cinema, la più importante delle quali si trova in un saggio pubblicato nel 1983 da Roger Scruton. A differenza dei detrattori della prima ora, Scruton non nega che alcuni film abbiano valore artistico, citando come esempi *La regola del gioco* di Renoir e *Il posto delle fragole* di Bergman (cfr. Scruton 1983: 577), ma nega che questo valore artistico derivi dal loro essere dei film. Per Scruton il cinema serve soltanto a registrare e a diffondere delle opere drammaturgiche, il cui valore è determinato dalle qualità di scrittura e di messa in scena, non da come sono registrate su pellicola. Nella sintesi brutale ma efficace di Noël Carroll, il cinema sta alla drammaturgia come la scatola sta ai biscotti (cfr. Carroll 2008: 20).

Nella prospettiva di Scruton, l'atto cinematografico può al limite essere valutato per la sua *appropriatezza* in rapporto alla funzione di raffigurare la scena che sta di fronte alla macchina da presa, ma non potendo esprimere pensieri su questa scena, esso non può presentare elementi di *originalità* e quindi non può essere creativo (ritroviamo qui l'eco degli argomenti platonici contro la mimesi). Così Noël Carroll illustra, senza condividerla, la posizione di Scruton: «Inasmuch as photography was mechanical, *it foreclosed the opportunity for creativity* — both expressive and formal — on the part of the artist» (Carroll 2008: 9, corsivo mio).

L'argomento di Scruton, al pari degli argomenti meno raffinati dei numerosi "nemici del cinema" che l'hanno preceduto, si basa su due presupposti ontologici impliciti: (1) le opere d'arte appartengono alla categoria ontologica degli atti, e (2) l'opera d'arte è un atto che viene valutato considerando la creatività come parametro essenziale. Da una parte, Scruton fa dipendere l'artisticità dell'opera dalla sussistenza di un atto: «The painting stands in this intentional relation to its subject because of a representational act, *the artist's act*, and in characterizing the relation between a painting and its subject we are also describing the artist's intention» (Scruton 1983: 579, corsivo mio). D'altra parte, egli nega l'artisticità al cinema, perché film come *La regola del gioco* e *Il posto delle fragole* hanno sì un valore artistico indiscutibile, ma questo consegue dall'atto drammaturgico di scrittura e messa in scena, non dall'atto cinematografico di registrazione su pellicola. Se poi passiamo a considerare gli argomenti degli apologeti del cinema come arte, scopriamo che per quanto l'impostazione assiologica sia opposta a quella di Scruton, i presupposti ontologici restano i medesimi. Per dimostrare che il cinema ha valore artistico, infatti, sia Arnheim sia i suoi successori cercano di dimostrare che l'atto di produzione del film ha dei margini di creatività, cioè che questo atto comprende operazioni (tipicamente l'inquadratura e il montaggio) che si prestano a essere valutate in termini di originalità e appropriatezza (cfr. Gaut 2002: 309; McIver Lopes 2003: 445; Carroll 2008: 27).

Alla radice tanto dei discorsi a favore quanto dei discorsi contro il cinema, c'è l'idea che la creatività si contrapponga essenzialmente alla ripetitività, intesa come mera riproduzione del già esistente. In questo senso la fotografia e il cinema, che riproducono eventi reali, rischiano un *deficit* di creatività al pari di altre pratiche produttive: il *readymade*, che ripropone oggetti già esistenti nella realtà; la tradizione, che ripropone forme artistiche già esistenti nella storia; la *mass art*, che riproduce schemi industriali già esistenti nel mercato. In tal senso le strategie dei difensori del cinema riecheggiano sia quelle dei difensori dell'arte contemporanea (cfr. Danto 1981) sia quelle dei difensori della tradizione (cfr. Carroll 2003: 208-234) sia quelle dei difensori della *mass art* (cfr. Carroll 1998). Si tratta di strategie di difesa accomunate dal tentativo di mostrare che cinema, *readymade*, tradizione e *mass art* non sono forme di ripetizione assoluta, ma contemplanò la possibilità di una differenza in rapporto alla loro controparte (il soggetto filmato, l'oggetto di uso comune riciclato, le forme storiche imitate, gli schemi industriali iterati), e che in questa differenza si annida la possibilità di un atto personale, originale e rilevante da parte dell'artista, e quindi la possibilità della creatività.

## 10. Conclusioni

In questo saggio sono partito da un'evidenza empirica (nelle nostre pratiche di apprezzamento attribuiamo la creatività alle opere d'arte) e ho cercato di dedurne due conseguenze ontologiche. La prima riguarda la categoria di appartenenza dell'opera d'arte: poiché la creatività è attribuita primariamente agli atti, ho inferito che l'opera d'arte è un'entità che appartiene alla categoria degli atti. La seconda conseguenza riguarda la specificità dell'opera d'arte: poiché all'atto artistico occorre, se non la creatività di fatto, almeno la possibilità della creatività (intesa come combinazione di originalità e appropriatezza), ho inferito che l'opera d'arte è un'entità per la quale risultano essenziali non solo la componente strutturale e quella funzionale (che permettono di valutare l'appropriatezza) ma anche la componente genetica (che permette di valutare l'originalità). Infine ho cercato riscontri empirici di queste tesi teoretiche nei dibattiti sullo *status* artistico controverso di alcune realizzazioni umane, in particolare nel dibattito sul cinema come arte. A questo scopo ho mostrato che tanto gli apologeti quanto i detrattori del cinema come arte finiscono per impegnarsi implicitamente sugli stessi presupposti ontologici, che sono proprio "le conseguenze della creatività" che ho cercato di esplicitare in questo saggio.<sup>1</sup>

*enriterr@gmail.com*

<sup>1</sup> Ringrazio gli *anonymous reviewers* per i preziosi commenti sulla versione precedente di questo saggio.



## Riferimenti bibliografici

- Arnheim, R., 1932, *Film als Kunst*, Berlin, Ernst Rowohlt; tr. it. P. Gobetti, *Film come arte*, Milano, Il Saggiatore, 1959.
- Borges, J.L., 1944, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé; tr. it. F. Lucentini, *Finzioni*, Torino, Einaudi, 1955.
- Carroll, N., 1998, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, Clarendon.
- Carroll, N., 2003, *Art, Creativity and Tradition*, in B. Gaut, P. Livingston (a cura di), *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 208-234.
- Carroll, N., 2008, *The Philosophy of Motion Pictures*, Oxford, Blackwell.
- Currie, G., 1989, *An Ontology of Art*, New York, St Martin's Press.
- Danto, A.C., 1981, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press; tr. it. S. Velotti, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- Davidson, D., 1980, *Essays on Actions and Events*, Oxford, Oxford University Press; tr. it. E. Picardi, *Azioni ed eventi*, Bologna, il Mulino, 1992.
- Davies, D., 2004, *Art as Performance*, Oxford, Wiley-Blackwell.
- Dutton, D., 2006, *A Naturalist Definition of Art*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 64, n. 3, pp. 367-377.
- Gaut, B., 2000, «Art» as a Cluster Concept, in N. Carroll (a cura di), *Theories of Art Today*, Madison, University of Wisconsin Press, pp. 25-44.
- Gaut, B., 2002, *Cinematic Art*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 60, n. 4, pp. 299-312.
- Gaut, B., 2003, *Creativity and Imagination*, in B. Gaut, P. Livingston (a cura di), *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 148-173.
- Guyer, P., 2003, *Exemplary Originality: Genius, Universality and Individuality*, in B. Gaut, P. Livingston (a cura di), *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 116-137.
- Levinson, J., 1990, *Music, Art, and Metaphysics*, Ithaca (NY), Cornell University Press.
- McIver Lopes, D., 2003, *The Aesthetics of Photographic Transparency*, «Mind», n. 112, pp. 1-16.
- Novitz, D., 1999, *Creativity and Constraint*, «Australasian Journal of Philosophy», 77, n. 1, pp. 67-82.
- Novitz, D., 2003, *Explanations of Creativity*, in B. Gaut, P. Livingston (a cura di), *The Creation of Art: New Essays in Philosophical Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 174-191.

- Ohmann, R., 1971, *Speech Acts and the Definition of Literature*, «Philosophy & Rhetoric», 1, n. 4, pp. 1-19.
- Scruton, R., 1981, *Photography and Representation*, «Critical Inquiry», 7, n. 3, pp. 577-603.
- Weitz, M., 1956, *The Role of Theory in Aesthetics*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», n. 15, pp. 27-35.