

trópos

RIVISTA DI ERMENEUTICA E CRITICA FILOSOFICA
Diretta da GIANNI VATTIMO e GAETANO CHIURAZZI

Anno IV – Numero 2 – 2011

Rethinking Creativity Between Art and Philosophy

Edited by Alessandro Bertinetto and Alberto Martinengo



trópos

RIVISTA DI ERMENEUTICA E CRITICA FILOSOFICA

Direttore responsabile

GIANNI VATTIMO

Direttore

GAETANO CHIURAZZI

Redazione

Roberto Salizzoni (segretario)

Alessandro Bertinotto, Guido Brivio, Piero Cresto-Dina, Jean-Claude Lévêque
Alberto Martinengo, Roberto Mastroianni, Eleonora Missana, Luca Savarino

Comitato scientifico

Luca Bagetto (Università di Pavia) – Mauricio Beuchot (UNAM, Città del Messico) – Franca D'Agostini (Politecnico di Torino) – Jean Grondin (Università di Montréal) – Federico Luisetti (Università del North Carolina) – Jeff Malpas (Università della Tasmania) – Teresa Oñate (UNED, Madrid) – Ugo Maria Ugazio (Università di Torino) – Robert Valgenti (Lebanon Valley College) – Federico Vercellone (Università di Torino) – Santiago Zabala (Università di Potsdam)

Trópos. Rivista di ermeneutica e critica filosofica sottopone a procedura di referaggio anonimo gli articoli che rispondono a *Call for papers* e i contributi inviati liberamente dagli autori. La valutazione avviene di norma nell'arco di 3-6 mesi, da parte di almeno due *referees*. L'elenco dei valutatori è pubblicato ogni due anni nel numero di dicembre della rivista.

Indirizzo

Gaetano Chiurazzi

Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione – Università di Torino
via Sant'Ottavio, 20
10124 Torino (Italia)
tropos.filosofia@unito.it

Editore

ARACNE editrice S.r.l.

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma

Stampa

«ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15

Finito di stampare nel mese di aprile del 2012

ISBN 978-88-548-4716-3

ISSN 2036-542X-11002

*Registrazione del Tribunale di Torino n. 19 del 25 febbraio 2008.
Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione
dell'Università di Torino.*

Indice

Alessandro Bertinetto, <i>Creativity between Art and Philosophy</i>	5
Rethinking Creativity: Between Art and Philosophy	9
Judith Siegmund, <i>Is There a Quintessential Meaning for the Concept of Creativity?</i>	11
Gianluca Consoli, <i>Naturalizzare la creatività. Prospettive (attuali) e limiti (futuri)</i>	29
Christopher Dowling, <i>The Value of Ingenuity</i>	47
Erkki Huovinen, <i>On Attributing Artistic Creativity</i>	65
Cesare Natoli, <i>Improvvisazione musicale e complessità</i>	87
Enrico Terrone, <i>Questa è arte, quella non è arte. Le conseguenze ontologiche della creatività</i>	103
Jerrold Levinson, <i>Indication, Abstraction, and Individuation</i>	121
Saggi	133
Simona Bertolini, <i>Quale struttura del mondo? Una chiave di lettura dell'ontologia cosmologica di Eugen Fink</i>	135
Maurizio D'Alessandro, <i>Ermeneutica e filosofia pratica. La phrónesis tra prassi e comprensione</i>	153
Giacomo Pezzano, <i>Comunità, immunità, alterità: una biopolitica affermativa e oltre-umana?</i>	167
Note sugli autori	185

Creativity between Art and Philosophy

ALESSANDRO BERTINETTO
Università di Udine/Freie Universität Berlin

The idea that art is related to a process of creation is a modern one. Through a complex history in the 20th century, which is not without contradictions, the connection between art and creativity was debated in different fields – psychology, epistemology, cognitive science, etc. – and became the target of attacks from marxism and (post-)structuralism. Still, the notion of creativity seems to have conserved its force not only in everyday practices but also in media discourses. In diverse areas – from art theory to epistemology, from action theory to economics, from computer science to psychology (to give only a few examples) – it has regained the attention of scholars as well, as is made clear by the number of recent publications on the topic. However, questions remain as to whether and how the notion of creativity can be used and what kind of conceptual work it can do.

These are difficult, yet important, philosophical matters, considering that, from theology to art, the notion of creativity has already undergone a series of profound transformations during modernity; most notably it ceased to mean a production *ex nihilo* and began to indicate a kind of making, which entails novelty, originality and exemplarity. From a philosophical point of view, this evolution concerns the very meaning of the creative act. A genetic approach, reducing creativity to a set of determined causes and grounds, finds a corrective in those thinkers who stress its normative significance and its performative dimension. The terms of this debate see the issue of creativity as involving general questions about our ways of acting and understanding or about exclusively, or particularly, or at least characteristically, some fields of human experience, such as the arts, and not others.

Trópos dedicated a call for papers to this topic. Selected papers are published in two special issues. The present one includes essays offering theoretical investigations on creativity. They do this under different, even contrasting, perspectives, with different aims and with different outcomes. Yet, the light they throw on the question at issue provides readers with important,

often *creative*, insights. Through them, readers are invited to think creatively, as well as critically, on creativity and its connections with the arts and aesthetics.

In the opening essay, Judith Siegmund discusses and criticizes different explanations of creativity in order to find ways to answer to the key question, *Is There a Quintessential Meaning for the Concept of Creativity?* She contrasts theories that consider creativity as a general feature of human action, theories that regard creativity as compatible with rationality and art creativity as exemplary of creativity as such, and other views that criticize the very concept of ‘creativity’ as an ideological notion: a notion used in our capitalistic society as a means of promoting efficiency in terms of increasing profit and adapting individual taste to mass culture. According to those conceptions, the notion of creativity, detached from the connotations of genius and inspiration and absorbed into the economic system, is ‘domesticated’ to the extent that it covers every human activity. This is, Siegmund argues, one of the reasons why artists nowadays reject both creativity as a paradigm for art and art as a paradigm for creativity.

In his paper *Naturalizzare la creatività (Naturalizing Creativity)*, Gianluca Consoli suggests another way of avoiding the risk of an ideological use of the concept of creativity: its naturalization. ‘Naturalization’ does not simply seek to explain away the concept; it hopes instead to understand the mental processes at stake in creative actions. Hence, Consoli explores the notions of *insight* and of *aesthetic pleasure*. They should be combined in order to get a proper view of creativity under the perspective both of its production as well as of its reception. Nonetheless, Consoli argues, this naturalization must be integrated by a more comprehensive hermeneutical understanding that takes into account the historical dimension of creativity.

One may also be tempted to distinguish various kinds of creativity that should be explained differently. Following this path, Chris Dowling (*The Value of Ingenuity*) focuses his attention on a subclass of creative problem solving: *ingenuity*. If a ‘creative’ resolution to a problem is the combination of ideas “in a way that is original, valuable, and skilful,” ingenuity is, according to Dowling, the capacity to recognize problems, whose creative solution is frugal as well as riskier, quicker and more economical than the solutions to other problems in the same “conceptual space,” “but whose payoff is of sufficient value to warrant creatively engaging with this problem” (p. 61). An investigation of ingenuity can provide important insights about a kind of creativity that seems to be particularly relevant in our competitive world.

A different, yet related, issue concerns *artistic* creativity. Erkki Huovinen (*On Attributing Artistic Creativity*) maintains that the artistic medium is key

for understanding artistic creativity, which cannot be viewed solely in terms of conceptual restructuring or as problem-solving. For reducing artistic creativity to “a cognitive process that is wholly under the artist’s control” means “to overlook the constitutive role of the medium both in shaping the creative products and in giving impulses to the artists that fundamentally ground our attributions of creativity to them and their works” (p. 79). The medium is hardly to be considered as a transparent tool. Rather, artists experience tensions and surprises in response to their own works. Hence, Huovinen argues, the uncontrollability of the medium, “far from being a defect in the artist’s competence, is actually at the heart of what is expected of artistic creativity” (p. 68).

The fact that authentic, personal artists experienced “tensions, surprises, and revelations” in response to their works, seems to give artistic creativity an improvisational *touch*. This is one of the reasons why it is interesting to investigate creativity in relation to improvisation. Cesare Natoli’s paper *Improvvisazione musicale e complessità (Musical Improvisation and Complexity)* is devoted to this task and explores some of the features of collective improvisation. In a collective improvisation, order and disorder, planning and chaos are inseparable. In this sense, according to Natoli, it can be framed analogously to biologically and physically complex systems, where the context is continuously transformed and re-created, and the self-regulating balance between order and chaos is achieved through the mutual relation of the parts. The epistemology of complexity provides aesthetic investigations with an understanding of the importance of the unforeseen as well as an understanding of how to bridge the divide between science and artistic production.

Still, what are the implications of creativity for the ontology of artworks and for their definition? In his paper *Questa è arte, quella non è arte. Le conseguenze ontologiche della creatività (This is Art, that is not Art: Ontological Consequences of Creativity)*, Enrico Terrone argues that creativity is primarily ascribed to acts and events, not to things or objects. Against structuralism and contextualism, Terrone defends performativism, and he maintains that artworks are acts in which the artist plays a crucial role, although he/she exercises no absolute control over them. Moreover, the evaluation of artworks depends very much on their creative achievements. At the end of the paper, this view is exemplified by considering the special case of films.

Yet, there could also be good reasons for defending some improved versions of contextualism. According to Jerrold Levinson (*Indication, Abstraction, and Individuation*), contextualism holds true, if some of its weaknesses are overcome. The view of artworks as types, embraced by Levinson himself

in the past, must be abandoned, because works of art have aesthetic and artistic properties “that they could not have were they pure structures existing atemporally” (p. 122). So, according to Levinson, artworks are not pure abstract structures: they are rather impure, individual structures, which are created by the artist, who, by ‘indicating’ artworks, provides them with aesthetic, expressive and semantic properties. Hence, the idea of artworks as ‘indicated structures’ can be defended by understanding artistic indications as singular psychological acts that christen artworks in definite historical contexts.

The papers that have been summarized offer multifaceted theoretical accounts of creativity. The next issue of *Trópos* will tackle the topic from a different perspective by exploring the history for creativity and examining the ways in which individual philosophers and artists have approached the topic.

alessandro.bertinetto@uniud.it

Rethinking Creativity

Between Art and Philosophy

Is There a Quintessential Meaning for the Concept of Creativity?

JUDITH SIEGMUND
Universität der Künste Berlin

ABSTRACT: A number of explanations concerning what creativity might be are discussed in the present essay. The range of diverse functions ascribed to the concept of creativity today raises the question why the term is currently attractive in so many respects: creativity is said to be both something on which everything rational is based, and the counterpart to rationality, that which is outside the rational. At first glance, this inconsistency seems to refer to an arbitrariness of the definition of the concept, and therefore, philosophically to an inability to define the term. Admittedly, one cannot leave matters so, simply by ascertaining this set of problems. Instead, one should ask whether the apparently so contradictory interpretations of the concept do not in fact have something in common, which lies (more or less explicitly) at their basis.

KEYWORDS: Creativity, action, action theory, art, critic of creativity.

One of the most significant characteristics of the concept of creativity seems to be its ‘projectability.’ Projectability means that much can be put into the concept and projected onto it; that it has become a projection surface for claims and interests. A number of explanations concerning what creativity might be is discussed in the present essay. The first section focuses on affirmative interpretations of the concept of creativity in the context of action theory and epistemological considerations. The second section is dedicated to an overview of various criticisms of creativity. The criticism of creativity from the perspective of art (even if not conceived precisely as such) is connected to this critical discourse.

The range of diverse functions ascribed to the concept of creativity today raises the question why the term is currently attractive in so many respects: creativity is said to be both something on which everything rational is based, and the counterpart to rationality, that which is outside the rational. At first glance, this inconsistency seems to refer to an arbitrariness of the definition of the concept, and therefore, philosophically to an inability to define the term. Admittedly, one cannot leave matters so, simply by ascertaining this set

of problems. Instead, one should ask whether the apparently so contradictory interpretations of the concept do not in fact have something in common, which lies (more or less explicitly) at their basis.

I. Affirmative Definitions of the Term

I.1. Action Theory Perspectives on Creativity as a Practical Model of Action

The models explained in this first section of affirmative definitions and/or ‘metaphors’ of creativity outline it as a singular type of action, which can be contrasted with other types of action.

Dieter Thomä draws on the historical figure of the creative artist and criticizes the “notion that creativity goes back to an individual, who can make relationships dance” (Thomä 2009: 225f.). Such attribution of creativity to an individual, which during the Renaissance referred back to the figure painting of antiquity, understands art as a quasi-divine act of creation, which alongside a “total mania towards form” might lead to a “perverted fantasy of power” (Thomä 2009: 229). According to Thomä, two mutually exclusive models describe the artist as a marginalized outsider on the one hand, but also, on the other hand, as a “person of power,” or as (respectively) an “individual veering from the norm,” who “does not confine himself to the order of the world” or as a “modern ruler” “who shapes the world” (Thomä 2009: 228). Thomä explains this dialectic of the two prototypes as an unresolvable contradiction – an inconsistency, written into the concept of creativity.

Thomä rejects the attribution of individual sovereignty to artists, who, conceived as creators, have competed with the Lord of Creation since the Renaissance: “Whoever imagines an artist as a self-assured master of creativity, reshaping conditions at will, completely underestimates the arduous, circuitous experiences, and feelings of helplessness and vulnerability, which have consistently been articulated by artists [...]” (Thomä 2009: 230). For, he contends, “creativity is closely entangled” not with sovereignty, but with its opposite, namely “with passion and conditionality” (Thomä 2009: 230). The second reservation that Thomä formulates against the conception of the sovereign and creative artist concerns the source of his creative powers: “Here, we are dealing with a figure completely torn out of context, who is treated as if all of her powers came into being out of nothing, as it were. The question concerning the [artist’s] social context is left out of account here” (Thomä 2009: 231). For Thomä, the chief concern is to understand

the phenomenon of becoming – the interplay between individual artists and their surroundings: “We must let go of a specific idea of the artist, as well as that of the individual, according to which the question how one becomes what one is, is skipped over” (Thomä 2009: 231). Thomä reformulates the question about the circumstances that favor creativity as a question about the self-conditioning of creatively acting subjects. The occurrence of creativity may be promoted if one understands his own helplessness and vulnerability to others as a precondition for passion. By dismantling one’s rigidly defined human relationships, one may increase the chances that creative moments will occur. Along with Nietzsche and Ralph Waldo Emerson, Thomä gives precedence to continual interaction over ‘comfort’ or ‘passive contentment’ (Nietzsche). Thomä indeed takes the production of an “inner tension,” which essentially arises from “allowing oneself to be surprised by one’s own life” – to be ethical: “The openness to what has not yet been lived through, which we perceive in the present, is the attitude which we can designate as an ethic of creativity” (Thomä 2009: 241f.). This ‘ethic of creativity’ no longer specifically concerns artists, but rather the attitude of creatively operating subjects in general. Moreover, when Thomä adds Wilhelm von Humboldt’s considerations on the subject of *Bildung* (education) into his account, he expands his general concept of interactive creative practice to encompass another dimension – to include consideration of institutions such as schools and universities, and thus communication with the ‘world.’

Therefore, in sum, Dieter Thomä transforms the concept of creativity that was originally attributed to artists into a concept describing the creative acts of all subjects, who behave with ‘openness to the unforeseeable.’ By touching upon the theme of education, Thomä indirectly raises questions about the conditions favoring creativity, specifically about whether the university as an institution might be one such condition – and, consequently and more broadly, about how the institutional frame for subjective behavior should be constructed so that it is possible for subjects to act according to an ethic of creativity.

At the end of the 1980s, Hans Joas attempted to articulate a positive conception of creativity to be discerned within the project of Modernism. His project was to question the implicit preeminence of actions serving a rational purpose, thought of in means-ends terms. For this purpose, Joas makes use of the concept of creativity, which, he claims, is the ultimate, if unrecognized source of and therefore also connects many other, apparently quite distinct concepts that have arisen in the history of ideas. In the course of his ensuing discussion, creativity is understood as the opposite of rational and normatively motivated action on the one hand (described by Joas using

the terms ‘expression,’ ‘production,’ and ‘revolution’) yet also, on the other hand, as a necessary condition for all actions (and, consequently, also rational action). In discussing this second connotation of creativity, Joas speaks of it as connected to concepts of life and intelligence/reconstruction. This section will begin with the first model, which contrasts rational and normative action with another type of action.

My claim is [...] that the conception of action which is so crucial to how sociology understands itself needs to be reconstructed in such a way that this conception is no longer confined to the alternative of a model of rational action versus normatively oriented action, but is able to incorporate the creative dimension of human action into its conceptual structure and thus also to take adequate account of the intellectual currents which hinge on this dimension (Joas 1996: 72).

Because of the purported foundational role of creativity for the concepts mentioned above, Joas refers to them as ‘metaphors of creativity.’ He identifies the idea of expression, which was first philosophically articulated by Herder (1772) as the first metaphor for creativity. For Joas, ‘expression’ is a concept that principally concerns “the subjective world of the actor” (Joas 1996: 71). Inasmuch as it is involved in the explanation of the process of education, which constitutes subjects, Herder’s idea of expression is reminiscent of Thomä’s considerations about the concept of education.¹ Self-expression first takes place implicitly, as a spontaneous emergence. According to Joas, it is only through our remarks and actions that later “we recognize our own potentiality.”

We accept a greater or lesser part of what we generate spontaneously as an appropriate expression of our being and accord this expression a level of recognition that we deny to other parts. It is only in the same process in which we realize ourselves that we become aware of the self that we are realizing (Joas 1996: 81).

Although Herder begins with “the true poet in search of himself” (Joas 1996: 80), he later expands his anthropology of expression to “the conduct of human life as a whole” (Joas 1996: 80). According to Joas, creativity is a strategy of self-realization, which can be found exemplarily in art, but which can be democratized as a strategy of action; i.e. it is applicable to everyone. Joas dissociates himself from the idea of a national collective subject, to which Herder also accorded a potential for expression, in favor of an inter-

¹ Thomä (2009: 232) draws on Herder’s phrase, “What I am, I have become” (“Was ich bin, bin ich geworden”).

subjective structure of action in which language and non-verbal forms of expression overlap.

The idea of production is a second metaphor for creativity, which according to Joas is related “to the objective world, the world of material objects that are the conditions and means of action” (Joas 1996: 71). Following the young Marx, Joas initially describes producing as the “bringing forth [of] new objects.” Working in a Hegelian perspective, Marx conceives this bringing forth as an externalization of the powers inherent in human nature (Joas 1996: 93–94). Not all types of productive activity are included in such a definition of work, however, and reproductive activities seem particularly to be excluded from work so defined. Joas concedes that a concept of work that equates work with production, is deficient as a definition, since it does not include activities like “peasant farming” or other “activities which perform a mediating, protective or serving function.” “The expressivist interpretation of the concept of labor is clearly not up to the task of covering the full diversity of forms of action,” or the productivity of capital, as treated by the later Marx (Joas 1996: 94f.). Joas is interested, however, in the ‘productive power of human beings’ suggested by the concept of production: “The central concept of productive power is still meant to signify the productive power of human beings and not a technology divorced from humankind. Precisely where such a divorce has occurred, Marx believes we are dealing with the symptom of alienation [...]” (Joas 1996: 96). Agnes Heller’s interpretation of Marx, which, according to Joas, “attempts to draw a sharp distinction between a labor paradigm and a production paradigm in Marx,” makes clear the reasons for Joas’ link of creativity to Marxian production (Joas 1996: 100).

[Heller] defends the paradigm of work because on an anthropological level it contains the Romantic and emancipatory aspects of Marx’s thought, that is, it formulates the claim that human work should be meaningfully fulfilling and creative. She rejects the paradigm of production, which she now takes to mean the whole complex of a theory of history in which social developments are analyzed in terms of the level of development of the productive forces [...] (Joas 1996: 100).

Thus, it is in fact the concept of work (not that of production) that needs to be brought into agreement with the concept of creativity to support Joas’ contention. The extent to which work is in fact connected with the ‘world of material objects’ would, likewise, still have to be shown.

Thirdly, Joas identifies the idea of revolution as a metaphor for creativity. He defines revolution as something that “can fundamentally reorganize the social institutions that govern human coexistence” (Joas 1996: 71). But

where exactly is the creativity in a revolution? Does creativity here still belong to individually acting subjects or is it here rather a transsubjective ‘creative history?’ For Joas, revolution is a theoretical model of action, according to which a collective action process can be described as a creative process. When, however, Marx speaks of classes and a class struggle in which they engage, then, as Joas rightly noted, “the interpretation of events in terms of class struggle ascribes a meaning to them which they do not necessarily have for the actors themselves” (Joas 1996: 109). The question about the location and the subject of creativity in revolution remains to a large extent undetermined here, although it shares the characteristic of deferred action that has been associated with creative processes. As in expression on Herder’s account, subjects first recognize the (revolutionary) result of their actions when they evaluate their actions in retrospect.

Hannah Arendt’s concept of the ‘free action of the members of the society,’ cited by Joas, should not be understood as a calculated ensemble of actions with a specific, foreseeable result (Joas 1996: 115). Yet, while Arendt’s idea of a new beginning and ‘natality’ seems to fit with the idea of the revolution, it remains to be investigated whether the process of revolution itself (like every other process of emergence of the new) can actually be represented as creative and be put into effect in the established, organized process. Thus, for Arendt, a lack of clarity and randomness appear fundamentally to call into question creative authorship in political action, which makes ascriptions of creativity in the political sphere even at the moment of the revolution more difficult.

1.2. Creativity as a Foundation of Every Action

Joas himself objects to conceiving of creativity as a unique type of action, arguing that there is a ‘downside’ or disadvantage to this categorization: “An inevitable consequence of this approach is that other concrete types of action are denied all vestiges of creativity and perceived as the very opposite of creativity” (Joas 1996: 116). Joas therefore corrects and expands his systematic contextualization of the concept of creativity: he understands creativity in the wider context as “an analytical dimension of all human action” (Joas 1996: 116). In this way, two mutually exclusive conceptions of creativity are present within Joas’ own theory.

In this section, creativity understood as potentially underlying every action will be discussed (Joas 1996: 116). Joas presents this conception of creativity through treating two further metaphors for creativity: life and intelligence/reconstruction.

Joas turns first to the idea of life. He defines the wide-ranging area of the ‘philosophy of life’ (*Lebensphilosophie*) with the help of a definition from Herbert Schnädelbach: as a philosophical current directed against the rigid forms both of middle-class society and in the philosophy connected to it. “Life is a symbol of opposition to what is dead and ossified, to a civilization that has become intellectualistic and inimical to life, a symbol which stands for a new feeling of life, for ‘authentic experiences,’ for ‘authenticity’ per se: for dynamism, creativity, directness, youth” (Joas 1996: 117). To this definition, Joas adds the “concrete way in which every individual conducts his or her life” and the “biological concept of life” (Joas 1996: 117).

Joas uses Schopenhauer’s concept of the will to explain this concept of life, which could for him be summed up as vitality. Conscious purposes of action are regarded “as ‘rationalizations’ of the true determining force, the will” (Joas 1996: 120). In this context, creativity is the ‘elemental force’ underlying everything rational and normative, which provides a basis for and guides rational action in an almost metaphysical way. “The substantialization of the will consists precisely in the fact that it is conceived of not as an abstraction derived from action but as a primal force which realizes itself in action. According to this view, it is possible to think of the conscious mind as an instrument of this primal force” (Joas 1996: 123). Joas’ criticism of Schopenhauer’s (and also Nietzsche’s) theory of the primacy of the will is directed precisely against the charged, metaphysical status of the will as ultimate and originary, to which, ultimately, only a metaphysical concept of creativity can correspond. This sort of concept of creativity typically lacks an intersubjective dimension.

Joas names intelligence and reconstruction as the fifth category of the metaphors of creativity. Here, he is concerned with the role of creativity in ‘problems and problem solving.’ Joas speaks of a “pragmatic conception of creativity,” which is connected to a “pragmatist understanding of human action itself” and thus to pragmatism as a philosophical program. On this view, creativity is a means to an end, namely to the solution of a problem (Joas 1996: 126). Joas cites various objections that have been raised against pragmatism. Three of these seem worth mentioning: first, his accusation of objectivism (the pending problem and/or the problem to be solved imposes a course of action on the agents and precludes them from really reacting creatively); second, the accusation of individualism (where are the co-subjects?); and third, the danger of instrumentalization – on this view, the value of “non-purposeful action[s],” such as “art and play,” would be reduced to their abilities to be instrumentalized, as would creativity (cf. Joas 1996: 129f.). This last objection has been quite influential, as will be discussed below, when I

reconstruct the current sociological criticism of the concept of creativity. A concept of creativity as problem-solving puts all other opinions about what creativity might be “into service,” according to Bröckling (Bröckling 2007: 159). For his part, Joas – agreeing with Dewey – takes art to be a paradigm of creative action, which can be “accessible to all actors” (Joas 1996: 140). Strictly speaking, however, Joas’ view does not hereby avoid the objection to the instrumentalization of creativity in the pragmatists’ model of action. For the fact that everyone can be creatively active like an artist, that creative problem solving can be demanded from everyone, even those who do not work for themselves, but as company employees, for instance – is precisely the prerequisite for such instrumentalization.

1.3. *Epistemological Perspectives on Creativity as a Foundation of Normativity*

Similar to Joas’ suggestion that creativity could be understood as problem-solving action is Alessandro Bertinetto’s view that creativity should be understood as a rule-changing practice, both generally and in art. Bertinetto assumes that it is not possible to identify which features or qualities of a subject lead to creativity, and that following rules does not have to be considered the opposite of creative action. Therefore, like Chomsky, he differentiates between two types of creativity – rule-based creativity and rule-changing creativity (Bertinetto 2011: 85).² Innovation, understood as deviation from that which already exists, is determinative for both kinds of creativity. The distinction between the two concerns how the innovation is accomplished.³ Ultimately, however, Bertinetto comes to the conclusion, against Chomsky, that it is the rules themselves that are formed creatively in praxis. “Therefore, creativity is not simply limited and governed by established rules, nor is it only a way to invent more or less new and unexpected ways for following the rules: rather, rules are creatively generated and established in the praxis” (Bertinetto 2011: 86f.). Bertinetto views art as exemplary of such a practice in which rules change their application: “[...] artistic creativity is so important that it can be regarded as a paradigmatic *exemplification* of creativity *tout court*” (Bertinetto 2011: 87). For it is true of artists that they always work in relation to conventions, which they simultaneously always transform: “So

² Hence the principles or the symptoms of creativity will not enable one to be creative. They will at most “enable one to classify certain actions as creative” (Novitz 2003: 177).

³ The rule-based creativity works in the following way: an almost infinite number of new outcomes can result from a finite set of rules. In contrast, in the case of rule-changing creativity, the accumulation of individual deviations from the rules can result in the generation of new rules (Bertinetto 2011: 85).

artists work within conventions and rules, while at the same time modifying them in and through their artworks: the way conventions are applied reshapes those conventions” (Bertinetto 2011: 88f.). According to Bertinetto, moreover, the use of rules that are modified in their application is typical of art and also exemplary of non-artistic application of rules. Such a joint attribution of the concept of creativity to art and non-art seems to raise it to the status of an anthropological basic principle. Bertinetto defines creativity as an important feature of the rational as such, a feature that necessarily contributes to education, as well as to the transformation of rules. Hence, unlike Schopenhauer, for whom (on Joas’ presentation) everything rational is grounded upon creativity, Bertinetto’s view of creativity seems ultimately to run the risk to put it in a rather servile relationship to rationality.

Georg Bertram examines creativity with respect to its “connection with the idea of the normativity” (Bertram 2005: 273). He defines ‘creative events’ as “events of establishing ‘new norms’ on the basis of ‘old norms’” (Bertram 2005: 277). Taking Saussure’s post-structuralist model of language as his specific target, Bertram laments the structural prioritization of language as a norm as opposed to individual cases of its creative application and modification: “The model completely succeeds in making creative events comprehensible as the basis of the realization of norms. However, these events are always traced back to given norms. As long as the existence on which creative events should always be based is not understood, the thesis that these events are always based on given norms does not go very far” (Bertram 2005: 278). Bertram uses Donald Davidson’s account of successful linguistic interaction to introduce the idea of a practice in which the practitioners are not guided by rules that are instituted prior to the practice, but rather create and institute those norms as they are engaged in the practice itself (Bertram 2005: 278). Norms are constituted by the creative behavior of the speakers involved. Consequently, the binding effect of the norm is in a much deeper way to be traced back to creativity: “Understood in this way, normativity is based on creativity” (Bertram 2005: 279). On this account, creativity is understood as a dimension of the rational, even more than on the problem-solving and or application of rules proposals; as a condition of possibility of rationality, creativity itself is expanded to become an equivalent of rationality itself.

2. Critical Interpretations of the Concept of Creativity

2.1. General Critique of the Concept of Creativity

In strong contrast to these epistemological and action-theoretical accounts that aim to ground conventions, rules or norms on creativity, there is a critical movement against the demands for creativity in modern Western societies that almost amounts to a political campaign. People who feel themselves subjected to demands on their creativity, tend to suffer from precarity and depression (cf. Raunig, Wuggenig 2007; Menke, Rebentisch 2010). Many authors criticize the term ‘creativity’ as an ‘empty’ strategic concept, as fiction, or even as a religious concept, which refers to ‘faith in the creative potentials of the individual.’ According to Ulrich Bröckling, belief in creativity is a religious faith, specifically belonging to “the civil religion of the entrepreneurial self” (Bröckling 2007: 152): “As in every religion, that of creativity not only consists in convictions of faith, but also in social practices, as well as experts who proclaim those convictions and teach laymen correspondingly.”

According to these critical accounts, creativity is again understood as its own, particular form of action, opposed to other modes of acting, such as rational action or rule-following. On the one hand, it is imagined that rationality might be displaced or suppressed, a scenario which arises from the fictionality and irrationality of our life and work environments. On the other hand, creativity is ultimately analyzed as a component of heteronomous, rational self-conceptions, inasmuch as responsibility, structuring, adaptation and autonomy are demanded from the subjects (namely, under the conditions of neo-liberalism) and whose services somehow manage to be brought into harmony with each other.

Bröckling, who connects his view to the problem-solving action of Joas’ fifth metaphor for creativity, though from a critical point of view, stresses, unlike Joas, that there might be a social need to isolate, to grasp and to govern (or control) creative acts. The regimentation and restraint of creativity correspond to its instrumentalization; this was one of the objections that Joas himself raised against problem-solving understood as creative action. Bröckling interprets the inconsistency of this concept as its perversion: creativity is “first, something that everybody has – an anthropological *ability*; second, something that one should have – an obligatory *norm*; third, something that one can never have enough of – an inconclusive *telos*; and fourth, something that one can increase through methodical instruction and practice – a learnable *competence*” (Bröckling 2007: 154). According to

Bröckling, creative and athletic behavior in the sense of an ‘entrepreneurship of oneself’ is an adequate reaction of subjects to the generally excessive demands on them made by an irrationally acting market process (cf. Siegmund 2011). When Bröckling makes the excessive demands of the ‘entrepreneurial self’ the focus of his considerations, the concept of creativity comes to have the character of a survival strategy on his presentation. In the sense of problem-solving creativity techniques are used as means to promote efficiency, towards the end of increasing profit, both in economic, and in broader, life terms. Thus, creativity is declared to be a learnable technology through which “spaces of opportunity are created” and “variety is increased” (Bröckling 2007: 174). Paradoxically, “the technologies of creativity” that everyone can learn are bound to the actions of individual subjects, who “invent themselves” (Bröckling 2007: 35). The paradox of creativity hangs on the imperative of technology here: “The creative imperative demands serial uniqueness; difference straight off the rack” (Bröckling 2007: 174).

The sociologist Alain Ehrenberg (2010) has said that “in the course of the last three or four decades of the 20th century [...] completely new social ideals of action” were established. The ‘democratization of extraordinary people’ – Ehrenberg refers here to the “creative power or genius and irrationality” of the romantic melancholic – led to a new ‘illness of responsibility:’ depression. “Depression goes hand in hand with the democratization of the extraordinary; it is a side effect of the demand just to be oneself, which our present concept of individuality essentially determines” (Ehrenberg 2010: 54). On Ehrenberg’s view, the determination of the individual is much less important than the determination of social conditions, which “cannot be grasped through exclusive focus on the subject. Instead, the issue must be understanding the social spirit of autonomy: its social dimension” (Ehrenberg 2010: 58). According to Ehrenberg, if autonomy ultimately amounts to the ability to obey, “insofar as one takes up a task,” then – consequently – freedom and creativity must be abilities that will be used for the purpose of the final self-structuring of oneself. In such a context, creativity could be described as a social attribution of whose importance one is socially convinced (by treating ‘the creative’ as a foundational concept, one also thereby produces the idea that there are many individual selves). Under the pressure to ‘obey autonomously,’ however, creativity is made subordinate to other purposes: it becomes one of the means employed by a regime of constituting subjects as autonomous, i.e., as self-controlling. Consequently, creativity is domesticated and exists more pointedly in social memory than in reality. For in reality, creativity is in a position of dependence on those norms (of autonomy) to the fulfillment of which it contributes.

If the rational is on the side of a sense of reality, then creativity must be positioned on the side of the sense of possibility. The scenario, which Michael Makropoulos sketches, concerns a social “fictionalization of the world relationship.” Drawing analogy to artistic autonomy, to which Makropoulos connects creativity as it is related to fiction, he describes the economic competition of businessmen as one that no longer takes place in the context of the production of goods as objects of barter, but as a competition in which “the difference between reality and possibility [are] cultivated as a lasting overbidding of reality.”

The interlacing of aesthetic autonomy and competitive socialization becomes the medium of liberation of individual and collective expectations from their ties to experience [...] (Makropoulos 2010: 222).

The “economizing of the social sector” (Makropoulos 2010: 212) can meanwhile be attributed to the fact that competition, in which quasi-creative “‘new combinations’ of ‘available things and powers’ against social resistances” may be achieved, is no longer restricted to entrepreneurship in the classic sense, but has instead extended itself to other social areas.

Related to this ‘fictionalization of the world relationship,’ in the sense of a continuous creative operation aiming ultimately at economically usable innovation, are Christoph Menke’s considerations about the creative services consumers demand within capitalism at present. Menke begins with a representation of the category of aesthetic taste in middle-class society of the modern age. According to him, aesthetic taste is the aesthetic category of the objectivization of subjective judgments (Menke 2010). “Taste has a completely different shape and function in the current, post-disciplinary era of capitalism: taste is now becoming the decisive prerequisite for mass consumption” (Menke 2010: 231). According to Menke, needs are no longer satisfied by goods as they were before, but are subjected to continuous change, since they are brought forth by goods quickly coming onto the market one after the other: “Consumer taste is just as creative as it is adaptive: it’s adaptive through its creativity” (Menke 2010: 231). In this scenario, creativity is neither a quality granted only to a few (in particular, artists), nor a direction that is predefined for everyone. For Menke, creativity is a ability forced on the participants of mass culture, a capability of which we must inevitably make use: “For all its creativity, consumer taste is only about making certain that we pull through; about mere self-preservation” (Menke 2010: 233). In contrast to Bröckling’s account of the ‘entrepreneurial self,’ which concerns the demonstration of difference, for Menke, the creativity of consumer taste

is used in order to perform adaptation: “In the competent participation in mass consumption, as mass culture, the subject acquires and shows that he or she has exactly the abilities – namely, creativity of adaptation – which makes him or her into a member of the work force in demand” (Menke 2010: 233f.).

2.2. Artistic Critique of the Concept of Creativity

Most theories of creativity (whether they define the concept affirmatively or critically) naturally assume that art has some sort of exemplary status. Bertinetto writes, for example: “[A]rt production generally displays and exemplifies the way human beings act creatively in the context and in the constraints of their biological and social environment” (Bertinetto 2011: 4). For Bröckling, entrepreneurial thinking and action finds its model “in the genius of the artist” (Bröckling 2007: 124), and Makropoulos premises his account on a “systematic correspondence between artistic autonomy and the structure of competition” (Makropoulos 2010: 215). Thomä projects an image of the artist who is not semi-divine and dominant, but rather self-exposed and conditioned, and the paradigmatic case of self-expression for Herder, on which Joas bases his account, is the poet. Therefore, all the relevant theories generally refer (implicitly or explicitly) to an idea of creation that is anchored historically first on the concept of genius and then more abstractly on the notions of (aesthetic) freedom and autonomy. Explained epistemologically and/or action-theoretically, the notion of creativity concerns how to characterize subjects acting creatively; as discussed above, creativity is, in part, put to service for problem-solving or the transformation of rules or norms. However, it is interesting that the status of art as a paradigm of creativity is rejected from the point of view of artistic practice and movement. Two authors (who are representative of the debates in the domain of art) are used here, as examples of this rejection, in order then to ask what the consequences of this rejection might be for art itself.

Ève Chiapello (2010) shows how the notion of creation and its ‘aura’ is contested within artistic discourses. The (purported) difference of artists from the rest of society, as well as the difference of its products from other economic production, is critically rejected. Creativity and inspiration are criticized as inadequate notions for describing contemporary art. Instead “many contemporary artists [...stress] the effort of artistic production” (Chiapello 2010: 45). The consideration of the social conditions under which art is produced allows many artists to emphasize the ‘collective dimension’ and the ‘interactive dimension’ of their work, according to Chiapello (2010:

46). Through this professed detachment from the connotations of genius and inspiration, the concept of creativity is normalized; this normalization is not, however, interpreted as a ‘democratization’ of creativity, but rather leads to its rejection. “An artist is a human being like everyone else; his creations, just like his criticism or like any human action, are caught up in a game of the determinants, which he, like everyone else, cannot of course escape” (Chiapello 2010: 47). Works of art are accorded the status only of “subjective points of view on the world.” According to Chiapello, while artists reject the concept of creativity, management has, on the other hand, “changed in so many ways that it now approves even of creative modes of functioning” (Chiapello 2010: 48). One might criticize here the effort “still to encode the most unique manifestations of human existence, to instrumentalize, reproduce, and control them.” Such efforts are characteristic of social or economic developments, with which art generally does not wish to be identified. This “convergence of economic and creative logics” (Chiapello 2010: 48) is itself the subject of many discussions in the artworld concerning the concept of creativity. In this context, many inquire concerning the “resistance potential” of art (Chiapello 2010: 51).

In her essay *Kreativität. Drei Absagen der Kunst an ihren erweiterten Begriff*, Karen van den Berg investigates the question, “why the label ‘creative,’ which has become a kind of imperative, is nearly reflexively rejected by artists and art historians” (van den Berg 2009: 207). In addition to providing historical explanations, van den Berg attempts to clarify systematically what it is about the concept of creativity that is no longer structurally compatible with the current concepts of the subject and of artistic work, as artists understand it today. As aspects of the artists’ renunciation of the concept of creativity, van den Berg emphasizes first, the “renunciation of the [charged] importance of artistic inspiration” (van den Berg 2009: 207f.); second, the rejection of the idea of the artist as a ‘leader’ (van den Berg 2009: 210f.), associated with the concept of the modern concept of the subject and the idea of the new (van den Berg 2009: 215), which might both be “expression[s] of an ideology of progress;” and third, the defense of the economic utilization of art (van den Berg 2009: 218f.).

This artistic attack on the concept of creativity may be understood, in terms of the history of ideas, as directed against the Romantic interpretation of creativity; if understood in terms of its contemporary historical context, this attack is directed against the absorption of creativity into the economic system (cf. section 2.1). It is difficult to discern empirically whether this criticism is also directed at systematic concepts of creativity, according to which creativity is understood as constitutive of problem-solving or the

generation of new norms. However, given this approach to artistic creativity, it at least seems implausible that artistic behavior can be presented as paradigmatic of creativity, as assumed by the prevalent theories of creativity discussed above. Even if van den Berg is right that the concepts both of ‘authorship’ and of ‘subjectivity’ remain decisive for artists, her proviso to this point is nevertheless significant: “although today they are legitimized in another way than by a Romantic notion of the creator subject” (van den Berg 2009: 215).

If creativity as divine creation [*Schöpfertum*] is no longer granted a central role in art, it is important to ask, however, what art today is instead. In the context of a debate about the concept of creativity, it seems most pressing to mention that contemporary artists apparently no longer aim at creating something fundamentally new, but rather aim to react appropriately to specific historical and social contexts. Thus it may also be important for such art “that something concealed is revealed, something unnoticed is shifted into focus.” Consequently, contemporary art is no longer characterized by universal progress maintained by continuous additions of the new, a view of art that was still formulated in modern avant-garde art histories (Siegmond 2011). Art is not alone in thus opposing the historical applications of the concept of creativity in the neo-liberal market, but through this rejection of creativity it redefines itself as context-bound event.

3. Conclusion

By rejecting creativity as an authoritative concept, art and artists bring about a shift in the definition of art. This shift in the definition of art can be connected to the question, ‘What is the common element linking all of the definitions of creativity outlined here?’ For the artists reject precisely the central idea in the theological definition of creativity – the thought that something permanent can be created out of nothing.⁴ This concept of creation, which assumes that there will be ever more of the ‘new’ to add to that which already exists, corresponds to the central idea of the progress of capitalist accumulation. It is nothing more, and nothing less, than this concept

⁴ Diedrich Diederichsen carries out a similar classification when he writes: “Creativity is [...] the opposite of a processing of and reworking of preexistent, pre-produced material that always offers resistance [...]” (“Kreativität ist [...] das Gegenteil einer Abarbeitung an und Bearbeitung von vorgefundenem, vorproduziertem, stets Widerstand leistendem Material [...]”). That nothing exists beyond what has already been found, whose shape and meaning merely changes, is pointedly represented in the context of art today (cf. Diederichsen 2010: 118).

that is rejected in artistic discourse, when artists wish to avoid bringing art and creativity into a substantial, constitutive interrelationship.

The core of the concept of creativity is thus the notion of progress, which is contained in both the positive and the critical accounts of creativity. The idea of what one might almost call eternally active progress is surreptitiously built into the concepts of education and expression, just as it is hidden in the concepts of creativity as anti-conventional formulation of rules or constant modification of normativity. And the same idea of cumulative progress is explicitly present in the understanding of creativity in terms of revolution and production, just as it is in the understanding of it in terms of problem-solving. The concept of life alone might be considered to connote permanent change without progress; however, it also contains a potential for progress when it is taken to be opposed to empty forms or rigid structures. By contrast, the critical treatments of the concept of creativity formulate represent the continuous efforts of subjects and of society to be adequate to this ideal of the 'new out of nothing' and describe the excessive demands placed on subjects as a result of such expectations of progress.

Such a categorical kinship of the originally theological dimension of creativity with the daily experiences of living conditions under capitalism – and this is my concluding thesis – could explain why there is such a strong need in our present society to apply the concept of creativity to practically all human activity. The diffusion of the definition of the term, which has been presented in this essay by means of examples, appears thus as a hidden expression of its actual content. Consequently, creativity also stands for the appropriation of concepts from the history of philosophy under the sign of economic progress, as the ever-new.

jusieg@gmx.de

Bibliographical References

- Bertinetto, A., 2011, *Improvisation and Artistic Creativity*, in F. Dorsch, J. Stejskal, J. Zeimbekis (eds.), "Proceedings of the European Society for Aesthetics," 3, pp. 81-103.
- Bertram, G.W., 2005, *Kreativität und Normativität*, in G. Abel (ed.), *Kreativität. XX. Deutscher Kongress für Philosophie*, Berlin, Universitätsverlag der TU Berlin, vol. 2, pp. 273-283.
- Bröckling, U., 2007, *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Chiapello, È., 2010, *Evolution und Koooption. Die "Künstlerkritik" und der normative Wandel*, in C. Menke, J. Rebentisch (eds.), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin, Kadmos, pp. 38-51 (Menke, Rebentisch 2010).
- Diederichsen, D., 2010, *Kreative Arbeit und Selbstverwirklichung*, in C. Menke, J. Rebentisch (eds.), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin, Kadmos, pp. 118-28 (Menke, Rebentisch 2010).
- Ehrenberg, A., 2010, *Depression: Unbehagen in der Kultur oder neue Formen der Sozialität*, in C. Menke, J. Rebentisch (eds.), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin, Kadmos, pp. 52-62 (Menke, Rebentisch 2010).
- Herder, J.G., 1772, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, in *Herders Werke*, Berlin, Aufbau-Verlag, vol. 2, 1982, pp. 89-200.
- Joas, H., 1996, *The Creativity of Action*, Chicago, Chicago University Press.
- Makropoulos, M., 2010, *Kunstautonomie und Wettbewerbsgesellschaft*, in C. Menke, J. Rebentisch (eds.), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin, Kadmos, pp. 208-225 (Menke, Rebentisch 2010).
- Menke, C., 2010, *Ein anderer Geschmack. Weder Autonomie noch Massenkonsum*, in C. Menke, J. Rebentisch (eds.), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin, Kadmos, pp. 226-239 (Menke, Rebentisch 2010).
- Menke, C., Rebentisch, J. (eds.) (2010), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin, Kadmos.
- Raunig, G., Wuggenig, U. (eds.) 2007, *Kritik der Kreativität. Vorbemerkungen zur erfolgreichen Wiederaufnahme des Stücks Kreativität*, Wien, Turia & Kant.
- Siegmund, J., 2011, *Knowledge versus Creativity? On Ways of Describing Art and How They Relate to Economic and Social Contexts*, "Transversal," 3.
- Thomä, D., 2009, *Ethik der Kreativität. Konsequenzen für die akademische Bildung der Zukunft*, in S.A. Jansen, E. Schröter, N. Stehr (eds.), *Rationalität*

- der Kreativität? Multidisziplinäre Beiträge zur Analyse der Produktion, Organisation und Bildung von Kreativität*, Wiesbaden, VS-Verlag, pp. 225-247.
- van den Berg, K., 2009, *Kreativität. Drei Absagen der Kunst an ihren erweiterten Begriff*, in S.A. Jansen, E. Schröter, N. Stehr (eds.), *Rationalität der Kreativität? Multidisziplinäre Beiträge zur Analyse der Produktion, Organisation und Bildung von Kreativität*, Wiesbaden, VS-Verlag, pp. 207-224.

Naturalizzare la creatività

Prospettive (attuali) e limiti (futuri)

GIANLUCA CONSOLI
Università di Roma «Tor Vergata»

ABSTRACT: This paper explores the possibility of naturalizing creativity. Firstly, it develops the current perspective of cognitive sciences, thus contributing to the naturalization of the creative act. From this point of view, two primary aspects of creativity (i.e., insight and aesthetic pleasure) are explained by scientific terms. A specific thesis is verified on the basis of the empirical evidence: insight and aesthetic pleasure share a common matrix. Both of them are forms of affective meta-appraisal, in which phenomenal feedbacks show that creative processes are occurring at the first level of cognition, in the case of insights on the problem-solving, and in the case of aesthetic pleasure about the interpretation of art-works. Secondly, this paper elaborates on a general meta-reflection on naturalism, suggesting that: a) a creative act is not mysterious, as we can understand it through concepts used by ordinary cognition; b) the naturalization has structural limits. Sub-personal explanation cannot provide contextual criteria for recognition and normative reasons for the justification of creative products. This is the fundamental role of hermeneutics in the humanities. Therefore, naturalism cannot be radical, otherwise it would have eliminated the autonomy of history and culture. Creativity can be understood only by integrating the cognitive sciences with hermeneutics, and explanation with interpretation.

KEYWORDS: Creativity, naturalization, meta-cognition, insight, aesthetic pleasure.

1. La matrice comune di *insight* e piacere estetico

Oggi il compito di ripensare il concetto di creatività non può prescindere dal supporto delle scienze cognitive. Questo perché sin dalla loro nascita le scienze cognitive si sono impegnate nel tentativo di guardare dentro la creatività, cercando di spiegare i meccanismi nascosti con cui si arriva all'elaborazione di prodotti nuovi, inaspettati, utili, di valore, raggiunti grazie all'intelligenza e all'iniziativa, in un processo intricato in cui intervengono coscienza e inconscio, conoscenze e abilità, regole e intuizioni. Addirittura,

l'incapacità di affrontare in modo produttivo il problema della creatività ha costituito uno dei motivi principali che ha condotto alla crisi del paradigma centrato sull'intelligenza artificiale simbolica, dominante fino ai primi anni '80 del secolo scorso, e alla sua sostituzione con il paradigma della cognizione biologica e incorporata (Consoli 2006). Attualmente i nuovi strumenti di *neuroimaging*, i nuovi approcci dell'artificiale, le nuove tecniche sperimentali in psicologia cognitiva rendono indispensabile il riferimento alle scienze cognitive per comprendere l'atto creativo.

Da questo punto di vista, le discipline che tradizionalmente sono interessate alla creatività, come l'estetica e l'ermeneutica, non possono esimersi dal confronto con le scienze cognitive, in breve con la naturalizzazione della creatività. D'altra parte, però, occorre anche riconoscere i limiti della naturalizzazione, per evitare eccessi riduzionistici e sconfinare in "neuromanie" (Legrenzi, Umiltà 2009). Il punto centrale è noto da tempo: la prospettiva storica e normativa appare per larga parte fuori dalla portata della naturalizzazione in generale (Goldman 1986). Se, poi, alla creatività appartengono essenzialmente i caratteri kantiani di novità, originalità ed esemplarità, questo limite diviene particolarmente coercitivo. Significa, infatti, che strutturare stabilmente la creatività come un insieme di processi della mente non fornisce in nessun modo criteri storici per il suo riconoscimento, né ragioni contestuali per la sua giustificazione.

Questo saggio si muove in due direzioni complementari. Da una parte, vuole essere un contributo di epistemologia naturalizzata che sviluppa alcune prospettive attuali particolarmente significative. In questa ottica viene articolato un percorso tecnico interno alle scienze cognitive con l'obiettivo di demistificare quell'alone di mistero che ancora oggi avvolge alcuni aspetti primari della creatività. Dall'altra parte, l'articolo vuole mostrare che la naturalizzazione dell'atto creativo, anche se riuscita e *in the long run* completa, lascia strutturalmente aperti problemi che solo altre discipline, con strumenti e apparati teorici diversi, possono affrontare. Tra queste ricopre un ruolo indispensabile l'ermeneutica, capace di confrontarsi con la dimensione storica e culturale della creatività.

A proposito del primo obiettivo, relativo alla pratica della naturalizzazione, verrà sostenuta una proposta teorica specifica. L'atto creativo è un processo complesso e articolato, in nessun modo riducibile alla sola elaborazione conscia dell'informazione simbolica (Kihlstrom 2009). Per quanto ancora oggi le teorie complessive della creatività proposte all'interno delle scienze cognitive non siano sufficientemente condivise (Boden 2004), si è ampliata la comprensione di molti aspetti specifici. In particolare, questo scritto sostiene che è possibile estendere alcuni risultati raggiunti nelle ri-

cerche più recenti in modo da spiegare il ruolo che l'informazione affettiva ricopre nei processi non-consci e non-simbolici della creatività. In tale prospettiva vengono reinterpretati due concetti molto noti, finora rimasti fuori per larga parte dalle spiegazioni offerte dalle scienze cognitive. Il primo concetto è quello di *insight*, derivato dalla psicologia della *Gestalt* e relativo alla produzione della creatività, in particolare alla soluzione creativa di problemi. Il secondo concetto è quello di piacere estetico, derivato dalla tradizione estetica, relativo alla ricezione della creatività, in particolare alla creatività veicolata dagli oggetti estetici e artistici. L'ipotesi teorica di fondo che viene proposta sostiene che l'*insight* e il piacere estetico condividono una stessa matrice comune, in quanto sono entrambi forme specifiche di metavalutazione affettiva relative a processi creativi di primo livello. Nel corso dei prossimi paragrafi questa tesi verrà articolata e corroborata in riferimento a un insieme di dati sperimentali cruciali.

Per quanto concerne il secondo obiettivo, relativo allo statuto della naturalizzazione, verrà sostenuta una tesi metodologica specifica. Spiegare la creatività ponendola in continuità con il resto della mente, senza salti e fratture, non implica affatto cadere nella fallacia naturalistica, in cui l'autonomia della cultura e della storia vengono cancellate. Piuttosto è proprio la naturalizzazione stessa a denunciare la sua insufficienza e a richiedere l'apporto di altre discipline, in primo luogo quello dell'ermeneutica, essenziale per riconoscere, giustificare e collocare storicamente l'atto creativo.

2. Valutazione affettiva

Per individuare la matrice comune di *insight* e piacere estetico il punto da cui muovere è la nozione di affetto. Nella comunità delle scienze cognitive vi è un ampio consenso nel concepire l'affetto come un tipo specifico di informazione, distinta tanto dall'informazione simbolica e proposizionale, quanto dalle altre forme di informazione subsimbolica, come quella percettiva e quella motoria. Secondo una delle proposte più influenti, denominata "core affect" (Russell 2003), l'affetto di base è uno stato neuropsicologico elementare, caratterizzato dalle seguenti proprietà. 1) È prodotto dal costante flusso di alterazioni nell'ambiente interno, lo stato neurofisiologico e somatoviscerale dell'organismo. L'affetto, perciò, è incorporato. 2) Le alterazioni nell'ambiente interno sono innescate dal flusso degli eventi che si realizza nell'ambiente esterno. Per questo l'affetto è intenzionale: si riferisce allo e informa sullo stimolo ambientale, evento, oggetto, situazione, che lo ha attivato. 3) L'informazione relativa al mondo esterno è tradotta in uno

stato interno che indica se lo stimolo ha un valore positivo o negativo (rinforzo/punizione) e se richiede una reazione di attrazione o repulsione. 4) Se accede alla coscienza, l'informazione affettiva produce un effetto soggettivo, ossia è fenomenicamente esperita come sentimento di piacere o dispiacere, più o meno attivante.

Come emerge dalla definizione, la funzione primaria dell'affetto è fornire una valutazione elementare degli stimoli. Questa tipologia di valutazione (*affective appraisal*) si distingue da quella cognitiva (*cognitive evaluation*). Quest'ultima è costituita da credenze sui mezzi disponibili per raggiungere uno scopo. Precisamente, una valutazione cognitiva di x è un'assunzione sul suo potere, ossia sul suo grado di adeguatezza/inadeguatezza rispetto a qualche scopo: « x è assunto come appropriato/inappropriato per un certo scopo p ». Nella valutazione cognitiva le assunzioni sono credenze dichiarative prodotte da processi di ragionamento, più o meno analitici e deliberati, ma tali che i giudizi risultanti siano supportati da ragioni che giustificano la relazione mezzo/fine (Castelfranchi, Miceli 2005).

Di contro, nella sua forma tipica, la valutazione affettiva è costituita da un'esperienza soggettivamente provata, piacevole o spiacevole, prodotta dall'autopercezione di una reazione somatica in corso, a sua volta innescata dalla percezione di uno stimolo esterno. Ne segue che l'intenzionalità della valutazione affettiva, il suo riferirsi a uno stimolo, è strettamente connessa con l'informazione proveniente dai pattern di cambiamento del corpo. Poiché tali pattern sono causati da condizioni contestuali attivanti, la loro percezione rappresenta anche le stesse condizioni contestuali, ovviamente senza impiegare concetti o descrizioni. La percezione del corpo, cioè, è al tempo stesso anche percezione attraverso il corpo (Prinz 2004). Come risultato, la valutazione affettiva è associativa: le rappresentazioni vengono etichettate con un marcatore affettivo; olistica: produce semplici discriminazioni come positivo *vs* negativo, buono *vs* cattivo; automatica: non viene attivata intenzionalmente.

3. Sentimenti della conoscenza

Dopo aver definito la nozione di affetto, è opportuno sottolineare un punto centrale che è stato chiarito negli ultimi anni di ricerche: la valutazione affettiva non interviene soltanto nei processi intuitivi e in quelli euristici, quando si ricorre all'informazione affettiva per semplificare processi decisionali complessi o perché non si ha altra informazione disponibile. La valutazione affettiva può intervenire anche all'interno dei processi

metacognitivi. Nella metacognizione la mente prende a oggetto se stessa e i propri stati, in modo che le operazioni sviluppate al livello superiore (meta livello) monitorino e controllino le operazioni in corso al livello sottostante (primo livello). La valutazione affettiva interviene nei cosiddetti sentimenti della conoscenza (*noetic feelings, knowing feelings, feelings-of-knowing*), allorché l'esperienza soggettiva segnala lo stato della conoscenza dell'individuo (Schwarz, Clore 2007).

Vi sono diverse versioni di metagiudizi. Tre tipologie, spesso etichettate sotto l'unico termine di metamemoria, sono al centro delle ricerche. (1) Giudizi relativi all'apprendimento, elaborati durante la codificazione dell'informazione in rapporto alla probabilità di ricordarla in futuro. (2) Giudizi relativi alla memoria, elaborati durante il tentativo di richiamare l'informazione: gli individui possono monitorare l'informazione codificata nella memoria anche quando non riescono a richiamarla, mostrando una correlazione positiva tra gli indici soggettivi e quelli oggettivi. (3) Giudizi relativi alla performance, successivi al richiamo della risposta o alla presa di decisione, che determinano un certo grado di fiducia soggettiva nella correttezza della risposta o della decisione.

In ogni caso i metagiudizi non implicano l'accesso diretto del soggetto allo stato della sua memoria, precisamente alla forza delle tracce contenute in essa. Piuttosto sono prodotti da due processi inferenziali differenti. (A) La prima forma di giudizio metacognitivo è prodotta da inferenze deliberate, analitiche, lente, largamente coscienti, che si traducono nell'espressione «Dovrei conoscere la risposta». Queste inferenze sono basate sull'informazione immagazzinata nella memoria a lungo termine. La correttezza del metagiudizio dipende dalla validità delle credenze e delle conoscenze specifiche per dominio che vengono richiamate. (B) La seconda forma di giudizio metacognitivo è prodotta da processi impliciti, rapidi, globali, basati sul feedback affettivo, che si traducono nell'espressione «Sento di conoscere la risposta» (Koriat, Levy-Sadot 1999). Le operazioni si realizzano al di sotto della coscienza, in modo tale che solo il loro esito, l'esperienza soggettiva, risulta cosciente. In tali processi i soggetti utilizzano in modo automatico alcuni indicatori mnemonici che non si riferiscono a specifici contenuti in corso di elaborazione, ma alle proprietà strutturali del processo di elaborazione stesso. In generale, infatti, i processi di elaborazione sono accompagnati da alcuni parametri interni che segnalano l'accessibilità dell'informazione nei termini della rapidità con cui viene alla mente, della quantità, della pertinenza e della correttezza. Questi parametri, influenzati da diverse variabili (la durata dell'esposizione, la ripetizione, la familiarità, la prototipicità, ecc.), determinano la facilità (*ease*) e la fluidità (*fluency*) dell'elaborazione. In quanto

associate con i progressi nell'identificazione e nella categorizzazione dello stimolo, queste ultime sono marcate positivamente, ossia innescano un'esperienza spontanea di segno positivo. Tale esperienza soggettiva, interpretata in automatico dai soggetti come indizio/dato che segnala *on line* la qualità e l'efficacia dell'elaborazione di primo livello, è alla base della seconda forma di metagiudizi (Reber, Wurtz, Zimmermann 2004).

I giudizi metacognitivi si rivelano piuttosto corretti e moderatamente predittivi sia del tempo e dello sforzo impiegati nel compito, sia della correttezza della risposta. Vi sono molti dati sperimentali che confermano la correlazione tra gli indici oggettivi e i report, anche quelli basati sui sentimenti della conoscenza. Per questi ultimi la capacità predittiva del metagiudizio dipende dalla pertinenza dell'indicatore utilizzato. In ogni caso non vi sono garanzie di correttezza se e finché il valore informativo del processo non viene analizzato in base al controllo razionale e deliberato. In generale, infatti, i dati sperimentali mostrano che gli individui esprimono una fiducia più alta nella correttezza della risposta che richiamano più rapidamente, sia se questa risposta è corretta sia se non lo è (Koriat 2007).

Come altri processi metacognitivi, anche quelli correlati ai sentimenti della conoscenza possono avere influenza pur essendo dissociati dalla coscienza, come dimostra il dato sperimentale di ordine generale per cui la selezione delle strategie per affrontare il compito è per lo più inconscia. I sentimenti della conoscenza, però, possono ricoprire anche una funzione trasversale, mediando tra processi automatici e impliciti e processi coscienti e deliberati. Un esempio tipico è costituito dal fenomeno "sulla punta della lingua", in cui il soggetto sente che conosce la risposta, ma non riesce ancora a produrla dopo uno sforzo durato alcuni secondi. Per quanto fallisca nel richiamo di una parola, il soggetto è convinto di conoscerla e che la sua emergenza nella coscienza è imminente. In questa situazione di discrepanza tra gli indici di conoscenza soggettivi e oggettivi, un indicatore fenomenico, quale sostituto della rete semantica che codifica i significati della parola, segnala che l'informazione è disponibile in forma inconscia (Metcalf 2000).

4. *Insight*

A questo punto sono stati delineati gli aspetti fondamentali per pervenire alla spiegazione dell'*insight*. Si è detto, in sintesi, che la metavalutazione affettiva al centro dei sentimenti della conoscenza (a) è costituita dall'associazione tra un indicatore strutturale e l'esperienza soggettiva; (b) viene innescata passivamente dalle caratteristiche dei processi cognitivi di primo livello; (c)

fornisce una valutazione globale di tali processi; (d) è disponibile sia per l'uso automatico, sia per la funzione trasversale; (e) per quanto piuttosto corretta e predittiva, in se stessa non offre garanzie sufficienti.

L'insieme dei punti indicati ricostruisce il modello standard della meta-valutazione affettiva che emerge dalle scienze cognitive. Uno dei principali obiettivi teorici di questo scritto è estendere tale modello, in modo da naturalizzare alcuni aspetti della creatività che possono essere spiegati alla luce delle funzioni che l'informazione affettiva ricopre al metalivello. Soprattutto in relazione al primo punto, è possibile ipotizzare che il ruolo della valutazione affettiva nei processi della metacognizione non sia limitato alla sola associazione tra indici strutturali ed esperienza soggettiva. Piuttosto, l'informazione affettiva può funzionare anche come metastrumento modellato dall'esperienza in base alle leggi del condizionamento e utilizzato dall'apparato cognitivo per rendere più rapidi ed efficaci i processi di soluzione dei problemi. A questo proposito, si possono elaborare due tesi: (1) la metavalutazione affettiva può avere influenza sia sulla selezione delle strategie, sia (2) sulla selezione dei contenuti di giudizio.

- 1) Nella fase iniziale della soluzione del problema, la marcatura di una procedura di risoluzione con un valore affettivo positivo/negativo, determinato in rapporto alle precedenti prestazioni della procedura in scenari simili, può favorirne la selezione. Questa stessa marcatura, inoltre, può produrre effetti sul sistema di controllo anche nel corso della soluzione del problema, in modo tale che la procedura ricompensata in passato può venire valutata positivamente senza una verifica attenta e sistematica dei risultati effettivi che sta producendo.
- 2) Allo stesso modo, la valutazione affettiva può intervenire nella selezione delle ipotesi da mettere al vaglio. Così, nella progressiva trasformazione degli stati problematici verso lo stato finale, se l'assetto argomentativo costituito dalle ipotesi che hanno superato l'esame richiama situazioni ricompensate positivamente in passato, il sistema di controllo può essere influenzato ad anticipare, prima di un'effettiva giustificazione razionale, che la struttura delle prove tende a chiudersi in modo efficace.

Le due tesi prese insieme delineano una prospettiva teorica pienamente coerente con l'ampio ruolo che le ricerche conferiscono all'informazione affettiva nella metacoscienza. In base a tale prospettiva, la valutazione affettiva, pur mantenendo le caratteristiche che le sono proprie (risposta associativa, globale, automatica, ecc.), viene rifunzionalizzata in virtù dell'interazione con i meccanismi superiori del monitoraggio e del controllo. Precisamente,

acquisisce lo statuto di un modulo di metacontrollo generale. Si può supporre che tale modulo si attivi come meccanismo di controllo automatico, senza suscitare un effetto cosciente intenso nel soggetto, nelle valutazioni basate sul *know how* degli esperti, in particolare laddove viene fornita una soluzione rapida e corretta a problemi noti e familiari. Lo stesso meccanismo è disponibile anche nel caso in cui i problemi siano complessi e/o nuovi. Un insieme di dati sperimentali corrobora questa ipotesi, soprattutto nell'ambito del ragionamento sociale-personale (Damasio 1999). Per esempio, vanno in questa direzione i risultati ottenuti con lo *Iowa Gambling Task*, gioco in cui lo scopo è vincere più denaro possibile, girando carte su cui sono indicati il guadagno o la perdita: la sola conoscenza concettuale relativa alla comprensione di quali mazzi sono buoni e quali cattivi non si rivela adeguata nel processo di scelta (Bechara *et al.* 2005). Si può supporre, inoltre, che la metavalutazione affettiva abbia un ruolo rilevante non solo nella soluzione di problemi strettamente personali, ma anche più teorici. Effettivamente, non vi sono ragioni, né di ordine concettuale, né di ordine sperimentale, che impediscano di estendere la prestazione della metavalutazione affettiva anche alla soluzione di problemi teorici nell'ambito dei processi tipici della psicologia della scoperta.

Proprio lungo questa linea è possibile compiere un ulteriore passo in avanti, esplicitando la relazione tra la metavalutazione affettiva e l'*insight*. Nella letteratura specialistica (Sternberg, Davidson 1995), per *insight* si intende una comprensione improvvisa che può conseguire tanto da uno stato di attenzione defocalizzata, quanto da un processo deliberato e sistematico che procede per tentativi ed errori. Gli psicologi della *Gestalt* lo avvicinano a quanto accade nei processi di ristrutturazione percettiva. Alcuni psicologi cognitivi lo rapportano all'intuizione, intensa in senso tecnico come risoluzione di un problema che si realizza senza ragionamento.

Occorre considerare in generale che la valutazione affettiva è caratterizzata da una sorta di immediatezza fenomenica: produce nel soggetto un effetto cosciente, più o meno intenso, in modo immediato, ossia senza la mediazione di concetti e ragioni. A causa dell'immediatezza fenomenica i soggetti tendono a proiettare sui processi cognitivi con cui è legata la valutazione affettiva sia la qualità della familiarità, sia quella dell'auto-evidenza, provando insieme l'esperienza soggettiva di sicurezza (i soggetti hanno fiducia nella correttezza della loro risposta) e l'illusione dell'accesso diretto (i soggetti credono di aver "visto" la soluzione corretta). Inoltre, poiché nel caso dei sentimenti della conoscenza l'esperienza conscia è il prodotto finale di un'inferenza che si attiva inintenzionalmente e che non risulta accessibile alla coscienza, l'insieme del processo, pur senza esserlo, acquisisce soggetti-

vamente l'aspetto di una intuizione immediata e improvvisa, come tale non spiegabile. Poiché queste che sono state elencate rappresentano le proprietà fenomeniche tipiche dei processi di *insight*, esse possono essere giudicate come chiari indizi che in tali processi la valutazione affettiva ricopre un ruolo primario precisamente nella forma che si è ipotizzata, quale metastrumento generale sviluppato in base al condizionamento.

La tesi che si è proposta è tanto più plausibile se si tengono in considerazione due aspetti particolarmente significativi. In primo luogo, l'*insight* è un vissuto di scoperta, un'esperienza soggettiva che non produce, ma accompagna la ristrutturazione e la riconfigurazione dello spazio del problema, ossia la nuova organizzazione delle parti che conduce alla soluzione del problema (Kanizsa 1973). Per questo, in piena analogia con quanto si verifica per i sentimenti della conoscenza in generale, resta fermo che, senza una correlata analisi razionale e deliberata delle procedure e delle ipotesi, non vi sono garanzie che la metavalutazione affettiva abbia una reale validità, che il tratto associativo alla base della valutazione sia pertinente, che l'*insight* sia effettivamente correlato a una reale soluzione del problema. In secondo luogo, l'*insight* occorre nel caso si apportino soluzioni a problemi nuovi, per i quali le strategie consuete di soluzione, apprese dall'esperienza, non sono adeguate (Kaplan, Simon 1990). Per questo motivo la metavalutazione affettiva si realizza nella forma di un'esperienza fenomenica particolarmente intensa. Funziona, infatti, come segnale che anticipa la possibile soluzione creativa di un problema nuovo.

Dall'insieme di queste considerazioni, la prima parte della tesi di fondo esposta in apertura viene al tempo stesso precisata e corroborata: l'*insight* è un'esperienza soggettiva intensa, prodotta da una metavalutazione affettiva innescata in automatico dall'elaborazione creativa di primo livello, regolata dalle leggi del condizionamento, associata all'anticipazione di componenti indispensabili nella soluzione del problema.

5. Piacere estetico

I risultati ottenuti dalle scienze cognitive consentono di comprendere anche un altro processo legato alla creatività, precisamente alla ricezione della creatività per come questa è veicolata dagli oggetti estetici e in modo particolare dalle opere d'arte: il piacere estetico. A questo proposito nelle scienze cognitive si lavora con due definizioni di piacere estetico. Con la prima si intende il piacere estetico in senso generale, non collegato necessariamente con l'interpretazione di opere d'arte (e quindi con la ricezione

della creatività). Ci si riferisce a un'esperienza soggettivamente piacevole relativa a un oggetto senza che vi sia la mediazione di ragioni e argomenti, esperienza che si traduce in giudizi di bellezza ordinaria e quotidiana, quali i giudizi di piacevolezza, gradimento, predilezione (Reber, Schwarz, Winckelman 2004).

I dati sperimentali mostrano che il piacere estetico in senso generale è una funzione della dinamica di elaborazione propria del soggetto percipiente, più precisamente della fluidità di questo processo. Come si è detto, poiché è associata con il progresso verso il riconoscimento e con la disponibilità di conoscenza appropriata, la fluidità è marcata positivamente, ossia innesca una risposta affettiva spontanea di segno positivo. Il soggetto percipiente interpreta in modo automatico l'esperienza positiva elicitata dalla fluidità come una sua risposta all'oggetto, cosicché il processo risulta in una valutazione positiva. Non è perciò la fluidità per se stessa a servire come base della valutazione, ma la reazione affettiva alla fluidità: è l'esperienza soggettiva innescata dalla fluidità che funziona come segnale fenomenico della sua presenza, in modo tale che maggiore è il grado di fluidità, più positiva la risposta affettiva associata, più marcata la preferenza estetica. Nella seconda definizione, invece, il piacere estetico è inteso in senso specifico e viene esplicitamente collegato con le opere d'arte. Ci si riferisce a un'esperienza positiva il cui senso è quello di proseguire la relazione con l'oggetto, di "averne di più", non per aspetti meramente sensoriali, ma per i significati suggeriti: l'espansione del piacere corrisponde con l'espansione del significato (Frijda 2010).

Va precisato che questa è una definizione di lavoro che mira a organizzare in un quadro concettuale provvisorio i dati ancora in corso di acquisizione. Più in generale, va riconosciuto che attualmente nelle scienze cognitive non è disponibile una teoria esaustiva del piacere estetico inteso in senso proprio, capace di distinguerlo dai fenomeni affettivi simili. Ancora, va segnalato che i tentativi più sistematici, collocabili per lo più sotto l'etichetta della neuroestetica, nascondono spesso banalizzazioni e fraintendimenti (Consoli 2010). Rifiutando la naturalizzazione radicale della neuroestetica, questo articolo vuole contribuire a precisare dal punto di vista teorico la nozione di piacere estetico in senso proprio, delineandone la specifica fisionomia attraverso il confronto con alcuni fenomeni affettivi simili studiati nelle scienze cognitive.

a) *Piacere estetico e piacere intellettuale.* Secondo la definizione che si è ricordata, il piacere estetico inteso in senso proprio non è riducibile a sensazioni piacevoli. Come sottolineato da ampia parte della tradizione estetica, il piacere estetico è un "piacere comprendente", ossia è un piacere mediato dalla comprensione, a sua volta mediata dal piacere. Da questo punto di vista, è

possibile individuare alcune analogie tra il piacere estetico e le varie forme di piacere intellettuale, come per esempio il piacere connesso con il riconoscimento e la scoperta.

Un esempio di piacere intellettuale è ben visibile nel fenomeno del raggruppamento percettivo. I soggetti sono posti di fronte a delle immagini-puzzle, in cui un caos di forme va ricostruito in un significato visibile, attraverso diverse fasi di raggruppamento dei frammenti che nell'insieme durano all'incirca 40 secondi. Per ogni soluzione parziale (riconoscimento di un particolare), i centri del cervello visivo impiegati inviano un segnale al sistema limbico, da cui segue una sensazione piacevole di gratificazione. Al termine, quando il compito è stato eseguito, vi è una sensazione finale di soddisfazione (Ramachandran 2004).

Come il piacere intellettuale, anche il piacere estetico è in relazione con la quantità di informazione in gioco e con il successo nell'elaborazione, in particolare con il successo nell'operazione di integrazione, che è capace di disporre input eterogenei e non coordinati in strutture intellegibili e manipolabili, conformi alla scala del pensiero umano. Come nel caso del piacere intellettuale, anche il piacere estetico comporta dal punto di vista neurale il lavoro in parallelo di molte aree cerebrali topograficamente distinte e sfrutta in modo massivo la predisposizione del cervello a creare delle interconnessioni tra cognizione ed esperienza fenomenica attraverso l'attivazione coordinata delle cortecce prefrontali e del sistema limbico.

b) Piacere estetico e sentimenti di significatività. I sentimenti di significatività (*meaningfulness feelings*) sono indizi fenomenici che segnalano proprietà rilevanti dello stimolo e della sua elaborazione. Fuori dal focus della coscienza, operano come sentimenti frangia (*fringe feelings*) capaci di guidare la dinamica dell'elaborazione, concorrendo a indirizzarne lo sviluppo (Mangan 2000). Il piacere estetico rappresenta un tipo speciale di sentimento di significatività: un indizio fenomenico che segnala l'alta organizzazione dell'oggetto estetico come rete di associazioni e significati. Più precisamente, il piacere estetico segnala il grado di integrazione dei diversi elementi in gioco nell'oggetto estetico: se questi mostrano di adattarsi in modo appropriato, il soggetto esperisce un sentimento di piacere.

La rete di associazioni e significati evocata dall'oggetto estetico, in particolare dalle opere d'arte, non può essere interamente e simultaneamente elaborata nel nucleo della coscienza, ma deve essere esplorata serialmente, spesso senza che la sua ricchezza e la sua complessità vengano effettivamente esaurite da processi di integrazione ripetuti. Come l'esplorazione procede, sempre nuove associazioni e nuovi significati si rivelano ancora disponibili.

li e ulteriori processi di integrazione richiedono un impegno ancora più profondo con l'oggetto estetico. In questo senso il piacere estetico non rappresenta solo il segnale di un alto grado di integrazione realizzato, quanto il segnale di un alto grado di integrazione ancora da realizzare, il segnale che "c'è dell'altro" (Galini 2004). Per questo motivo, si può proporre che il piacere estetico come sentimento di significatività vada inteso anche e soprattutto come *match* (accordo), in quanto segnala l'accordo tra l'elaborazione in corso, le fasi precedenti e quelle successive, tra i pochi aspetti esplicitamente presenti nel centro della coscienza e l'ampio insieme di informazioni fuori dal focus dell'attenzione.

c) *Piacere estetico e sentimenti della conoscenza*. La tesi ulteriore che può essere sostenuta è la seguente: il piacere estetico svolge una funzione di anticipazione su base affettiva grazie alla sua metastruttura. Al pari dei sentimenti della conoscenza, il piacere estetico quale meccanismo affettivo di anticipazione si basa sulla realizzazione, inconscia e implicita, di un'inferenza non-analitica, legata a indicatori strutturali propri della sottostante dinamica di elaborazione, segnalati da reazioni fenomeniche automatiche. Allo stesso modo in cui, a partire da indici strutturali, i sentimenti della conoscenza anticipano giudizi non analitici di conoscenza, così il piacere estetico anticipa che nell'oggetto estetico vi sono un'ampia significatività e un alto potenziale di integrazione. Come i sentimenti della conoscenza, anche il piacere estetico quale indizio fenomenico rappresenta una metavalutazione affettiva che, senza un correlato processo di analisi, non garantisce il successo dell'anticipazione. Infine, in modo analogo ai sentimenti della conoscenza, poiché il piacere estetico quale effetto fenomenico risulta da operazioni automatiche, rapide e operanti al di sotto della coscienza, è stato spesso confuso con l'intuizione immediata concepita come accesso diretto.

Nella tesi proposta, quello che distingue il piacere estetico così inteso dai sentimenti della conoscenza strutturalmente simili è la natura degli indici strutturali di cui il piacere estetico rappresenta il segnale fenomenico. Questi indici non sono semplicemente riconducibili ai processi della fluidità. Nel processamento dell'oggetto estetico, tanto più di un'opera d'arte, l'informazione pertinente è accessibile, ma senza essere pienamente esauribile; viene facilmente alla mente, richiamata in modo rapido e accurato, ma richiede anche ulteriori processi di elaborazione; è sufficientemente familiare, in modo da consentire un riconoscimento veloce, ma è al tempo stesso anche nuova e sorprendente, in quanto non si conforma interamente alle aspettative del soggetto. In breve, vi è la tipica situazione della fluidità, ma insieme dell'elaborazione estesa che richiede sforzo.

La specificità di questi indici strutturali permette di comprendere perché il piacere estetico in senso proprio si differenzia dal piacere estetico in senso generale. In entrambi i casi l'esperienza soggettiva è prodotta da una metavalutazione affettiva. Il primo, però, non si riduce all'esperienza della fluidità, ma è correlato piuttosto a un'elaborazione di primo livello creativa, in quanto connessa con l'oggetto estetico, inteso come rete di associazioni e significati sempre disponibili per interpretazioni rinnovate.

Dall'insieme di queste considerazioni, la seconda parte della tesi di fondo esposta in apertura viene al tempo stesso precisata e corroborata: il piacere estetico inteso in senso proprio è un'esperienza soggettiva intensa, prodotta da una metavalutazione affettiva innescata in automatico dall'elaborazione creativa di primo livello che si sviluppa in relazione a un oggetto estetico, associata all'anticipazione di un alto grado di significatività realizzato e ulteriormente realizzabile.

6. Oltre le scienze cognitive

Estendendo un insieme di risultati raggiunti dalle scienze cognitive e integrandoli con concetti-chiave derivati dalla psicologia della *Gestalt* e dalla tradizione estetica, in questo scritto si è corroborata una precisa proposta teorica, in base alla quale l'*insight* e il piacere estetico sono forme di metavalutazione affettiva connesse con processi creativi di primo livello. Con questa incursione nell'epistemologia naturalizzata, è stato gettato uno sguardo dentro la creatività, l'atto creativo e le facoltà che implica. Si è tentato così di demistificare alcuni aspetti che concorrono ad alimentare l'aura di mistero che spesso ancora circonda il concetto di creatività. Si è mostrato in particolare che la matrice comune dell'*insight* e del piacere estetico può essere spiegata grazie all'integrazione di costrutti che le scienze cognitive impiegano per lo più senza problemi nella spiegazione della cognizione ordinaria: feedback affettivo, monitoraggio e controllo, condizionamento, anticipazione.

Da un punto di vista teorico più generale resta aperta la questione di fondo: alla luce delle attuali impostazioni, concettuali e metodologiche, fino a che punto può arrivare la naturalizzazione della creatività condotta in base alle scienze cognitive? Il presente lavoro conferma in pieno quei limiti che caratterizzano la spiegazione naturalistica della creatività, limiti chiari e consapevoli, più volte apertamente dichiarati dagli scienziati cognitivi che studiano la creatività.

- 1) Le ricerche sulla creatività sono condotte con due diverse impostazioni metodologiche (Sternberg 1999). Nell'"approccio dei proble-

mi puzzle”, vengono svolti esperimenti con soggetti che affrontano problemi che non si prestano a una soluzione analitica, ma implicano processi tipici della creatività come il blocco, l’incubazione, la realizzazione improvvisa. Nell’“approccio delle grandi menti”, si esaminano dati biografici e aneddoti relativi a individui particolarmente creativi. Se nel primo caso si ha una certa perdita della validità ecologica, nel secondo caso si hanno gli svantaggi di una ricerca non sperimentale. L’utilizzo degli strumenti di *neuroimaging*, per quanto favorisca una maggiore precisione, non risolve i limiti del primo approccio (Die-trich 2004).

- 2) Dal punto di vista teorico, gli studi sono ispirati alla distinzione tra la “creatività storica”, grazie a cui si producono idee che nessuno ha avuto prima, e la “creatività psicologica” (o personale), grazie a cui si producono idee che il singolo individuo non ha avuto prima. Secondo una visione condivisa, la creatività viene vista come una proprietà essenziale della cognizione umana (Smith, Ward, Finke, 1997). Questo significa che i processi della creatività psicologica, per quanto di grado inferiore, sono in linea di principio gli stessi della creatività storica. Significa, inoltre, che i processi di base della creatività sono gli stessi della cognizione non creativa. In questo quadro, l’indagine è rivolta non all’importanza storica e culturale dell’idea, ma a come l’idea creativa viene in mente.
- 3) Sia per la creatività storica sia per quella psicologica viene sottolineato con forza il ruolo del contesto. Il contesto può supportare, favorire e stimolare la personalità creativa. Lo studio del contesto può mostrare quali idee fossero possibili e quali impossibili in un preciso momento. Soprattutto, il prodotto creativo mostra una tipica asincronia rispetto al contesto: le novità creative sono inizialmente inusuali per divenire poi accettate. Ciononostante, per l’impostazione metodologica e concettuale descritta, l’interesse viene focalizzato sull’origine dell’idea e non sulla sua giustificazione, sul contesto della scoperta, non su quello della giustificazione.

Dunque, la risposta alla domanda metodologica di fondo relativa alla naturalizzazione della creatività (almeno per come possiamo intendere oggi la naturalizzazione) non può che essere la seguente: le scienze cognitive non esauriscono la comprensione della creatività. Non solo lasciano aperto lo spazio ad altre discipline, con impostazioni teoriche e metodologiche diverse; soprattutto, richiedono l’intervento di ulteriori approcci che riempiano i vuoti lasciati dall’indagine, relativi agli aspetti ecologici, contestuali, nor-

mativi della creatività, in particolare della creatività storica. Se poi si tiene conto nello specifico di questi limiti strutturali della naturalizzazione, appare evidente il ruolo indispensabile che tra gli approcci ulteriori può svolgere la tradizione filosofica dell'ermeneutica. Nell'ambito delle scienze umane, infatti, quest'ultima è tipicamente rivolta all'interpretazione della creatività storica, al suo riconoscimento e alla sua giustificazione, alla comprensione contestuale della sua occorrenza.

Da questo punto di vista va segnalato che vi sono alcuni tentativi iniziali che cercano di integrare le scienze cognitive con la comprensione storica dei fenomeni creativi, attraverso spiegazioni volte a mettere in luce le operazioni cognitive coinvolte all'interno di processi storici di creatività (Boden 2010). Va riconosciuto, però, che la linea di confine tra le scienze cognitive e l'ermeneutica non è stata ancora sottoposta a quel ripensamento che ha segnato il rapporto tra le scienze cognitive, l'estetica, la fenomenologia, l'etica – ovviamente, in un processo di rielaborazione oggi più che mai aperto e problematico.

Allo stato attuale, quanto si può affermare è che le scienze cognitive e l'ermeneutica non sono così lontane come erano solo fino a due, tre decenni addietro. Al contrario, si registra un progressivo avvicinamento, almeno in alcuni presupposti teorici di fondo. In primo luogo, la naturalizzazione ha sempre meno i tratti di quella oggettivazione scienziata che la tradizione ermeneutica, da Heidegger fino a Habermas, non ha smesso di contestare. Anche all'interno degli approcci basati sulle neuroscienze (Edelman 2006), è sempre più difficile incontrare forme radicali di naturalismo che giudicano la scienza l'unica misura di ciò che esiste e di come esiste; riducono il significato degli enunciati alla loro verificabilità; professano il realismo metafisico, per cui la mente riflette passivamente una realtà indipendente; ritengono il metodo un corpo di procedure esatte messe in opera da un soggetto neutro; mirano a descrivere la “seconda natura”, la dimensione culturale delle ragioni e delle giustificazioni, in termini di processi biologici, neurali, computazionali.

In secondo luogo, nel corso degli ultimi due decenni le scienze cognitive sono pervenute a condividere sempre più quella visione dell'ermeneutica per cui la comprensione e tanto più la creatività sono processi desoggettivati e performativi. Dal primo punto di vista, secondo il modello della cognizione distribuita, la mente è un sistema allargato che unisce cervello, corpo e ambiente: i processi cognitivi si realizzano trascendendo il cranio, per distribuirsi tra i cervelli individuali, l'ambiente esterno, le organizzazioni sociali (Clark 2008). Dal secondo punto di vista, secondo il modello della cognizione biologica, la mente è un vortice autocatalitico che si auto-produce e

si auto-alimenta: ogni quadro organizzativo che viene prodotto per risolvere una situazione problematica funziona come base per ulteriori operazioni di integrazione (Turner 2006). Quantomeno dal punto di vista teorico, dunque, si è aperto lo spazio concettuale per una possibile collaborazione tra le scienze cognitive e l'ermeneutica, per una futura comprensione della creatività capace di integrare insieme tanto la spiegazione in termini di operazioni cognitive, quanto l'interpretazione in termini di processi storici, contestuali, normativi. A questo proposito, occorre considerare che l'integrazione metodologica procede sempre insieme con l'integrazione teorica. Esempio in questo senso è il caso della neurofenomenologia: perché la prospettiva in prima persona non rappresenti un inconveniente, ma uno strumento attivo nello studio della cognizione, i neurofenomenologici sono alle prese con una profonda revisione del problema mente-corpo, in modo da abbandonare l'impostazione fisicalista che vede il mentale e il fisico come due entità ontologiche contrapposte (Thompson 2007). In modo analogo, perché la dimensione storica, contestuale e normativa dei fenomeni creativi non rappresenti un inconveniente, ma uno strumento attivo nello studio della creatività, occorre espandere (e non certo abbandonare) la concezione della mente estesa (incorporata, emergente, dinamica, relazionale) in quella della mente storica. In base a questa espansione, i processi cognitivi, anche quelli storicamente creativi, anche quelli *rule-changing*, avvengono in contesto, all'interno di un orizzonte storico; il circolo ermeneutico si configura come condizione della comprensione; il soggetto è consapevole della sua storicità e finitezza, della sua determinazione storica, ma è coinvolto comunque in esperienze di verità.¹

gianluca.consoli@libero.it

¹ Ringrazio i revisori del mio saggio, per i consigli e i suggerimenti.

Riferimenti bibliografici

- Bechara, A. et al., 2005, *The Iowa Gambling task and the somatic marker hypothesis*, «Trends in Cognitive Sciences», 9, n. 4, pp. 159-162.
- Boden, M., 2010, *Creativity and art: Three roads to surprise*, Oxford, Oxford University Press.
- Boden, M., 2004, *The creative mind*, London, Routledge.
- Castelfranchi, C., Miceli, M., 2005, *Homo aestimans*, in C. Castelfranchi, *Che figura. Emozioni e immagine sociale*, Bologna, il Mulino, pp. 21-36.
- Clark, A., 2008, *Supersizing the mind*, Oxford, Oxford University Press.
- Consoli, G., 2010, *Esperienza estetica*, Viterbo, Sette Città.
- Consoli, G., 2006, *Arte e cognizione*, Roma, Bulzoni.
- Damasio, A.R., 1999, *The feeling of what happens*, New York, Harcourt-Brace; tr. it. S. Frediani, *Emozione e coscienza*, Milano, Adelphi, 2000.
- Dietrich A., 2004, *The cognitive neuroscience of creativity*, «Psychonomic Bulletin and Review», 11, n. 6, pp. 1011-1026.
- Edelman, G., 2006, *Second nature*, New Haven, Yale University Press; tr. it. S. Frediani, *Seconda natura*, Milano, Cortina, 2007.
- Frijda, N., 2010, *On the nature and function of pleasure*, in M.L. Kringelbach, K.C. Berridge (eds.), *Pleasures of the brain*, New York, Oxford University Press, pp. 99-112.
- Galin, D., 2004, *Aesthetic experience*, «Consciousness and Cognition», 13, n. 2, pp. 241-253.
- Goldman, A.I., 1986, *Epistemology and cognition*, Cambridge, Harvard University Press.
- Kanizsa, G., 1973, *Il problem-solving nella psicologia della Gestalt*, in G. Mosconi, V. D'Urso (a cura di), *La soluzione di problemi*, Firenze, Giunti, pp. 35-87.
- Kaplan, C., Simon, H.A., 1990, *In search of insight*, «Cognitive Psychology», 22, n. 3, pp. 374-419.
- Kihlstrom, J.F., 2009, *Unconscious cognition*, in W. Banks (ed.), *Encyclopedia of consciousness*, Oxford, Elsevier, pp. 422-421.
- Koriat, A., 2007, *Remembering*, in H.L. Roediger et al. (eds.), *Science of memory: Concepts*, Oxford University Press, New York, pp. 243-246.
- Koriat, A., Levy-Sadot, R., 1999, *Processes underlying metacognitive judgments*, in S. Chaiken, Y. Trope (eds.), *Dual-process theories in social psychology*, New York, Guilford Press, pp. 483-502.
- Legrenzi, P., Umiltà, C., 2009, *Neuro-mania*, Bologna, il Mulino.
- Mangan, B., 2000, *What feeling is the "feeling-of-knowing"*, «Consciousness and Cognition», 9, n. 4, pp. 538-544.

- McCauley, R.N., Bechtel, W., 2001, *Explanatory pluralism and heuristic identity theory*, «Theory and Psychology», 11, n. 6, pp. 736-760.
- Metcalfe, J., 2000, *Metamemory*, in E. Tulving, F. Craik (eds.), *The Oxford handbook of memory*, London, Oxford University Press, pp. 197-211.
- Prinz, J., 2004, *Gut reactions*, New York, Oxford University Press.
- Ramachandran, V.S., 2004, *A brief tour of human consciousness*, New York, Pearson.
- Reber, R., Schwarz, N., Winkielman, P., 2004, *Processing fluency and aesthetic pleasure*, «Personality and Social Psychology Review», 8, n. 4, pp. 364-382.
- Reber, R., Wurtz, P., Zimmermann, T.D., 2004, *Exploring fringe consciousness*, «Consciousness and Cognition», 13, n. 1, pp. 47-60.
- Russell, J.A., 2003, *Core affect and the psychological construction of emotion*, «Psychological Review», 110, n. 1, pp. 145-172.
- Schwarz, N., Clore, G.L., 2007, *Feelings and phenomenal experiences*, in E.T. Higgins, A.W. Kruglanski (eds.), *Social psychology*, New York, Guilford Press, pp. 433-465.
- Smith, S.M., Ward, T.B., Finke, R.A., 1997, *The creative cognition approach*, Cambridge, MIT Press.
- Sternberg, R.J. (ed.), 1999, *Handbook of creativity*, Cambridge, MIT Press.
- Sternberg, R.J., Davidson, J.E. (eds.), 1995, *The nature of insight*, Cambridge, MIT Press.
- Thompson, E., 2007, *Mind in Life: Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*, Harvard, Harvard University Press.
- Turner M., 2006, *The art of compression*, in M. Turner (ed.), *The artful mind*, New York, Oxford University Press, pp. 93-114.

The Value of Ingenuity

CHRISTOPHER DOWLING
The University of York

ABSTRACT: Ingenious activity has been taken to be valuable because it constitutes a remarkable frugality or economy of means in arriving at creative solutions to given problems. Taking as a starting point for discussion a recent pamphlet, *How to be Ingenious*, produced by the Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufacturers and Commerce (RSA), I engage critically with recent attempts to define ingenuity as a subclass of creativity. By challenging each of three criteria that have been identified as central to its definition I develop an original account of ingenuity and its value. The discussion is divided into three sections. The first briefly outlines the RSA’s approach to and account of ingenuity, suggesting two initial concerns and offering a range of examples to be discussed throughout. Section 2 engages with and develops each of the identified criteria for ingenuity, appealing for clarification to a useful discussion in the philosophy of art. The implications for our understanding of ingenuity, and in particular its value, are set out in section 3, along with an amended definition of this form of creativity.

KEYWORDS: Creativity, ingenuity, originality, economy, value.

I. Bounded Approaches to Creativity

Many readers of this edition of *Trópos* will be familiar with the distinction between bounded and unbounded approaches to creativity, and with the contention that unbounded approaches are generally thought to be more fertile. As Hoegl *et al.* summarize: “Unbounded randomness is beneficial [...]; in order to find one good idea, hundreds, if not thousands of ideas are needed” (Hoegl *et al.* 2008: 1385). This approach is in tension with the stance of Finke *et al.* (1992) who contend that “limited resources force one to think in more creative and less conventional ways” (cited in Young 2011: 34). This latter approach to creativity has recently been identified by the RSA as involving one subclass of creative activity, namely ‘ingenuity.’

Let me start, then, with an addition to Margaret Boden’s lexicon of different forms of creativity (Boden 1990: 2) by referring to this subclass as

‘ingenious-’ or ‘I-Creativity.’ The RSA’s discussion generates the following working definition of I-creativity that can be used as an initial focus for the discussion to follow: I-Creativity is the solving of a practical problem by combining remarkably few resources in an unusual or surprising way. I-creative (ingenious) people have learned to be *consistently good* at devising such solutions. This definition reflects the RSA’s contention that ingenuity has *three* central characteristics: (1) it is a form of creativity, hence it involves combining ideas in ways that are unusual, neat, clever, or surprising; (2) it is a *frugal* form of creativity, utilizing the resources at hand; and (3) it is the creative solving of some pre-existing practical problem (Young 2011: 5–10). I-creativity is distinguished from creativity more broadly construed on the grounds that the latter is not thought to essentially involve the need to be frugal, nor need it constitute a ‘solution’ to some pre-existing problem. Likewise, ingenuity is distinguished from *innovation* on the grounds that the latter emphasises originality while the former only requires that the problem should be solved within certain parameters (Young 2011: 4, 10–12).

The engineer is a prime example of one capable of demonstrating ingenuity. For example, the RSA’s pamphlet cites Ron Howard’s film *Apollo 13* (1995), dramatizing the work of Ed Smylie and his team of NASA engineers who improvised maps, duct tape, and other available materials into a device capable of removing excess carbon dioxide from the Apollo astronauts’ cabin. In more everyday situations the character of the *bricoleur* (handyman or tinkerer) is emphasised along with a range of familiar ‘make-shift’ solutions many of us are capable of, such as using a shoe to block open a door. The ways in which SMS and Twitter have prompted the dropping of linguistic rules to form a more space-efficient language in line with restrictions in message length are also cited (Young 2011: 14). A final class of illustrations draw together examples from the arts, including improvisational comedy, and the ability to create Haiku. Much discussion in this domain has been limited to ingenuity in the face of *practical* problems, and while this focus is understandable, I want to briefly suggest two notes of caution before we proceed.

The first is that in order to avoid an impoverished understanding of I-creativity we should consider a range of domains in which ingenuity appears prominent. Sport, for example, seems to be a domain in which ingenuity will be a mark of success given that it is densely populated with situations in which various kinds of problem (such as gaining possession of the ball, scoring a point, or winning the game) may be solved via activity that requires utilizing limited resources. In the 2011 Queen’s tennis final Andy Murray successfully executed a return shot against his opponent Jo-

Wilfried Tsonga by playing through his own legs.¹ This kind of move is not wholly original and could constitute as much a part of one's tennis playing oeuvre as the serve (Roger Federer, for example, has executed similar shots against Novak Djokovic in the 2009 US Open semi final, and against Brian Dabul at Flushing Meadows in 2010 – the potential for this to become a 'signature move' is apparent), of course, this is no problem for the RSA, according to whom originality is thought not to be an essential requirement for I-creativity.

Such examples go some way in drawing attention to a second note of caution regarding approaches to understanding I-creativity. This is that most of the 'ingenious' examples cited above are obviously impressive and highly valued. Yet while the type of sporting play referred to above seems to fit the working definition of I-creativity, it is often (although not exclusively) referred to in *pejorative* terms: as 'cheeky,' 'dangerous,' 'reckless' or even a 'fluke.' There are, I suggest, a range of cases in which the role of improvisation stressed in many of the RSA's examples invokes a less positive evaluation of the use of ingenuity. Consider the poorly prepared talk show host or candidate for a job interview, both of whom successfully manage to 'get by on their ingenuity,' delivering a satisfactory but fairly off-the-cuff interview. Or consider the child who, on the request to tidy his room, arguably demonstrates some ingenuity by cramming all his discarded clothes, books, and toys under the bed in order to placate his parents while freeing up his afternoon for more entertaining pursuits.

Perhaps not all such examples will be accepted as non-question-begging cases of genuine 'ingenuity.'² While I suggest each meets the initial criteria, I concede that some may be unintuitive; regarding others (for me at least) intuitions remain unclear. Progress can be made by engaging more carefully with each of the three proposed criteria for I-creativity in order to arrive at an understanding of this form of creativity that will enable us to systematically mediate such examples, and our value judgements about them. As such, this discussion has a dual purpose throughout. One task (undertaken in section 2) is to clarify the criteria for I-creativity. A second task (addressed in section 3) is to go some way to articulate both the respects in which this form of creativity is thought to be valuable, and the circumstances in which more pejorative judgements may be understood.

¹ Another well known example that comes to mind is the Colombian goalkeeper Rene Higuita's famous 'scorpion kick' in which Higuita executed an unconventional, yet successful block to a shot from England's Jamie Redknapp in 1995.

² Or as cases in which it is the use of ingenuity per se that attracts criticism – I am grateful to an anonymous referee for drawing my attention to this suggestion.

2. The Criteria for I-Creativity

My overall objectives involve widening, as well as clarifying, the scope of discussion of I-creativity. In 2.1. I call for clarification by challenging the RSA's capacity to capture a sub-class of *creative* activity. The task of widening the scope of discussion begins in 2.2.-2.3. where, after establishing that sole appeal to economy of means (for example) is inadequate to the task of characterizing I-creativity, I open the way for considering other respects in which creative problem solving may be bounded, and in which such activity may be valued. There are various ways in which one can demonstrate valuable resourcefulness *qua* creative problem solver – in the final part of the present section (2.4.) I develop the suggestion that creativity and resourcefulness can even extend to the act of problem identification itself.

2.1. First Criterion: The Role of Originality

Dropping originality from an account of I-creativity looks contentious in so far as at least some accounts of creativity in general – of which I-Creativity, recall, is supposed to be a subclass – include such a criterion. To identify a sub-class, one must increase the specification of the overarching classification rather than dropping some criteria relating to it. The omission of originality is probably the result of two related features of the RSA's approach, both of which may be challenged. The first is the explicit distinction drawn between *innovation* and *ingenuity*, according to which only the former needs to deliver something original. Ingenuity “assumes that ideas don't have to be new to be useful” (Homer-Dixon 2000: 230). The second is the recognition that everyday acts of ingenuity are fairly ubiquitous. For example, I-creativity in quotidian contexts is variously illustrated via reference to Jane Fulton Suri and IDEO's publication *Thoughtless Acts?* (2005). This photographic collection invites the audience to notice the subtle but ubiquitous ways in which people react to the world around them, and includes phenomena such as using a chilled drinks can to cool one's forehead on a hot day, tying one's house key into the laces of a running-shoe in order to avoid losing it mid-run, or using a finger as a make-shift bookmark in a temporarily closed book one is carrying.

Following Flanagan (1963), the RSA's first criterion involves the claim that ingenuity is the ability to combine chosen resources and/or ideas in ways that are novel, clever, or that few would expect by avoiding so-called ‘functional fixedness’ (the tendency to think of an object only in terms of its typical or original functions). Yet the pervasiveness of the above kinds of

examples illustrate that, in this domain at least, ‘functional fixedness’ is no great problem and such makeshift solutions are familiar, often wholly unsurprising, and apparently unoriginal.

One response to these observations would be to question the inclusion of such examples, or – as is my preference – to treat many as at least borderline cases that should not be thought primary to the task of defining I-creativity. However, Boden draws a distinction between psychological- or ‘P-Creativity’ and historical- or ‘H-Creativity’ that may also be instructive here (Boden 1990: 2). P-creativity occurs when someone has a valuable idea that is original-to-them in the sense that it could not have occurred *to them* previously. This contrasts H-creativity that occurs when someone has an idea that has not occurred *to anyone* previously. The distinction allows certain combinations of ideas to constitute a form of creativity (P-creativity) even though they may not be wholly (historically) original or novel. The ubiquity of the everyday solutions discussed above suggests that many are not *historically* original, and often appear not to be *psychologically* original either. Still, at least for some such examples it may be that while the *ideas* used are not new or original, the *uses* of such ideas will be original in at least the sense associated with P-creativity. Someone else’s idea could be used as a psychologically original solution to *my own* problem of frequently losing my house key while running, even if that idea was taken from a prior context in which it constituted a solution to a very similar problem.³ In this sense, ideas don’t have to be (historically) new to be useful, yet the importance of (psychological) originality can still be accommodated.

There are various differing accounts of creativity, and not all readers will accept the version I allude to (but do not defend) above. Still, all should accept a minimum requirement here of *consistency*. Whatever one takes creativity to involve, the corresponding notion of I-creativity will be constituted by *doing those things* in accordance with the remaining criteria. According to the RSA, I-creativity is a subclass of creativity in that it is a form of creative problem solving, and (furthermore) a subclass of creative problem solving in that it is a form of *frugal* or *economical* creative problem solving. Thus I propose to leave the first criterion, turning attention to the criteria supposed to identify *ingenious* creativity in particular.

³ One consequence of this move is that some forms of plagiarism might constitute I-creative acts. While contentious, I am prepared to accept that this is correct, given that I allow for more pejorative judgments of ingenious activity.

2.2. Second Criterion: Ingenuity, Fortuity, and Skill

The second criterion in our working definition risks defining I-creativity out of existence. I will argue that we should allow that ingenuity could be the result of less frugal, more labor-intensive processes. This suggests a *prima facie* need to amend the second criterion for I-creativity that I will develop further in 2.3.

Consider the distinction between creative products and creative processes. Initially, the ‘frugality or economy of means’ criterion seems to make ingenuity at least very difficult to establish. We might be too quick to judge that some activity (the construction of a Haiku, or ‘tweet’ for example) really demonstrated I-creativity given that frugality of resources in the final *product* needn’t be indicative of the relevant frugality of creative *process*. But the difficulty is more acute for in order to attribute to individuals and teams some genuinely ingenious behavior we will often need to attribute to them a fairly substantial amount of relevant and unavoidable background or preparatory work. In the apparent spontaneity and simplicity of outcome, Murray’s ‘trick shot’ had the appearance of being something anyone could do, but this is not the case. Many could swing a racquet such as to return a shot as Murray did – a poor tennis player like myself could do so accidentally – but this wouldn’t constitute an act of ingenuity. Rather, it would simply be an act of *fortuity*.

Those inclined to call the shot ‘fortuitous’ rather than ‘ingenious’ might be focusing on the significant role of ‘luck’ envisaged. To see this, just suppose that Murray worked to significantly diminish these features by training for this kind of scenario in advance; spending hours practicing such shots from all parts of the court in recognition that it could sometimes pay off to possess this skill. In so doing, his play moves further within the domain of *skill* rather than *luck*.⁴ Like other more standard moves (such as the ‘block,’ or overhead ‘smash’) this shot was always part of the conceptual space of the game (i.e. was always within the rules, and at least physically possible), but through extensive training it becomes part of the stock of activities that can be non-fortuitously attributed to the player.

⁴ Skills tend to be analyzed in terms of counterfactual success, and it is plausible to claim that putting in a great deal of training is not the only way to ensure or increase the possibility of counterfactual success – some people appear to be *naturally* skilled in certain respects. This admission, is, of course, less pertinent to a discussion concerning ways in which ingenuity might be *enhanced* in individuals. Berys Gaut (2003) has also discussed the importance of eliminating purely fortuitous occurrences via his notion of “flair.”

This provides initial grounds for suspicion regarding the adequacy of the second criterion for I-creativity given that (a) the appearance of economy or frugality can often be deceiving, and that (b) the role of skill in attributions of creativity requires that in order to attribute I-creativity to an individual or team one must often attribute to them rather *uneconomical*, lengthy, and onerous means. I will later argue that some appeal to economy or frugality as a feature of valuable I-creativity can be salvaged, but this must be postponed until discussion of the third criterion in 2.4. First, I will develop concerns about the second criterion – as well as suggesting a more viable alternative – by returning to the matter of more pejorative views regarding the use of ingenuity.

2.3. *Monroe Beardsley on Valuing Economy*

The *bricoleur* is taken to be illustrative of one who has a valuably frugal approach to resources in the context of problem solving. “Rather than procuring exactly the right tool for the job, the bricoleur uses whatever is available, no matter how seemingly irrelevant” (Young 2011: 7). Recalling the broken desk of one of my old philosophy professors, propped up at one end by a pile of books (the desk, not the professor), the capacity to limit oneself to the resources at hand is not an attractive capacity in all cases and often seems to evoke *making-do* rather than *making-good*. Perhaps the philosopher in question would demur, insisting that his time was better spent contemplating a philosophical text than a furniture catalogue. As with the sporting examples, we are once again faced with a difference of opinion regarding the value of (frugal) ‘ingenious’ activity. The activities of the bricoleur appear to include economical solutions some will find highly valuable while others find only minimally (if at all) satisfactory. In order to clarify the situation, and to offer a final concern regarding the second criterion outlined above, I enlist a discussion from the philosophy of art developed by Monroe Beardsley (1956).

Philosophers of art often distinguish between talk of local properties of an artwork (formal or ‘surface’ features such as particular lines and arrangements of colour) and talk of its regional properties (such as aesthetic or relational properties). Beardsley draws this distinction before characterizing the familiar claim that the local properties or ‘means’ of an artwork give rise to its regional properties or ‘ends.’ Critics will often draw attention to the way in which this occurs by saying, for example, that the represented light and airiness of Rembrandt’s etching is achieved by a remarkable economy in the rendered lines on the work’s surface. However, Beardsley presents an

argument to the conclusion that at least such claims about *economy* are incoherent. The argument can be represented as follows:

Premise 1: The ‘means’ on an artwork give rise to its ‘ends.’

Premise 2: Critics often draw attention to the manner in which the ‘means’ of a work give rise to its ‘ends’ (such as claiming that some end is achieved by a remarkable economy of means).

Premise 3: To say some end was achieved ‘economically’ implies that *the same end* could have been achieved less economically.

Premise 4: But no less economical means would give rise to *the same end*; in art, means are not separable from ends.

Conclusion: Therefore, it is incoherent to say that some particular end was achieved by a remarkable economy of means.

The addition of premise 3 seems uncontentious, resting on the plausible assumption that things can be undertaken more or less economically. Regarding Beardsley’s fourth premise, derived from premise 1, the thought is that sometimes it is possible to talk of ‘means’ and ‘ends’ as two separate things (my tennis lessons were bought *by means of* money), but to say that the beauty or airiness of an etching is achieved by means of an arrangement of lines is not analogous to these but to cases such as the claim that my house is built by means of an arrangement of bricks. The house *just is* this arrangement of bricks in the same way this particular light and airy etching *just is* this arrangement of these particular lines.

Still, just as the house can have characteristics the individual bricks do not, so too can the etching, as a whole, have characteristics the individual lines do not. The art critic draws attention to the various ways in which formal properties give rise to regional aesthetic and representational properties. But Beardsley thinks that to say *this lightness and airiness* is achieved ‘economically’ is confused precisely because the appeal to economy in this context implies that *the very same effect* could have been achieved by more extensive means – via more lines, for example. But this is not so because of the nature of the relationship between aesthetic and formal properties in this context.⁵ Etchings, in general, can have more or fewer lines than this one but this particular aesthetic outcome could not have been achieved with more or fewer lines. Rather, Beardsley thinks that what the critic actually means when saying some element is ‘superfluous,’ or that the means to this end could be ‘more economical’ (or less so) is not that some lines

⁵ This claim can proceed without accepting aesthetic formalism. Kendall Walton (1970), for example, has adequately demonstrated that aesthetic properties do not supervene on formal properties alone.

are superfluous to *this* whole but that a different (counterfactual) whole composed of more or fewer lines would be preferable to the actual whole that includes these local features. The omission of certain lines would not make the etching *more economical*; rather, they would make for a better – but different – etching (Beardsley 1956: 374). I suggest that an analogous stance should be taken regarding discussion of frugality or economy in relation to I-creative problem solving.

The analogy proceeds as follows: to say that we value (say) Murray's shot because of its ingenuity cannot be to say that *the same shot* could have been achieved via less frugal or economical means. For, we cannot say the specific end delivered from this one move other players could only have delivered via more extensive means. But, as with the etchings, one might be able to express a preference for the counterfactual situation of being faced with a *different problem* to the one in fact faced, preferring the solution that might resolve *that distinct problem*. This point may be obscured by an insufficiently fine-grained conception of Murray's particular problem or of the end he achieved in solving it. For example, where the end is merely construed as 'winning the game' or 'returning the ball' one might feasibly claim that different means could have brought about 'the same end' (and thus that some means will be more economical than others). But the particular problem Murray faced involved additional constraints dictated by (for example) his current location on the court, the position of his racquet, and so on. Murray (or his fans) might express a preference for a different situation in which there had been time to maneuver the racquet into a more comfortable position, or in which he had been able to play from further back on the court, enabling play of a different kind. But this is not the claim that his solution to the actual problem was remarkably economical; it is an expression of a preference for being presented with (and resolving) a different problem to the one in fact encountered. It is true that one solution may be more or less economical than the other, but part of what is being compared here are solutions to two different problems, not two different solutions to one and the same problem.

In the same vein, the NASA engineers might have wished that they were grappling with a slightly easier problem; less constrained by time or limited resources than the actual one. But these would not constitute the same problem, so would not provide a context in which less economical means might have brought about the same end. In such cases, to cite remarkable economy of means to ends as a feature of the solution appears confused. Thus it appears once again problematic to appeal to 'economy' or 'frugality' in the identification of I-creativity. Not only does it appear that in some

cases of ingenuity such economy is not obviously present, but (following Beardsley) the claim that a solution to some given problem is remarkably economical will, in many cases, be incoherent. On the latter point, I agree with Beardsley that such talk is mistaken, but suggest the mistake to be a revealing one.

2.4. *Third Criterion: Problem Solving and Problem Seeing*

One thing that this mistake reveals is that, as with the other two criteria for I-creativity, the third criterion (deriving a solution to a given problem) is also in need of clarification and development. Rather than defining I-creativity in terms of a particular kind of solution (one that is remarkably frugal) to a given problem I suggest ingenuity should be understood in terms of the deriving of a creative solution to one particular kind of problem *rather than another*. Following Beardsley, I have suggested that the literal expression of preference for more economical creative problem solving should be characterized as conveying a preference for (being engaged in finding a creative solution to) one problem rather than another. It may often appear unproductive to express such preferences; however, I will briefly detail two respects in which such claims can be instructive in this domain.

Firstly, one issue that emerged in the previous section was the difficulty involved in identifying or specifying particular ‘problems.’ The third criterion for ingenuity made reference to problem solving ability and I suggest that many disputes about the ‘ingenious’ credentials of certain acts, as well as disputes about the value (or not) of ingenuity in some contexts, stem from disputes regarding this criterion. Faced with a broken desk, the professor characterized his problem as one of coming up with a quick, non-technical, but minimally satisfactory way of holding up the tabletop. A carpenter in the same situation might envisage a different problem: one of producing a replacement leg out of matching materials, for example. Beardsley’s discussion reveals that it is not simply that the carpenter has come up with a less economical solution to the same problem as conceived by the professor. The carpenter is certainly able to do more, but more in response to a *different* problem; one that the professor is not concerned about. The difference between the professor’s solution and the carpenter’s is not just a matter of economy, it is a matter of *which* problem is to be engaged with. One act is more economical than the other, but the value ascribable to that act is not simply grounded in greater economy of means but in the fact that only one activity constitutes a satisfactory solution to the specific problem envisaged.

Secondly, regarding pejorative judgments of I-creativity, appeal to Beardsley's account reveals that when one criticizes 'economical' creative solutions one may really be expressing a desire for a different starting problem to which other, more extensive, kinds of creative activity might have been possible – the assumption being that in arriving at a solution to a different problem, something *better* might have occurred. The parent whose child meets the instruction to tidy his room by hiding everything under the bed might criticize this 'economy of means,' thereby expressing a wish that the child had engaged with and attempted to solve a different problem (involving *organizing* rather than *hiding*, for example). The parent could, however, congratulate the child on his (otherwise admirable) capacity for ingenuity while also taking the opportunity to educate him on the merits of re-conceiving the original problem expressed by the instruction to 'tidy up.' The parent and the child had different conceptions of the problem in hand such that the child's tidying was entirely satisfactory as a solution to one problem, but only minimally (if at all) satisfactory as a solution to the other. The lesson to be learned – on both sides – seems to be about the importance of clear, complete, and agreed articulation of an initial problem.

The implications of this for a wider interest in ingenuity and its enhancement become clear once it is recognized that what is being suggested is not the recommendation of one particular kind of creativity over any other. Rather, what is recommended is more general training in problem-identification. Not just with the aim of enhancing creative *ability*, but with the aim of ensuring that teams and individuals endeavor to engage creatively in the pursuit of outcomes that are thought valuable to all concerned. It seems that when we evaluate ingenious activity, at least part of what we value is the capacity of individuals and teams to conceive of a given situation or conceptual space as generating one problem rather than another.⁶ On the basis of this one might suggest that among the attributes one should hope to encourage in ingenious individuals and teams will be the general ability to engage flexibly with the task of identifying problems within some conceptual space to which creative endeavor might be applied.

⁶ By 'conceptual space' I refer to some identifiable domain of interest in which a problem (or range or problems) might be identified and creative solutions applied. The professor's broken desk, for example, generates a conceptual space in which problems might be identified relating to this state of affairs. A more detailed account of 'conceptual spaces' can be found in Boden (1990).

3. The Values of I-Creativity

So far, I have agreed that I-creativity should be defined as a valuable form of creative problem solving, but argued that the further claims that it is by definition a particularly *economical* form of creative problem solving, or that this constitutes an essential feature of its value, are unsatisfactory. I see no reason to limit the explanation of the value of I-creativity to one feature (such as economy of means) alone. This final section briefly illustrates some other possible contenders for relevant values and also formalizes the definition of I-creativity I have been working towards throughout.

3.1. *The Value of 'Quick Fixes' in Competitive Environments*

Ingenious creativity was initially contrasted with more exhaustive or unbounded creative approaches, from which it follows that situations in which one is unable to exhaust creative possibilities will also be those requiring ingenuity. I propose that I-creativity will often be valued because the solutions derived may be 'more economical' not just with materials (as seemed to be the RSA's emphasis) but, in particular, with time. Many of our practical concerns, particularly in competitive environments, typically *do* have time constraints built in. Thus the value we place on less time-consuming creative solutions (such as those that utilize immediately available materials) should be understandable.

The RSA recognize that Britain is currently facing one particular form of duress in the shape of the increasing demand for austerity and sustainability in production and development. They argue that such circumstances prompt a particular need for people to develop the capacity for ingenuity (Young 2011: 37). While important, one should not overlook the fact that this is a *contingent* circumstance reflecting factors such as a weak economy, aspirations for a 'Big Society,' and particularly urgent environmental fears. In the absence of these circumstances there is no obvious value to creative solutions that utilize immediately available resources over creative solutions of other kinds. But we can add to the suggestion that most practical problems do *in fact* involve time-constraints, the realisation that many creative and productive environments, whatever the state of the economy, or availability of resources, are non-contingently *competitive* in such a way that being first past the post is hugely important. More often than not, teams and individuals will be labouring for a creative solution under the duress of implicit time constraints (even if that constraint is only specifiable as the requirement of getting there *before anyone else*). And this, I suggest, makes a prominent claim

for the value and prevalence of I-creativity as a subclass of creative problem solving.

One caveat to this identification of I-creativity as typically ‘quick’ creative problem solving is as follows: while we often appear to value I-creativity because of its speed in generating creative solutions, I earlier noted that to avoid accusations of fortuity, I-creativity must be a matter of skill, and skills often take *time* to acquire. While I stress that I-creativity needn’t be quick, nor need this constitute the sole explanation of its value, there are at least two further potential responses to this issue, each of which I am sympathetic towards. Firstly, one might concede that I-creativity is not always quick in absolute terms, but – relative to more exhaustive approaches – is often at least quicker than less bounded forms of creativity; and valued for this reason. Secondly, one might claim that the relevant ‘quick’ creativity in these sporting examples is exhibited in the player’s capacity to react quickly to a given situation by electing to deploy a move developed in training as a response to the problem encountered at this point in the game.

3.2. *The Value of Risk-taking*

Many problems involve the imposition of implicit or explicit time constraints such that even if unbounded investigation of a conceptual space might appear to yield a solution, part of the problem might be thought to involve reaching a solution without recourse to such time-consuming means. Often in such circumstances one cannot be exhaustive, one cannot fully experiment or test various hypotheses but must just ‘go for it.’ This reveals that *risk* is involved in ingenuity in a special sense. I suggest that the relationship between creativity and risk constitutes a candidate for understanding another respect in which some forms of creative problem solving can be more valuable than others.

In any creative endeavor (including those that constitute ingenuity) there will be risk of failure in the sense that it is possible that no viable solution will be discovered, or discovered in time to be practically valuable. But I suggest that with ingenious creativity the solution one elects to put into practice will carry with it some palpable risk of failure. This is particularly clear in cases in which a creative solution involves using materials for something other than their standard functions. In the NASA case, for example, the creative solution arrived at involved relying on (rather than being assured of) the adequacy of the duct-tape as a means of holding the contrived device together. With ingenuity, it seems, one always acts with one’s fingers crossed!

Earlier I developed the suggestion that ingenuity seems to be, in part, a valuable capacity to mediate a conceptual space, identifying and engaging with problems that require or would benefit from creative solutions (as well as an ability to derive such solutions). To this one can add that it also involves some capacity to identify or conceive of those problems for which something risky, minimally satisfactory, but also quick will constitute an adequate solution. In other words, I-creativity involves the ability to recognize and pursue the payoffs of a particular kind of risk.

There are plenty of environments where this ability would be valuable. Sport constitutes one such domain; some (perhaps all) commercial and business environments constitute others. In brief, ingenuity constitutes an important sub-class of creative problem solving because many domains in which this is valued are *competitive*. Often, being first past the post with something satisfactorily creative is considered to be more valuable to a company, individual, or team than spending a lot of time and money exhausting and testing possibilities at the research and development stage. Risk-taking is thought to be warranted where it opens up a chance of generating substantial pay-offs, and one concern that might recommend the risk-taking involved in the ‘quick-creativity’ of ingenuity is that the alternatives might be (a) that a competitor will get their first, or (b) while working more slowly and confidently on some problem it, meanwhile, evolves into something new to which the work one has undertaken has little or no application. Rather than emphasizing the present climate of austerity and sustainability, I suggest the particular values of ingenuity as a form of creativity may be more accurately reflected in its potential role as a form of creative problem solving that thrives in *competitive* environments. We might question whether or not these are values we *should* encourage in the wider domain of creative activity, but this is a debate for another day.

3.3. *Redefining I-creativity*

In relation to these suggestions, it can be seen that – along with disputes about the nature of the starting problem – a further explanation of the more pejorative judgments regarding some acts of ingenuity will be that these constitute expressions of some aversion to one or more of the features described above. I-creativity may be valued because it involves the ability to recognize (and deliver) the potential pay-offs of more risky creative solutions. But if an individual or organization is, in general, highly risk-averse they will be unlikely to value such behavior. If there are *no* other respects in which this particular creative solution can be recognized as valuable (and I

have suggested there may be a range of such respects),⁷ the accusation will be that the solution in question *does not* constitute genuine ingenuity.

I-creativity, then, is valuable as a particular kind of creative response to certain kinds of problem. Ingenious individuals are those capable both of identifying or conceiving of some conceptual space in terms of these kinds of problem in the first place, and of recognizing (and realizing) the particular value of the requisite creative solution. Having argued that there are a variety of ways in which creative problem solving can be bounded, and a variety of ways in which opting to engage creatively with bounded problems can be valuable, I have maintained that I-creativity may be exhibited in various contexts (such as highly competitive environments) that favor quicker, higher-risk, but thereby more valuable creative solutions. Thus my amended definition of I-creativity can be summarized as follows:

I-creativity is the capacity to discover or recognize a particular problem whose creative solution may be quicker, riskier, more economical than the solutions to other problems within the same conceptual space, but whose payoff is of sufficient value to warrant creatively engaging with this problem.

The I-creative individual is one who not only engages with, but also creatively resolves problems of this kind (where ‘creative’ resolution has been understood in terms of the combining of ideas in a way that is original, valuable, and skillful). I-creative individuals will tend to see the costs of engaging in more exhaustive, unbounded creative behaviour as outweighed by the potential payoffs delivered by more risky, quick, or economical creative solutions.

3.4. *Highly Ingenious Individuals?*

I have suggested that I-creative ability may be enhanced via the development of more general capacities for problem construction and identification, yet the above definition is such that I-creativity needn’t involve the capacity to *discover* new problems within some conceptual space. The NASA engineers were forced to be I-creative (if they were to be creative at all) by having a specific problem thrust upon them. Nonetheless, in engaging creatively with that problem – recognizing it as a problem that, if solved creatively, would be of life-saving value – they demonstrated ingenuity because they could have conceived of the problem differently. They could, for example, have concluded that the Apollo 13 astronauts were doomed; con-

⁷ Including, perhaps, the parent’s recognition that the child’s hasty act of ‘tidying’ demonstrated a capacity for ingenuity that is otherwise admirable in and of itself.

ceiving of the problem they were faced with as one of ensuring nothing like this should happen again. Still, I include (disjunctively) within this amended definition the capacity to *discover* problems of a certain kind because I suggest this reveals a further respect in which capacities for I-creativity may be valuable. As I will briefly illustrate in closing, this respect appears to have implications for the identification of *highly* ingenious individuals. The motor company Honda pride themselves on being a creative and highly efficient organization. This company demonstrates a high degree of ingenuity in their capacity to see (and creatively resolve) problems that others might not notice. For instance, Honda are one of the largest importers of soy-beans from the United States as a result of having recognised *as a problem* the fact that after having exported their vehicles they were paying to ship back empty crates. Once identified, the creative solution to this new problem was to find a new product to import, but also involved branching out into a whole new soybean division of the company. Honda appears to be creative in terms of problem-identification and in terms of problem-solving. Both abilities, I suggest, would constitute valuable attributes of ingenious individuals. In short, highly I-creative individuals seem to demonstrate a valuable capacity not just for creative problem solving, but also for identifying the best, or better, problems to solve creatively – a capacity that can itself be creative.⁸

chris.dowling@york.ac.uk

⁸ I am grateful to Matthew Watkins, Michael Wilby, and an anonymous referee for invaluable comments on an earlier draft of this paper.

Bibliographical References

- Beardsley, M.C., 1956, *The Concept of Economy in Art*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism," 14, pp. 370-375.
- Boden, M., 1990, *The Creative Mind: Myths and Mechanics*, London, Weidenfeld and Nicolson.
- Finke, R., Ward, T., Smith, S., 1992, *Creative Cognition*, Bradford, MIT Press.
- Flanagan, J.C., 1963, *The Definition and Measurement of Ingenuity*, in T.W. Taylor, F. Barron (eds.), *Scientific Creativity, Its Recognition and Development*, New York, Wiley, pp. 89-98.
- Fulton Suri, J., IDEO, 2005, *Thoughtless Acts?*, California, Chronicle.
- Gaut, B., 2003, *Creativity and Imagination*, in B. Gaut, P. Livingston, (eds.), *The Creation of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 148-73.
- Hoegl, M., Gibbert, M., Mazursky, D., 2008, *Financial Constraints in Innovation Projects: When is less more?*, "Research Policy," 37, pp. 1382-1391.
- Homer-Dixon, T., 2000, *The Ingenuity Gap: Can We Solve the Problems of the Future?*, New York, Knopf.
- Walton, K., 1970, *Categories of Art*, "Philosophical Review," 79, pp. 334-67.
- Young, J., 2011, *How to be Ingenious*, London, RSA, <http://www.thersa.org/projects/design/ingenuity>.

On Attributing Artistic Creativity

ERKKI HUOVINEN
University of Minnesota

ABSTRACT: This article argues that conceptions of artistic creativity and thus the practices of the artworld are centrally regulated by an ideal of an artist who personally undergoes experiences of novelty, originality, uniqueness, or surprise. Such subjective creativity responses arise largely due to the artistic media that invariably defy complete control by the artist – a fact that is not only accepted by many artists themselves but also often regarded by them as highly desirable. Consequently, at the heart of artistic creativity there lies an opposition to a fluent ‘extension of the mind into the medium,’ unlike in other fields of expertise where mastery is indicated by automatism and increasing transparency of tools. This provides a counterargument to theories that see the criterion of art status in successfully realized artistic intentions. Further, it is argued that the belief in artists’ subjective creativity responses differentiates artistic creativity from creative problem solving in general. This constitutes a sincerity requirement for artistic creativity that also seems highly resistant to challenges by individual artists. The crucial role of artistic media in eliciting artists’ creativity responses, and thus in grounding attributions of artistic creativity, is not duly recognized by theories which see the gist of artistic creativity in conceptual restructuring or innovation.

KEYWORDS: Creativity, art, aesthetics, medium, sincerity.

1. The Mind and the Medium

According to a commonly held assumption, creative work is essentially mental activity. In the history of aesthetic thought, we have seen this spelled out in idealist theories of art like that of Collingwood (1958: 134), who believed that when a composer makes a tune, this is something that “goes on in his head, and nowhere else.” Such views of absolutely internal creation are sometimes embraced by artists themselves as well, if not for other reasons than for the subjective sense of active agency they may offer. When Pushkin wrote, “I am sweetly lulled by my imagination, and poetry awakens within me” (translated in Cooke 1998: 12), his attitude also clearly reflected the romantic ideal of artists’ inward emotions as a source for creation. In a

wider perspective, however, artists are at least equally often heard to emphasize that creative work crucially relies on the artistic medium, residing outside of the head. In 20th century art, this was indeed a commonplace view. Painter Robert Motherwell, as one of the more articulate adherents of such an externalistic position, even claimed that there is a general “ignorance” of creativity that is, in part, due to “vastly underrating the role of the medium.” Motherwell described the artist’s interaction with a medium as a “living collaboration” in which the medium has the same potential for responding to feelings of love as another human being might have (Ashton, Banach 2007: 214–215). In this view, what is created could not be created simply in the head, but only comes about in and through the interactive relationship with the artistic medium.

In the philosophy of art, the constitutive role of the interaction with a medium for art making was famously emphasized by John Dewey. For Dewey, the “act of expression is not something which supervenes upon an inspiration already complete” (Dewey 1980: 68). Instead, the mark of artistic creativity can be seen in the ability to “build up simultaneously the idea and its objective embodiment” (Dewey 1980: 53) which leads to an “intimate union of doing and undergoing” (Dewey 1980: 54). The artist can only realize her individuality in producing a work of art “in interaction with surrounding conditions,” by encountering the “resistances” that they offer (Dewey 1980: 293). Consequently, aesthetic experience (including the experiences of a creative artist) is uniquely characterized by a lack of distinction between the self and the object (Dewey 1980: 259). To the extent that such “complete interpenetration of self and the world of objects and events” (Dewey 1980: 18) is subjectively experienced in artistic creativity, an outside observer might be tempted to ask if this is because some aspects of the environment genuinely participate in the artist’s mental activity. Does the artist really ‘think in the medium,’ and if so, does this mean that her mind somehow extends to the medium?

Here one may recall what is perhaps the best-known argument concerning the extended mind, the Otto case presented by Clark and Chalmers (1998). Briefly, Otto is an Alzheimer patient who uses a notebook to record important information in order to retrieve it from there when needed, substituting this tool for the fully operational memory of a healthy person. On hearing about an exhibition at the Museum of Modern Art, Otto consults the notebook, finds the previously recorded information that the museum is on 53rd Street, and sets off to see the exhibition. Whereas a healthy person could retrieve the same address information from her biological memory, Otto thus stores his long-term beliefs in the notebook, outside of his head.

Clark and Chalmers treat such examples referring to a *parity principle*: “If, as we confront some task, a part of the world functions as a process which, *were it done in the head*, we would have no hesitation in recognizing as part of the cognitive process, then that part of the world *is* [...] part of the cognitive process” (Clark and Chalmers 1998: 8, emphases in the original). Otto’s notebook, then, turns out to be a part of his cognitive process, and hence part of his mind. Now, can a similar argument be made to work in the case of artistic creativity?

A crucial factor in the Otto case is that his notebook use is taken to have become so automatic that he can rely on it as ‘transparently’ as another person would use her biological memory. Such images of transparency are also well ingrained in conceptions concerning master artists who present virtuosity in handling their equipment without detailed thought of the mechanics involved – indeed, as if the thought process would take place within the larger system extending from the artist’s head into the medium employed. From this perspective, one might perhaps want to say that to the extent that Olivia, a painter, is a master of her artistic medium, her situation is on par with the Otto case. Both Olivia and Otto operate external equipment as transparent parts of their cognitive processes. If so, then the extent to which the artist’s external equipment participates in a truly mental process would presumably depend on the degree of transparency involved. Less capable artists might fall short of achieving a truly extended mind to the same extent that, for instance, my clumsiness with notebooks prevents notebooks from being qualified as genuine parts of my cognitive machinery. The extended mind theorist might also claim that the function that a painter’s canvas has in storing visual configurations, and thus aiding recall and planning of further actions, simply expedites the work for someone who is not a master artist. If so – if all of the planning required for the painting might conceivably take place in Olivia’s head – then by the parity principle Olivia’s possible use of the external canvas to aid planning would be a contingent aspect of her truly mental process.

The role of the medium in this story does seem to accord with the idea of a vehicle, as Menary (2007: 15) uses it in a general definition of cognitive process: a “process is cognitive when it aims at completing a cognitive task; and it is constituted by manipulating a vehicle.” As demonstrated by the Otto case, the role of such a vehicle might not appreciably depend on whether it is inside or outside the head. However, Menary’s definition also highlights another obvious aspect of what it takes for something to be a cognitive process: it has to aim at completing a *cognitive task*. This is indeed the problem that the extended mind view would have with artistic creativ-

ity. The artistically creative task is not merely a cognitive task, as would be the case with many forms of creative problem solving. It is also and primarily a task of producing something extra-cognitive – in the simple sense that artworks are usually taken to endure even after the demise of the artist unlike such paradigmatically cognitive entities as thoughts or memories. For all the insight inherent in observations about ‘thinking in a medium,’ then, the artist’s task is never really completed by something irreducibly cognitive. While the artist’s mind may conceivably be taken to extend to the medium through her cognitive processes that rely on external vehicles, reducing artistic creativity to nothing but a mental process would do injustice to the poietic nature of art-making.

The notion that artistic creativity is not merely a cognitive process but necessarily includes producing something that is external to cognition sounds trivial, but it does direct our attention to the fact that the artist herself may be surprised at her own creation. This is because, first, all artistic media are capable of supporting virtually infinitely complex relational networks of items and, second, any cognitive approach to such a medium is necessarily perspectival by nature and thus limited in its scope. For present purposes, the items in question might equally well be defined in atomistic terms (‘this blue circle,’ ‘the word “girl”,’ ‘the middle C’), in some formal-syntactic manner (‘golden section,’ ‘opening paragraph,’ ‘cadential dominant prolongation’), by focusing on emotionally interpreted gestures (‘graceful posture,’ ‘the shocking farewell scene,’ ‘the energizing surge of the violins’), using cultural interpretations (‘utopian image,’ ‘psychoanalytic depth,’ ‘militaristic precision’), and so on. In any event, while concentrating to balance, juxtapose, or perhaps offset some such items with respect to one another, the artist cannot but ignore a huge number of other relational considerations afforded by the work. The medium will always be richer in the understandings it affords than may be covered by the artist’s own perspectival view. What this means is, in effect, that the artist cannot completely control all that happens in the medium. The artistic medium remains irreducibly recalcitrant. In the following, I will claim that such uncontrollability, far from being a defect in the artist’s competence, is actually at the heart of what is expected of artistic creativity.

2. Subjective Creativity Responses

Accounts of creativity often involve a list of attributes that are shared by creative products and/or creative behavior. Typically, these include such at-

tributes as novelty, originality, uniqueness, and surprisingness. However, there appears to be no clear agreement between different accounts about how exactly such attributes are related to artistic creativity or value (see Vermazen 1991). One reason for the lack of consensus might be that the wide variety of experiences elicited by creative actions, products, and ideas does not fall into natural categories. Responses to observed novelty, originality, uniqueness, or surprisingness may dovetail one another, making the exact name given to such responses somewhat arbitrary and less consequential than is the fact that we recognize the general orientation of these responses. For now, it will be enough to refer to all such responses as *creativity responses*, or *C-responses*, for short. Such responses are, of course, exemplified by explicit attributions of creativity to actions, products, and ideas. Even more often, C-responses are implicit reactions to what is experienced as inventive, saliently new, surprisingly revealing, or strikingly alluring, or reactions to the way in which some entity suggests a new way of seeing, hearing, or understanding. Examples may include being astonished or surprised at – or simply being drawn to focus one’s attention on – some previously unencountered features in otherwise familiar objects. Apart from cases of bewilderment or surprise, C-responses might also include making the cool judgment that a certain idea presents an unlikely but fortuitously helpful perspective to some field of thought. A C-response is, then, any reaction by a human observer or evaluator to an action, product, or idea due to some novel, unique, original, or surprising feature observed in it.

From the history of science we know that the subjective, sudden ‘sense of understanding’ that researchers sometimes feel in breakthrough moments of creative problem solving may be a rather unreliable indicator of the final worth of the ideas in question (Trout 2002). The same evidently pertains to artists’ subjective C-responses, should these come to be treated as criteria for later interpretation and evaluation of artistic products. As the poet W.B. Yeats (1961: 314) suggested, the “delight in what is unforeseen” may sometimes be but “intellectual innocence.” An anguished teenager may feel amazing revelations in creating his first heart-broken attempts at poetry, but no critic would take the magnitude of the youngster’s feeling as a reliable guide to how good or creative the composed poem should be judged in some historical sense. It is well understood, then, that C-responses always emerge relative to an observer’s prior familiarity with and understanding of the domain of action or thought in question. Attributions of novelty to an idea may differ between the originator of the idea herself, the public at large, and the community of experts customarily dealing with similar ideas; hence the distinction often made between subjective or psychological nov-

elty (experienced by an individual creative person) and historical novelty which requires the absolute newness of the idea with a view to the whole human history (e.g., Boden 1991).

If the bias in psychological creativity research often tends to fall on the latter aspect of historical novelty, it must largely be for methodological purposes. To get started, such research typically requires some consensus as to which human products are creative ones in the first place. The logic is straightforward: if we want to know whether condition A or condition B will better engender creative thinking or action, we have to assess the products from these conditions for their observed degree of novelty or originality. For such assessments, the psychologist usually relies on expert opinion, standardized tests, or the judgment of history. It is then ultimately the reception of products and social consensus among appropriate observers that determine whether some activities are judged to have been creative in the first place (cf. Amabile 1983). In this general approach, theories of creativity tend to become theories of “creative contributions to a domain” – theories of what “moves a field forward” or what “changes a domain” (see, e.g., Lubart, Sternberg 1995; Csikszentmihalyi 1996; Sternberg 1999; Sternberg 2006). Consequently, the degree of creativity of artistic products easily gets equated with the respective artists’ canonical status. Taken to its logical conclusion, the approach leads to the view that an action which was not creative when it appeared might become one after its author’s death (e.g., Csikszentmihalyi, Rich 1997: 56).

However, an interesting fact about C-responses is that having them is by no means only valued by the audience, but also by the artists themselves. As noted above, there are good reasons to believe that the artistic medium is, in principle, always capable of functioning as a major source of surprise for the artist herself. Noticing this, artists sometimes willingly admit the lack of total control over their results. Writer Annie Dillard (2001), for instance, points out that the finished work is not the author’s previous “vision filled in” but rather its “replacement:” in the creative act, the page “always wins” over the author trying to tame her vision to it. Apart from accepting the resistance of their media, artists may come to consider the “victory of the page” as the mark of artistic success. Thus, in discussing creative writers’ descriptions of writing that they had considered especially successful, Doyle (1998: 32) mentions that “they no longer spoke of themselves as active agents,” but rather “described their experience in much more passive terms, as if the fictionworld were acting on them.”

It is not surprising, then, that artists may in fact even actively seek ways to loosen their immediate grip of the medium. For example, the jazz trum-

peter Don Cherry reportedly changed his mouthpiece size every once in a while in order to remain alert in the creative improvisatory situation – something that from a technocratic expert perspective would make no sense at all, as such changes in the physical tools will easily lead to technical mistakes. Similarly, whatever critics may say of the control and mastery that the painter Jackson Pollock undoubtedly exerted over his drip paintings, it is inevitable that the choice of separating the paintbrush from physical contact with the canvas must also have relatively speaking loosened his grip on the medium. Such choices bespeak the willingness to relinquish some of the detailed control over the medium, perhaps exactly in favor of engendering fresh subjective experiences in the interaction with it. In less professional art-making, a befitting analogy is found in how practitioners of expressive arts therapy sometimes give their clients pre-moistened paper for use with watercolors: the somewhat unpredictable behavior of the color on the moistened paper is considered to free the client’s imagination and lessen unwanted control by thoroughly thought-out intentions.

One way to understand such attitudes is to say that some artists may favor subjective C-responses over perfect technical expertise and achievement of ever more detailed control over the medium. For this reason, I suspect there to be at least a grain of truth in the ‘tension view’ expressed in expertise research wherein some tenets of expertise are seen to be counterproductive to creativity (cf. Weisberg 2006). Instead of exceedingly relying on the past by increased knowledge and habit, as experts in various fields typically do, the artist may value breaking her own habits, for instance by deliberate modifications of her tools. Instead of relying more and more on automatic modes of responding – another common trait of expertise – the artist may seek situations in which any automatisms are disrupted by surprises from the medium. In all this, the artist thus willfully obstructs the transparency of her tools, in effect working *against* a fluid extension of her mind into the medium. While there is no reason to claim universality for such a tendency in all art making, when it does appear in professional artists’ work it speaks against interpreting the transparency of tools – or, accordingly, the purported extension of the artist’s mind into the medium – as a consistent marker of artistic competence.

The fact that artists may value subjective C-responses over and above personal control over the medium provides a simple counterargument to any aesthetic theory that sees the criterion of art status in successfully realized artistic intentions. In this vein, Nick Zangwill has claimed that success in realizing artistic intentions ultimately decides between art and non-art: “in artistic activity, there is an intention that by creating an object or event

with certain nonaesthetic properties, certain dependent aesthetic properties will be produced” (Zangwill 2007: 40). The assumption is that artworks must have their origins in an insight into the dependency between aesthetic and nonaesthetic properties. Furthermore, such insight is based on the artist’s “vision of a *non-actual* thing with the aesthetic/nonaesthetic property combination or of an actual thing that lacks these properties” (Zangwill 2007: 43). In other words, the artist envisions certain aesthetic-properties-supervenient-on-certain-non-aesthetic-properties, and goes on to produce actions that bring these preconceived properties into being. Theories such as Zangwill’s do not require the whole artwork to appear as a potentiality in the artist’s mind before its actualization, but nevertheless – despite unavoidable concessions in passing to the possibility of “thinking in acting and making” (Zangwill 2007: 45) – they see the real engine of art-making in the artists’ veridical insight into what each of their actions will result in. Given many an artist’s willingness to experience surprises in the medium and even to seek them by relinquishing some of one’s own control, an emphasis of the artist’s prior insight to some aesthetic/nonaesthetic dependencies as the fundamental tenet of art-making appears rather unrealistic to say the least.

3. Belief in the Sincere Artist

Above, it was seen that psychological research on creativity typically determines the degree of creativity of human products and actions with reference to interpersonal consensus concerning what has been novel or original, thus at least superficially downplaying the originator’s own C-responses. Such relative de-emphasis of the originator’s views might seem to parallel the well-known anti-intentionalist tradition in humanities in which the intentions of an author were discredited as being criterial for reaching acceptable interpretations of literary artworks. Indeed, supposing that the range of suitable interpretations concerning the content of artworks is not bound by the artist’s own intentions, these works’ creativity status is also likely to remain independent of such intentions. However, the reasonings in the two argumentative traditions are in fact almost opposite. Whereas in literary studies the anti-intentionalistic ‘death of the author’ movement was fueled by the wish to liberate the written text to a multiplicity of interpretations, the creativity psychologists’ tendency to dismiss the author’s views rather follows from the wish to restrict the possible interpretations concerning the creativity status of the product in question. What is assumed is that for each product, at a given time, there exists a more or less correct view concerning

its degree of creativity, and that for this view, the originator of the product might not always be a very reliable informant.

Now, in anti-intentionalist theories of interpretation, the author easily got thrown over the board once and for all even when this might really not have been required. Consider Beardsley's (1965: 301) claim that the value of artistic products is "independent of the manner of production, even of whether the work was produced by an animal or by a computer or by a volcano or by a falling slop-bucket." What should have been of primary importance to Beardsley is the first claim – that artistic value is independent of the manner of production – but this might also be articulated without opening the door to falling slop-buckets. Even if the artistic value of a work be independent of the exact manner of how the artist produced it, this by no means implies that the value of the object as art would be unaffected by the consideration that we *take* it to be produced by a human being (or a relevantly similar creature) rather than by a falling slop-bucket. Hence, when psychological creativity research makes statements about the degree of creativity in some object, the rationality of such discussion seems to involve a presupposition – albeit not a proof – that the object's coming into what it is has involved a human agent. I think that this must be so because, outside of theological contexts, attributing creativity to a product only really makes sense against the assumption that there has been some originator with a relevant concern for producing C-responses. Let us look more closely at this claim in the cases of creative problem solving and artistic creativity, respectively.

To understand something as a problem is, *ipso facto*, to understand that it involves potential to be resolved in a way that can be appreciated as bringing something new and valuable to the view. In other words, problems involve potential for producing C-responses. Our belief that Susan has been creative in solving a mathematical problem entails that we assume Susan to have identified the problem as such, and thus (at least implicitly) to have understood its solution to potentially elicit C-responses in those who see it as a problem.¹ However, even if our belief in Susan's problem-solving creativity implies that we believe her to have understood the problem as such (and thus to have had an interest in producing C-responses), it does not necessitate a belief that Susan herself has shown a C-response. This is because the significance of problems as problems does not depend on the contingent human psychology of the person who happens to come up with a solution. To see this, consider that Susan is in fact an author of self-help books on

¹ If Mary does not see any problem there but, say, just happens to embody or represent its solution in her activity, it would typically be some other person noticing the key to the solution in Mary's activity that would be credited for exemplifying creative problem solving.

creative thinking. She has some tried and true methods of developing logical puzzles, visual paradoxes and mathematical problems which she knows to require creative insights by the readers to be solved. In crafting her brain teasers, Susan also works out the solutions for herself, but with her years of experience in the domain these solutions stimulate no C-responses in her herself. Despite this, we might want to credit Susan with creativity in working out her highly original puzzles, well knowing her to be sensitive to the C-responses elicited by the solutions in most readers. Attributing creative problem solving to a person implies that she has some relevant interest in producing C-responses, though not necessarily ones of her own.

As regards artistic creativity, things appear to be different. Too much calculation on the audience's C-responses by the artist is often treated with suspicion, which is well demonstrated in how visual advertisements, regardless of aesthetic qualities, are typically not quite appreciated like gallery art. This is probably not because it would be supposed that it is wrong for an artist to care about others' C-responses. Rather, just because such responses *can* be produced by mere calculation – without the producer showing C-responses oneself – observers may sometimes be careful not to attribute high levels of artistic creativity to processes that are known to be directed by instrumental concerns. Seen from this perspective, the distinction between art and craft would be, then, not so much a matter of creative and non-creative domains of activity, but a distinction between domains of creative activity which are and are not dominated by an implicit belief that what we are made to experience is selected into this role on the basis of someone else's C-responses. In short, attributing artistic creativity to an object is reasonably taken to imply a belief that the object has been sincerely presented by an artist as valuable due, at least in part, to her own C-responses to it. This could be called the *sincerity requirement* for artistic creativity.

When Marcel Duchamp's readymade *Fountain* was first rejected from the show of the Society of Independent Artists in 1917, it could well have been because of the suspicion that the artist had not been sincere in this sense. Today, such institutionally established art movements as readymade art should indeed have taught us to be careful in *defining* art with recourse to such criteria as artists' C-responses. Just as it is possible for an artist to work against the established ethical or other codes of her art form, it is, of course, possible for her to work against the assumption that the work of art will have evoked some C-responses in the artist herself. In fact, this is not even very difficult to achieve in individual cases. That the art world modifies its conceptions of what art can be in response to such challenges is well known. However, I would think that the sincerity requirement presents an intuition which

is much more resistant to intentional violations by working artists than are any intuitions concerning the subject matter, materials and techniques, or, say, moral underpinnings appropriate to and expected of artworks. Without the implicit ideal of a sincere, authentic, personal artist who will have herself experienced some tensions, surprises, and revelations in response to her own work, the art world as we know it would probably cease to exist.

Notice, however, that the sincerity requirement is also loose enough to accommodate shifts of value judgment across individuals, institutional frameworks, and time. In particular, such ‘problematic’ movements as ready-made art or minimal art appear much less problematic against a loose sincerity requirement than they might appear against some more definite expectations of, say, interesting originality. For example, when exhibitions of minimal art in the 1960s appeared ‘boring’ to some observers, raising questions of whether something that totally seems to lack human interest can be a work of art at all, there was still no question of these phenomena being of a new kind (Colpitt 1990: 116–117). Even if it might have sometimes been unclear to the audience *what* it exactly was that artists such as Frank Stella or Andy Warhol saw in their own work, I don’t think it was unclear that they did see something in it themselves, and wanted to present their work on this account. Understanding artworks as creative products does not require, say, replicating the artist’s own imaginative experience (as in Collingwood 1958: 308), but it does require what I take to have been the valuable core in even such unrealistic claims: the fallibilistic belief that there is *some* analogy between the artist’s response to her work and the way the audience may come to experience it.

In this perspective, what we learn from institutional theories of art is that the art world is a system in which the displaying function will always provide a safety net against possible lack of C-responses on the artist’s part. Consider a situation in which a typewritten poem that Ben submits for publication in a poetry journal strikes the editor as hilariously original in its unheard-of associations and its curiously novel, distorted language – until it is revealed that what the editor had received in fact represents a lucky accident in Ben’s monkey’s activity of entertaining himself by making sounds on a typewriter. Rather than typing at random (as in the notorious case of an ideal monkey producing the works of Shakespeare in the course of an infinite succession of random typings), Ben’s monkey might even have shown C-responses to the sounds produced, being nevertheless indifferent to the scattered visual marks concurrently appearing on the paper, and incapable of entertaining any interest in them or imagining that others would either. As a literary achievement, these marks would most likely strike any

real-time observer of the monkey's activities as utterly non-creative. However, even after hearing about the true origin of the 'poem,' it would still be open for the journal editor to see it as a creative product of poetry, but this could only be because of his belief in *Ben's* understanding of the game and sincerity in wishing to display an item such as this as a poem. It does not matter much whether we think of Ben as a Duchampian displayer (perhaps initially fooling the editor) or whether we think of him as an artist working in a relatively loose medium – using the monkey-typewriter setup as a rather non-transparent tool (in which case he would not have fooled the editor). The point is that even if we may sometimes make mistakes in treating the products of slop-buckets or monkeys as valuable products of artistic creativity, such valuations would not make much sense without the general expectation of C-responses on the part of some producing agent, and that the art world has found and probably will in the foreseeable future find ways of keeping this assumption in force.

4. An Alternative View: Conceptual Restructuring

But surely, the critic may now argue, the artist's actual C-responses may sometimes also fail to pick exactly those objects that would *merit* such responses. If we want a subject-relative conception of creativity, wouldn't it nevertheless be better to construct it with some more objective criteria in view? For example, Margaret Boden suggests that to be psychologically creative, an idea has to be fundamentally novel with respect to the individual mind which had the idea. She explains that whether or not others have had the same idea before, a person's idea is psychologically creative if she could not have had it before (Boden 1990: 32). Remarkably, such a view allows even computers to be 'psychologically' creative, given that their novel outputs are not simply results of, say, following some pre-existing rule system. Indeed, the crucial question for Boden is not the novelty value of the outputs *per se*, but rather "whether the output was generated by processes that explore, test, map and/or transform the conceptual space inhabited by the program concerned" (Boden 1990: 135). In Boden's analysis, then, an idea is psychologically creative to you when it is new to your mind in the sense that you couldn't have had it before for the reason that getting this idea involved some degree of restructuring your relevant conceptual spaces.

Admittedly, such a view is difficult to argue against, because of the well-entrenched role of conceptual restructuring – or 'bisociation' of hitherto disparate frames of reference (Koestler 1964) – in notions of problem-

solving creativity. The literature on creativity is brimming with accounts of sudden insights in which an inventor transformed the field in question in some dramatic conceptual manner by seeing a connection that hadn't been recognized before. There is, of course, no reason whatsoever to deny that such conceptual shifts represent truly creative achievements. Hence, if comparable forms of innovation or conceptual restructuring are also found in artists' work, these should evidently enjoy pride of place in our accounts of artistic creativity. It follows that given any suitable counterexample to Boden's account ("See: here we do not see a modification of conceptual spaces, and still this artwork seems creative!"), she could retort that we are simply lowering the bar for what counts as creative, and claim that the cases with reorganization of conceptual space are nevertheless *more* creative.

Let us, however, review the kinds of examples of artistic creativity that best fit the bill for modifying, restructuring or transforming conceptual spaces. Composer Arnold Schoenberg starts to compose music using twelve-tone rows that regulate the pitch classes of the twelve-tone equal temperament system by serializing their order of appearance. Film director Sergei Eisenstein formulates his montage technique, involving violations of spatial and temporal continuity. Painter Jackson Pollock lays his canvas horizontally on the floor, starting to drip paint on it without touching it directly with the brush. Each of these cases involves a strong innovative turn – a paradigm shift, if you will. All of them are conceptual innovations concerning the handling of the medium. Such innovations function as suggested solutions to the artist's perennial problem of what to do with the medium. This is the rationale of remarks such as Eisenstein's "[t]o determine the essence of montage is to solve the problem of film as such" (Taylor 1998: 95).

Nonetheless, as artistic achievements, none of these ideas would have been worth much without the subsequent work carried out in the respective artistic media, the successful processes of exploring the possibilities inherent in the suggested techniques. Accordingly, when Schoenberg famously claimed to have made a discovery which would "secure dominance for the German music for the next hundred years" (Rufer 1959: 26), he was of course wrong in his prediction but quite right in seeing that the discovery was just a technical innovation, leaving the actual artistic work to be done during the years to come. Similarly, the great majority of Pollock's works did *not* for their execution require any new conceptual restructuring of the kind that Boden's account calls for. By a work such as *Autumn Rhythm* (1950), the major technical innovation mentioned above was already some years behind. Hence, a theory emphasizing conceptual innovation or paradigm shift would be likely to classify such an artwork merely as what Sternberg

(1999) calls ‘replication’ – something that “solidifies the current state of the field,” thus making less of a creative contribution than individual works which at the moment of their conception truly “propel the field forward.” Pollock’s case is especially illustrative here, because it might be reasonably argued that during the years after his technical innovation, and up until his death, he never managed to carry out another comparable “transformation of conceptual space” in his work. And of course, there is nothing extraordinary about this: countless other artists work in a similar manner, working longer periods of time within the bounds of more or less stable practices or methods that they have once established for themselves.

The common emphasis of conceptual and/or technical achievements as the core of artistic creativity – whether in the psychology of creativity or in the historiography of the arts – has its mundane roots in the relative ease with which these aspects may be discursively scrutinized. Such an emphasis nevertheless easily leads to what Motherwell described as “vastly underrating the role of the medium.” An emphasis on conceptual shifts in artistic style and technique diverts our focus from the artist’s interaction with her medium – the principal basis for her own C-responses – and thus from the key to the artistically creative character of her work. I take it that many of Pollock’s paintings do, indeed, represent tremendous documents of creative activity, but that this has much less to do with the art-historical innovation of drip painting as such (influenced by a workshop by David Alfaro Siqueiros already in 1936; see Naifeh, Smith 1989: 287) than with the way in which Pollock managed to keep himself motivated to use this method in his continuing work. In intuitively coming to understand the speed of the movements which brought about *Autumn Rhythm*, one is persuaded to believe that as selected for display by the artist, it must have included aspects which most certainly were not calculated to the detail, and that it therefore must have provoked genuine C-responses in the artist himself at the moments of its conception. In the absence of a belief in an artist’s personal evaluative selection based on subjective experiences of uniqueness, interest, novelty and their kin, any conceptual innovations behind the work would remain inconsequential for our understanding of it as artistically creative.

Indeed, mere evidence of conceptual restructuring in an art maker’s cognition would not alone suffice to recommend attributing artistic creativity to her, or to her products. This is easy to see by considering a scenario in which such conceptual progress appears to be involved in the production of a work, but – by analogy to the above monkey case – any adherence to the appropriate medium is lacking. A possible scenario might be one in which a person playing a problem-solving game on a computer would be unaware

that the key combinations pressed on the keyboard are also simultaneously used to calculate the coordinates for lines and colors for a series of computer-aided paintings. Here, we may suppose that persistent and continuing activity on the game would transform or restructure the person's conceptual spaces for this activity, gradually allowing her to achieve results on the problem-solving tasks that she wasn't capable of achieving before. Concurrently, due to the increasing structuredness of the pressed combinations of keys, the paintings generated by the computer would likewise show an increasingly coherent 'style.' I assume it to be rather obvious that one would nonetheless hesitate attributing artistic creativity to the player, and that this is because the player, being completely unaware of the generation and existence of the paintings, would neither have displayed any subjective responses to them, nor could she then have selected them to be presented as artworks on the basis of such responses.

Such counterexamples to Boden's view may seem unfair – after all, no one would seriously suspect that a theorist of creativity would want to attribute painterly creativity to a person who is not even aware that she is painting! However, the point is that as long as creative achievement is defined in terms of conceptual restructuring, artistic creativity remains essentially realizable without an intentional adherence to a medium. Such a definition of artistic creativity relegates the medium to the role of a conduit transferring the results of the creator's problem-solving activity to the outside reality. Identifying the highest degrees of creative achievement in the history of the arts with the most apparent technical paradigm shifts has the danger of reducing the creative activity to a cognitive process that is wholly under the artist's control. This is to overlook the constitutive role of the medium both in shaping the creative products and in giving impulses to the artists that fundamentally ground our attributions of creativity to them and their works.

5. Non-Improvisatory Processes, Precompositional Rules, and Conceptual Plans

Examples such as Pollock might seem tendentious. It may, indeed, be conceivable that the artist undergoes subjective experiences of novelty, surprise, or originality while engaging in freely improvisatory works executed without precise goals, plans, rules, or recipes. However, in what sense does it make sense to require that *all* artistic activity would ideally involve artists' subjective C-responses? What about art that does not result from rapid

sequences of improvisatory action but rather from lengthy processes of honing and polishing, correction and revision? What about art that results from manipulating materials according to precompositionally fixed rules? What about art in which work in the medium is reduced to completely teleological execution of already finished plans or ideas? In responding to these three questions, I will argue that improvisation indeed forms a paradigm case for the view of creativity outlined above, but that the gist of this view is independent from the question of precompositional rules, and presupposed as an evaluative standard even in teleological art-making processes.

First, on the question concerning long processes of improvement, modification and amendment, it is of course to be expected that making something slowly, with a lot of conscious consideration, tends to take away some of the surprise element arising in quick, improvisatory situations. However, it should be remarked that the value of experiencing revelation – and thus novelty or surprise – in a process of artistic inquiry has also sometimes been presented as the reason why the making of artworks should *not* be improvisatory. The poet Mark Doty (2010), for example, espouses lengthy processes of investigation into the “charged complexities lying within” the poem, evading too early resolutions. Despite thus distinguishing sharply between the finished work and the poet’s process of uncertainty preceding its finalization, he believes that the resulting work can “involve us in a replication of the writer’s struggle of coming to understand” (Doty 2010: 78). Here, experiences of sudden resolution of conflict or feelings of revealing discovery that the artist may encounter while making the work are not at all taken to be diminished by prolonging the process, but perhaps even strengthened by it. Furthermore, Doty seems to imply that some of the effectiveness of the work lies in the audience’s ability to grasp both the artist’s struggle and the way this has yielded to subjective experiences of insight. Such an attitude clashes with the suggestion that our belief in the artist’s own C-responses should necessarily depend on whether or not an artwork suggests improvisatoriness or speed of composition.

Perhaps what should be said here is that improvisation, in the general sense of continuing poetic action in real time without corrections, simply offers one of the most feasible ways to make it almost self-evident that the artist invites subjective C-responses. These responses may occur in non-improvisatory poetic processes as well, but here the emphasis may gradually tend to shift – by analogy to what happens in problem-solving creativity – from the artist’s own subjective C-responses to her interest in ones shown by the audience. In this respect, real-time improvisation in a medium does

provide a useful model situation for distinguishing artistic creativity from problem-solving creativity.

Second, with regard to precompositionally set rules it should be noted that such rules not only regulate certain aspects of the work, but that they also typically cause unexpected situations challenging the artist amidst the art-making process. As an example one could again evoke Schoenberg's method of twelve-tone composition. Any student of musical composition will know that preordering the twelve pitch-classes of the western tone system and more or less adhering to this row while actually writing out the composition (with all due allowances for transposition, inversion, and retroversion), presents the composer with a continuous series of small problem-solving situations. These situations may well be rather surprising, apart from of course requiring solutions that should in some sense be new to the composer who wants to write new music. Indeed, the mere fact that an external row table has to be consulted for designing a continuation for a given musical passage guarantees that at the moment of consultation the composer receives an impulse that is foreign to what she is already musically presented with in the passage just finished. The process of composition thus turns out to be a continuous series of fruitful states of conflict in which some balance has to be struck between the dictates of the precompositionally selected guidelines and what appeals to the composer's musical sense. If so, the work requires openness to solutions that resolve such conflict situations in fresh and original ways – that is, it requires sensitivity to one's own C-responses.

Described on this level, the serial composer's predicament is in fact quite similar to what takes place in numerous traditions of improvised music that are based on embellishing or varying previously existing 'models' such as traditional melodies or chord progressions. As suggested by ethnomusicologist Bruno Nettl (1974), it is in fact conceivable that traditional cultures of musical improvisation might be comparatively analyzed by way of examining how creative musicians add improvised elements to the 'non-improvised' parts provided by their respective models. For understanding the creativity in play, however, the task presented by the models to the creative musician does not simply consist in adding some elements to what is already fixed, but rather in resolving the constantly shifting subjective tensions between her current musical statements and the dictates of a given model. The core of the creative dynamics is not therefore completely revealed by analyzing the finalized musical products with a view to how the previously given elements end up being spread in the musical texture or mixed with other materials. Far from only representing what is 'predictable' in the music, the model invigorates the creative situation by providing hurdles that have to

be overcome, constraints against which the artist's real-time actions rub and have to be coordinated. As improbable as the comparison may seem, the creative artists in many of world's improvisatory music cultures are faced with a situation not unlike the one found in the most constructive traditions of 20th century modernist composition: in both cases, it is exactly the previously given rules or materials that guarantee a continuing affordance for the artist's subjective C-responses. What is suggested by such examples, then, is that whether or not some artistic activity is usually conceptualized as improvisation, the presence of precompositionally determined materials or rules should not in principle diminish the expectation concerning artists' subjective C-responses.

Third, and finally, what about art making in which the process of producing the work of art is strictly teleological, following a finished plan? In such cases, what is previously given does not confine itself to materials or rules constraining an open-ended art-making process, but the end result itself is in some important sense already given in the plan. Many examples could be given especially from conceptual art, but let us consider Alfredo Jaar's *One Million Finnish Passports* in which he perceptively commented Finland's stringent immigration policy by exhibiting the said number of empty Finnish passports that could have belonged to new immigrants but didn't. As presented in the Museum of Contemporary Art in Helsinki in 1995, the work simply consisted of a pile of one million passports. Now, there is no need to deny the importance of statements made through such works or their place in the art world, but it is no less clear that the artist's political statement did not so much emerge from the final installation than it was simply announced through it. A work such as this gives the artistic medium the role of realizing or communicating an antecedently finished conception, statement, or question, quite like a factory gives a realization to an inventor's idea. Imagining artistic institutions erected merely on such practices is to imagine that they would function on the model of a science museum, a church, or an exhibition of political emblems.

All this is well known and not very controversial. Importantly, however, not only is there a sense in which the audience can equally get the message of *One Million Finnish Passports* whether or not they actually see the work, but the same must pertain to the artist himself. As the idea of the work eclipses the medium through which it is projected, the work's execution is relegated to an instrumental role in conveying the message. This challenges the sincerity requirement, because it is not clear that *what is actually presented* is what the artist has experienced as valuable due to his own C-responses. For all we know, his message does not really inhere in the medium. I assume,

however, that conceptual artists are much better aware of this tension, using it to their effect, than some creativity researchers may be. In locating artistic creativity in conceptual achievement, a creativity researcher may seem to be well fitted to recognize the worth of works such as *One Million Finnish Passports*. I would argue, however, that even the conceptual achievement of a conceptual artist couldn't be appropriately evaluated except against the background of the general expectation of a sincere artist working in a medium.

In articulating the sincerity requirement I am thus observing that despite the “crisis in [the] medium-based conception of the artwork” (Osborne 1999: 49) that critics sometimes have seen in conceptual art, the crisis has not really been very severe: judging by the amounts of medium-based art (novels, paintings, compositions, films etc.) produced during the outbreak of conceptual art, there was never a very good reason to fear that the art world would come to forsake the idea of a sincere artist working in a medium. Indeed, the ‘crisis’ in question seems to have been not quite unlike the notorious ‘crisis of tonality’ in music history that generations of musicologists have been taught to associate with the music of Schoenberg and other modernist composers of the early 20th century – a description only feasible today by disregarding the very real possibility that most of world’s tonal compositions might actually have been written after that time, and the fact that most music heard by most people today is, for all practical purposes, tonal. The role of the medium in artistic creativity is, I think, not a tendency or vogue that is easily overthrown by ‘crises’ achieved through conceptual reorganization.

6. Conclusion

In this article, the view of a sincere, medium-attacking artist has not been advanced as a criterion for the definition of art, but rather as a regulative ideal that is multifariously grounded in artists’ own attitudes, audiences’ reactions, the practices of the art world(s), as well as – one might add – in the human animal’s natural interest in forming and organizing his world. Belief in the sincere human being presenting her puzzlement in the face of the world as she encounters it in her chosen medium is an important reason for our interest in art, inviting us to open ourselves to the same challenge.

The view developed here acknowledges the problem-solving aspects inherent in artistic developments, but gives them only a subsidiary role in accounting for what is most characteristic to creativity in art. Understanding the conceptual rationale or the technical underpinnings of an artwork may,

of course, be of huge importance for understanding the artist's approach as a response to an art-historical problem situation. However, artistic creativity as we know and value it is as non-reducible to holistic solutions to the problem of approaching the artistic materials as it is to concepts or ideas that the artist sets out to convey through the artwork. The relative ease of identifying, labeling, and discursively scrutinizing such aspects makes them tempting reference points for attributions of creativity, but the danger is to reduce artworks to translatable propositional contents or solutions to problems. Creative breakthroughs in overall artistic approach may certainly resemble scientific breakthroughs in that they often represent novel 'bisociations' between hitherto separate ideas, techniques, or frames of reference (cf. Koestler 1964). What really drives artistic creativity forward, however, is the friction experienced on a smaller scale – the simultaneous 'bisociation' of any single gesture or idea both with the artist's subjective sensibility and experience as well as with the constraints set and surprises provided by her objective medium.

Roland Barthes (1994: 494) famously claimed that to give a text an author is tantamount to providing it with a final signified, or to 'closing the writing.' However, this is only true if we assume the author to come fully equipped with determinate intentions that impose a 'standard of correctness' (cf. Wollheim 1980: 205) on our subsequent interpretations. In fact, there is no reason to treat the author only that way. In the view developed above, it is exactly the *presence* of the artistically creative author that guarantees an ineliminable non-fixity to works of art. The institutions and practices of art are erected on the expectation that the artist herself will time and again become amazed, attracted, aroused, and awed by what takes place in her medium, and her choice to publicly share the results of being in such a non-closural state is what is often most valued in her work. To find the author stumbling in her irreducibly recalcitrant medium, relying on her own limited perspective, is not to close the writing but to open it to even those understandings that she could never have conceived of.

huovinen@umn.edu

Bibliographical References

- Amabile, T.M., 1983, *The Social Psychology of Creativity*, New York, Springer.
- Ashton, D., Banach, J. (eds.), 2007, *The Writings of Robert Motherwell*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- Barthes, R., 1994, *La mort de l'auteur*, in *Œuvres complètes, Tome II: 1966–1973*, edited by É. Marty, Paris, Seuil, pp. 491–495.
- Beardsley, M.C., 1965, *On the Creation of Art*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism,” 23, n. 3, pp. 291–304.
- Boden, M.A., 1991, *The Creative Mind: Myths & Mechanisms*, New York, Basic Books.
- Clark, A., Chalmers, D., 1998, *The Extended Mind*, “Analysis 58,” n.1, pp. 7–19.
- Collingwood, R.G., 1958, *The Principles of Art [1938]*, New York, Oxford University Press.
- Colpitt, F., 1990, *Minimal Art: The Critical Perspective*, London, UMI Research Press.
- Cooke, B., 1998, *Pushkin and the Creative Process*, Gainesville (FL), University Press of Florida.
- Csikszentmihalyi, M., 1996, *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, New York, HarperCollins.
- Csikszentmihalyi, M., Rich, G.J., 1997, *Musical Improvisation: A Systems Approach*, in *Creativity in Performance*, edited by K. Sawyer, Greenwich (CT), London, Ablex, pp. 43–66.
- Dewey, J., 1980, *Art as Experience [1934]*, New York, Pedigree.
- Dillard, A., 2001, *Ruining the Page*, in *The Spirit of Writing: Classic and Contemporary Essays Celebrating the Writing Life*, edited by M. R. Waldman, New York, Tarcher, pp. 17–19.
- Doty, M., 2010, *In Favor of Uncertainty*, in *Views from the Loft: A Portable Writer's Workshop*, edited by D. Slager, Minneapolis (MN), Milkweed, pp. 75–82.
- Doyle, C., 1998, *The Writer Tells: The Creative Process in the Writing of Literary Fiction*, “Creativity Research Journal,” 11, n. 1, pp. 29–37.
- Koestler, A., 1964, *The Act of Creation*, New York, Macmillan.
- Lubart, T.I., Sternberg, R.J., 1995, *An Investment Approach to Creativity: Theory and Data*, in *The Creative Cognition Approach*, edited by S.M. Smith, T.B. Ward, R.A. Finke, Cambridge (MA), MIT Press, pp. 271–302.
- Menary, R., 2007, *Cognitive Integration: Mind and Cognition Unbounded*, New York, Palgrave Macmillan.
- Naifeh, S., Smith, G.W., 1989, *Jackson Pollock: An American Saga*, Aiken (SC), Woodward/White.

- Nettl, B., 1974, *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach*, "The Musical Quarterly," 60, n. 1, pp. 1-19.
- Osborne, P., 1999, *Conceptual Art and/as Philosophy*, in *Rewriting Conceptual Art*, edited by M. Newman, J. Bird, London, Reaktion Books, pp. 47-65.
- Rufer, J., 1959, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel, Bärenreiter.
- Sternberg, R.J. 1999, *A Propulsion Model of Types of Creative Contributions*, "Review of General Psychology," 3, n. 2, pp. 83-100.
- Sternberg, R.J., 2006, *The Nature of Creativity*, "Creativity Research Journal," 18, n. 1, pp. 87-98.
- Taylor, R. (ed.), 1998, *The Eisenstein Reader*, London, British Film Institute.
- Trout, J.D., 2002, *Scientific Explanation and the Sense of Understanding*, "Philosophy of Science," 69, n. 2, pp. 212-233.
- Vermazen, B., 1991, *The Aesthetic Value of Originality*, "Midwest Studies in Philosophy," 16, pp. 266-279.
- Weisberg, R. W. 2006, *Modes of Expertise in Creative Thinking: Evidence from Case Studies*, in K.A. Ericsson, N. Charness, P.J. Feltovich, R.R. Hoffman (eds.), *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*, New York, Cambridge University Press, pp. 761-787.
- Wollheim, R., 1980, *Art and Its Objects*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press.
- Yeats, W.B., 1961, *Essays and Introductions*, New York, Macmillan.
- Zangwill, N., 2007, *Aesthetic Creation*, Oxford, New York, Oxford University Press.

Improvvisazione musicale e complessità

CESARE NATOLI
Università di Messina

ABSTRACT: The philosophy of complexity, in recent decades, has set up and consolidated an epistemological approach that describes the nature often in terms of *case* and *possibility*. This paradigm also calls, especially in the works of Edgar Morin, to overcome the barriers between different disciplines and suggests a fruitful fusion between the study of physics, biology and anthropology and social sciences. On the basis of this approach, this paper investigates the relationship between musical improvisation and complexity, trying to highlight that the aesthetics of the unexpected, which is realized in the performances of improvisational groups, represents a phenomenon in which there are obvious isomorphisms with the systemic organization. Isomorphisms which are characterized by the dialectical relationship *chaos-order*, the genenic mechanisms of back-action, integration of contingency and the central role of the concept of emergence. For this reason, musical improvisation may be considered as a *dynamic adaptive system* and like an activity situated between aesthetics and ontology.

KEYWORDS: Music, improvisation, complexity, system, negentropy.

È che il nuovo può sopravvenire esattamente
nella misura in cui non poteva essere previsto.

— Henri ATLAN

1. Premessa

La filosofia della complessità, negli ultimi decenni, ha configurato e via via consolidato un approccio gnoseologico che descrive la natura, spesso, in termini di “possibilità”. Si può anzi dire che con il rafforzarsi della tendenza alla complessificazione del reale si registra una e vera e propria “esplosione del possibile” (cfr. Ceruti 1985: 30-31). Uscito dalla zona crepuscolare in cui la scienza classica – dominata dal dualismo necessario/non necessario,

isomorficamente inteso come esistente/non esistente – l’aveva relegato, il possibile ha così fatto la sua irruzione nell’orizzonte della conoscenza umana, giocando un ruolo di primo piano. Ruolo in cui è sovente affiancato dal caso. Edgar Morin, per esempio, sottolinea:

La complessità non comprende solo quantità di unità e interazioni che sfidano la nostra possibilità di calcolo; comprende anche incertezze, indeterminazioni, fenomeni aleatori. La complessità, in un certo senso, *ha sempre a che fare con il caso*. La complessità quindi coincide con una quota di incertezza, vuoi relativa ai limiti del nostro intelletto, vuoi intrinseca ai fenomeni. Ma la complessità non si riduce all’incertezza, è *l’incertezza all’interno di sistemi altamente organizzati*. Essa riguarda dei sistemi semi-aleatori il cui ordine è inseparabile dalle alee che li caratterizzano. La complessità è dunque legata a una certa commistione di ordine e di disordine (Morin 1990: 32-33).

Ancora Morin suggerisce l’opportunità di estendere l’approccio della complessità, collegando l’ambito della fisica alla biologia e alla sfera antropo-sociale. Per il pensatore francese, infatti, in primo luogo, la complessità «consente di svelare la relazione tra l’universo fisico e l’universo biologico, e garantisce la comunicazione tra tutti i settori di ciò che chiamiamo col nome di reale» (Morin 1990: 35); e, in secondo luogo, «ogni realtà antropo-sociale dipende, in una qualche maniera (quale?), dalla scienza fisica, ma ogni scienza fisica dipende, in una qualche maniera (quale?), dalla realtà antropo-sociale» (Morin 1977: 6).

Sulla scorta di tale suggerimento, il presente contributo intende indagare alcuni aspetti nel fenomeno dell’improvvisazione musicale, cercando di evidenziare come esso possa essere letto alla stregua di un evento nel quale si manifestano caratteristiche isomorfiche a quelle che la complessità ravvisa nella realtà fisica e biologica. Caratteristiche nelle quali il possibile e il caso assurgono al rango di evenemenzialità, al pari di altri elementi, a essi correlati, che verranno esplicitati nel corso della trattazione. In tale prospettiva, l’improvvisazione musicale – la quale costituisce una categoria dal grande potenziale teoretico – può anche rappresentare un punto di approdo diverso allo stesso concetto di creatività (musicale e non), contribuendo, da un lato, a uscire dalla mistica individualistica che spesso circonda tale concetto – sia nella direttiva, per esempio, del *genio* romantico che in quella delle derive cognitivistiche e strutturaliste – e, dall’altro, a guadagnare una posizione che si ponga al di là degli approcci olistici o tendenti, comunque, a inquadrare il momento poetico in schemi quali quelli della sovrastruttura culturale o dello *Zeitgeist*.

2. L'improvvisazione musicale di gruppo: un sistema adattivo dinamico

Ci sembra opportuno iniziare la nostra riflessione presentando uno degli isomorfismi di cui sopra. Si tratta dell'improvvisazione musicale di gruppo e di quelli che gli studî sugli insiemi e sulla complessità definiscono "sistemi adattivi" (von Bertalanffy 1968). Questi ultimi, infatti, sono caratterizzati da una condizione cui Ilya Prigogine attribuisce lo *status* di realtà lontane dall'equilibrio. Realtà, cioè, nelle quali il fenomeno dell'entropia si manifesta non già in termini di pura negatività ma di positiva costruzione del nuovo.¹ Il "sistema" che si configura nell'improvvisazione di gruppo, infatti, si manifesta come un'entità attiva in movimento. Un movimento che deriva dalle continue interazioni tra gli elementi facenti parte del sistema stesso. Si ha a che fare, dunque, con una forza interna al sistema,² generata non unicamente dagli elementi in sé ma, soprattutto, dalle loro relazioni. Le relazioni, a loro volta, generano il movimento e determinano una complessità generale del sistema, il quale si rivela essere una moriniana *unitas/multiplex*: qualcosa, cioè, che coniuga unità e molteplicità, e che, in quanto tale, è comprensibile solo se visto come emergenza scaturita dal rapporto autopoietico instaurantesi tra le parti che la compongono. Un aspetto in forza del quale è lecito affermare che «nell'improvvisazione musicale la forma esprime molteplicità nell'unità, sviluppa collegamenti simultanei anche tra punti lontani nello spazio, aspetti questi che un'organizzazione mentale logica e sequenziale fatica normalmente a controllare. A chi improvvisa è quindi richiesta la capacità di stare a proprio agio all'interno di una situazione di complessità e di maturare nella pratica un atteggiamento mentale di agilità, flessibilità, rapidità» (Vitali 2004: 24). Nell'improvvisazione musicale, inoltre, prende corpo quello che Morin definisce attraverso il concetto di anello tetralogico: il processo, cioè – che costituisce un vero e proprio principio cosmologico immanente nella *physis* – nel quale si succedono disordine/interazioni (incontri)/organizzazione/ordine (Morin 1977). Compaiono cioè nel sistema quelle che Henri Atlan definisce, «proprietà auto-organizzatrici in conseguenza degli accoppiamenti tra flussi e fluttuazioni aleatorie». Proprietà, prosegue Atlan, «tipiche dei sistemi termodinamicamente *aperti*» (Atlan 1979: 35).

¹ A questo proposito, Morin parla della potenzialità generative della *neghentropia*. Ricordiamo che tali studî, in particolare quelli sulle strutture dissipative, valsero a Ilya Prigogine il premio Nobel per la fisica nel 1977.

² È una forza che sfrutta anche quell'energia che «permette al gruppo di sperimentare la propria capacità di velocità del suono, offrendo in questo modo anche un importante strumento per superare i rischi di entropia dell'improvvisazione musicale» (Vitali 2004: 71).

Ma procediamo per gradi. Nell'improvvisazione musicale di gruppo i protagonisti si presentano con una loro identità: musicale, culturale, tecnica, psicologica, finanche corporea. Tale "struttura" entra però subito in una condizione di disordine nel momento in cui si confronta con gli altri strumentisti, anch'essi dotati di una individualità che precede l'attuarsi del campo improvvisativo.³ Si tratta di una situazione di scontro genesico che fa transitare quasi immediatamente il sistema/gruppo musicale nel secondo momento dell'anello moriniano, ossia le interazioni. In tale fase, le singole individualità dei musicisti mettono in atto un insieme di *perturbazioni* reciproche. Tali perturbazioni sono gli interventi musicali, sia in termini di assolo che di micro-pronunciamenti o anche di quelli che genericamente definiremmo "errori". Si verifica dunque, nel sistema che improvvisa, un fenomeno del tutto simile a quello che Atlan descrive, a proposito della produzione di informazione "nuova" in un sistema, nel seguente modo: «A partire dal momento in cui il sistema è capace di reagire [agli errori] in modo tale, non soltanto da non scomparire, ma da modificarsi in un senso che gli è benefico nella propria organizzazione, o che al minimo preservi la sua ulteriore sopravvivenza, in altre parole, a partire dal momento in cui il sistema è capace di integrare questi errori nella propria organizzazione, allora questi perdono, a posteriori, una parte del loro carattere di errori» (Atlan 1979: 72). Lungi dal fungere come ostacolo, gli eventi improvvisativi dei singoli (voluti e non) mettono in atto una serie di interazioni tra i musicisti che non avrebbero altrimenti avuto luogo. Si ha, così, un crescente livello di complessificazione, che genera sempre nuove "emergenze" (cfr. Capra 1996: 39): nuove configurazioni, cioè, sconosciute e impensabili a ogni singolo musicista prima della *performance*. Un fenomeno a proposito del quale risultano ancora calzanti le parole di Atlan:

Ciò che ci appare come perturbazione aleatoria [...] viene tuttavia recuperato dal sistema e utilizzato in un qualche modo (generalmente imprevedibile nei dettagli) per costruirsi o ricostruirsi in modo nuovo [...]. Perciò questa nuova costruzione che ha utilizzato il rumore, ha portato un accrescimento di complessità, cioè un accrescimento dell'informazione che ci manca. Ma poiché il sistema continua ad esistere e a funzionare, *per lui* questa complessità resta funzionale e *gli apporta* dunque un sovrappiù d'informazione che eventualmente utilizzerà per un miglior adattamento a nuove condizioni (Atlan 1979: 103-104).

Nel caso dell'improvvisazione musicale, le nuove configurazioni possono situarsi in tutti i parametri del suono: altezza, timbro, intensità, armonia,

³ Per una dettagliata ricognizione sul concetto di campo improvvisativo si rimanda a Kong Magia 2004. Il lavoro analizza da vicino anche *Free Jazz* di Ornette Coleman.

melodia, ritmo. E il tutto in modo giustificato, sì, ma imprevedibile. Se, infatti, il pronunciamento musicale viene da un singolo, che vi immette tutto il portato della sua personalità (musicale e non) e del suo bagaglio tecnico e mnemonico, la risposta suscitata negli altri componenti dell'insieme sarà il frutto di una sollecitazione esterna – estranea, se si vuole – ma mediata anch'essa dalla propria individualità. Di conseguenza, «la possibilità di favorire variazioni e trasformazioni dei parametri fondamentali evolve il discorso musicale da uno stato di semplice presentazione e giustapposizione di elementi non interconnessi a uno stadio di complessità, in cui le numerose e mutevoli relazioni tra i parametri diventano nuove figurazioni autonome dotate di senso» (Vitali 2004: 28).⁴ Centrale, in tale contesto, è anche il fenomeno – che ricorda ma, nel contempo, va oltre la *retroazione* di cui ha parlato Norbert Wiener – consistente nella risposta che uno dei musicisti suscita in colui che ha inviato precedentemente un “messaggio” musicale. Afferma Davide Sparti, per esempio, che si realizza nell'improvvisazione di gruppo non una semplice organizzazione sequenziale di turni musicali, ma piuttosto

[una] logica circolare attraverso la quale la musica improvvisata si dispiega, e che con una battuta potremmo esprimere così: *the doing of something with something you did before* [...]. Abbiamo a che fare non con un semplice meccanismo di retroazione ma con un complesso circuito generativo: si produce un atto musicale, e la musica prodotta, a sua volta, diventa il materiale a cui appoggiarsi ma a cui si è anche indotti a rispondere con ulteriori atti musicali. In questo senso il jazzista non suona ciò che pensa di suonare ma risponde a ciò che avrà fatto accadere. Ogni atto successivo entra in dialogo con, definisce e ridefinisce retrospettivamente, il significato degli atti precedenti; e allo stesso tempo forma prospettivamente il senso di quelli successivi (Sparti 2005: 165).

Per questo è lecito affermare che «sarà quanto *già* suonato a permettere una genesi ulteriore [...]. Il contesto è così continuamente ricreato nel corso dell'improvvisazione» (Sparti 2005: 165).

Le soluzioni via via adottate, quindi, condizionano continuamente il sistema complessivo grazie a vincoli, interazioni ed eventi casuali. Esso, così, va avanti dinamicamente e auto-organizzandosi, sino a raggiungere, partito com'era da una situazione di caos e disordine, una condizione “nuova” di

⁴ Va però precisato che Vitali suggerisce «un ampliamento dello spettro tradizionale dei parametri musicali in cui, a un naturale ridimensionamento del regime notazionale occidentale, imposto dal prevalere assoluto di altezze e durate, si aggiunge la scoperta della complessità del fenomeno sonoro» (Vitali 2004: 28). Complessità fenomenologica, questa volta, che porta a prendere in considerazione micro-variazioni parametriche e acustiche quali fluttuazione, oscillazione, attacco, estinzione e sviluppo del corpo sonoro. Tutti elementi in grado di ampliare l'esperienza percettiva e di attivare qualità estetiche e sinestetiche maggiormente raffinate.

ordine. Una condizione, peraltro, che non è il frutto di una magica o superficiale estemporaneità, ma delle interrelazioni tra i diversi sistemi (i singoli musicisti), che compongono il sistema generale. Nell'improvvisazione, cioè, non si realizza un chimerico mondo della libertà. Essa non è una forma di espressione artistica semplicemente intuitiva, viscerale e che mette da parte i processi cognitivi: «Al contrario, se i musicisti sono capaci di improvvisare, lo sanno fare perché conoscono le regole e i materiali della loro disciplina, li conoscono al punto da permettersi di variarli e trasgredirli in modo creativo» (Sparti 2005: 8).

Il nuovo, quindi, viene all'essere non in seguito a un'ispirazione misticizzante o solo grazie a straordinarie capacità dell'artista. Esso, nel caso dell'improvvisazione musicale, è più vicino al significato del termine tedesco *Einbruch*, irruzione, «poiché fa pensare a una frana o slavina: un evento improvviso, sì, ma *preparato* tuttavia *da molto tempo*» (Sparti 2005: 120).⁵ Pensare erroneamente all'assolo dell'improvvisatore come a un evento miracolistico è dovuto al fatto, come scrive lo stesso Sparti in un testo più recente, che «siamo sedotti dall'immagine religiosa della creazione *ex nihilo*». Laddove, invece, «un assolo non è mai un evento isolato [...]; è riflessivo, integra cioè le risposte suscitate presso gli altri dal suo stesso svolgersi, così che il contesto in cui si inserisce è la conversazione del collettivo sonoro composto da diversi attori in relazione di reciprocità» (Sparti 2010: 10). Attori che si trovano ripetutamente sull'orlo del caos ma che, proprio grazie a questo e analogamente alla natura degli enti biologici, diventano funzioni di creatività.

L'improvvisazione è inoltre, per tornare a Morin, il frutto di un processo genesico fatto di morfogenesi e schismogenesi, ordine e disordine, chiusure e aperture; tutte realizzantesi tra parti dotate di un loro patrimonio naturale preesistente alla comparsa del “nuovo” e avente un ruolo, anch'esso, imprescindibile nell'agire generativo. Da questo punto di vista, la performance improvvisata è un *emergent accomplishment* (cfr. Sawyer 2000; Sparti 2005: 167) e dà luogo a una circolarità in cui i singoli atti musicali generano un'*affordance*, una forza perlocutiva che permette, senza esserne una causa deterministicamente intesa, il realizzarsi di un'azione non ancora intrapresa (J.J. Gibson 1977; Sparti 2005: 168).⁶

⁵ Anche Atlan insiste sul termine “irruzione” a proposito degli eventi che perturbano l'ordine nei sistemi adattivi complessi (Atlan 1986: 73).

⁶ È per questo che Sparti dà ampio spazio al rapporto tra improvvisazione musicale di gruppo e interazione sociale, appoggiandosi ai lavori, in particolare, di Mead e Luhmann (per i quali si rinvia almeno a G.H. Mead 2010 e N. Luhmann 1990). In tal senso, un'altra analogia registrata nel suo lavoro è quella tra la contingenza dell'improvvisazione musicale e l'indeterminatezza della condotta linguistica.

L'emergenza – concetto centrale nella filosofia della complessità – è dunque un elemento fondamentale nel processo improvvisativo.⁷ Essa agevola e rende possibile il *continuum* creativo della *performance*. Si veda, in tal senso, quanto afferma Miles Davis a proposito di un suo quintetto: «Ci sono cinque persone nella band, e la musica potrebbe inizialmente decollare grazie a due di esse. Gli altri la sentono e si dicono “cosa?!”, “cosa era quello?”. Poi suonano qualcosa sulla base di quello che è stato generato dai primi due. E così la musica è in ciascuno di loro» (Davis, Troupe 1990: 276-277; Sparti 2005: 178). L'emergenza potrebbe risultare, su un piano “logico”, paradossale: tuttavia è proprio nell'accettazione del paradosso e nell'articolazione di un pensiero disgiuntivo che, spesso, si colloca la creatività (cfr. Montuori 2003: 44-45).

Appaiono inoltre evidenti, in tale dialettica generativa, meccanismi di similitudine e riconoscibilità. Meccanismi che si attivano tra i membri del gruppo musicale e che richiamano la natura frattale dei sistemi complessi; in virtù di tale natura, si crea continuamente, nell'interazione musicale, una tensione tra caos e ordine, mancanza di equilibrio ed energia, smarrimento e ritrovamento. Fenomeni, tra l'altro, che non sembra scorretto considerare analoghi a quelli rilevati da Arthur Koestler a proposito della creatività e indicati con il termine “bisociazione”: la fusione, cioè, di due ambiti referenziali o contesti associativi diversi che vengono percepiti dall'individuo creativo simultaneamente (Koestler 1964).

È nel rapporto tra noto e ignoto, dunque, che si gioca il processo improvvisativo. In un agire *al limite*, nel quale i singoli individui performativi perdono e costruiscono nuove identità nella dinamicità plurale e disgiuntiva del sistema musicale complessivo. Identità che vengono fuori anche grazie a un antagonismo e a una ricerca del riconoscimento reciproco che – pur vissuta all'interno di una pratica provvisoria e temporalmente *dissipativa* – echeggia le pagine hegeliane della dialettica *servo-padrone* (cfr. Hegel 1988: I, 153-164).⁸

⁷ Un'efficace definizione del concetto di emergenza è quella di Minati, per il quale esso afferisce «al processo di costituzione di entità basate su (emergenti da) interazioni di cooperazione/competizione tra elementi, manifestanti proprietà rilevate dall'osservatore con adeguati *modelli* e come *indeducibili* da quelle degli elementi costituenti» (Minati 2004: 5). Il concetto ha la sua matrice nei lavori degli anni '20 del '900 di Georg Herbert Mead e in quelli, coevi, di Aleksandr Aleksandrovič Bogdanov.

⁸ La presenza occulta di Hegel nel rapporto tra improvvisazione e complessità, tra l'altro, si registra anche a proposito della dialettica tra essere e non essere. La realizzazione di nuove realtà/identità, che si verifica – attraverso l'interrelazione tra ordine e disordine – negli “inizi” che si susseguono senza posa nel *continuum* improvvisativo (luogo privilegiato di incontro, nel divenire, dell'essere e del nulla) infatti, è estremamente simile a quella che il pensatore tedesco descrive nella *Scienza della logica* a proposito del concetto di *Anfangende* e del *Nichts* che si avvia a diventare *Etwas*: «Nulla è ancora e qualcosa deve divenire. Il cominciamento non è il puro nulla, ma un nulla da cui deve uscire qualcosa. Dunque anche nel cominciamento è già contenuto l'essere. Il cominciamento contiene dunque l'uno e l'altro, l'essere

3. Il *free jazz*

Ma contestualizziamo ulteriormente, analizzando brevemente una delle forme più radicali di tecnica improvvisativa.⁹ Nel *free jazz* infatti, si prevede la libera improvvisazione contemporanea di tutti gli strumentisti.¹⁰ Ne derivano, sul piano strettamente musicale, grande frammentazione melodica e irregolarità ritmiche, frequente perdita del centro tonale (in alcuni casi si arriva al *rumorismo*), utilizzo di tradizioni musicali geograficamente e stilisticamente lontane e un'intensità espressiva spinta sino ai limiti del parossismo. Ora, nelle sedute del *free* vi è un momento iniziale in cui tutti i protagonisti improvvisano liberamente. A tale fase ne segue una (spesso contrassegnata da un unisono degli strumenti) che dà il via a un assolo. Quest'ultimo, chiaramente, nasce dalla preparazione, in un certo senso, che è venuta fuori dai primi istanti; istanti durante i quali le diverse linee musicali inaugurate dai musicisti hanno creato le premesse per un tipo di sviluppo che, poi, troverà spazio negli assoli. Al termine del primo momento solistico segue spesso un nuovo unisono, oppure un nuovo *brainstorming* musicale dal quale emergerà il successivo assolo. E così via, sino alla conclusione.

Appare evidente, a nostro avviso, come tali dinamiche siano assolutamente in linea con quelle descritte dai teorici della complessità a proposito della realtà fisiche, biologiche e antropo-sociali. Partendo da quest'ultimo aspetto, per esempio, anche nell'improvvisazione appena descritta si registra quanto Morin afferma a proposito dell'agire umano:

e il nulla; è l'unità dell'essere col nulla; – ossia è un non essere, che è in pari tempo essere, e un essere che è in pari tempo non essere» (Hegel 1974: I, 59–60). Affermazioni che, tra l'altro, possono in qualche modo risuonare nelle parole di Massimo Donà: «Nel jazz il rapporto al presente è tutto pervaso da un inappagabile *Streben* che vuole sempre e solamente quel che ancora non è. Ossia la negazione del già dato. La sua possibilità inespressa e costitutivamente improgrammabile [...]. Nell'atto del suonare, il musicista sa solo una cosa: che la meta è sempre di là da venire» (Donà 2006: 182).

⁹ Nella storia della musica, i riferimenti all'improvvisazione sono numerosissimi, sia in termini di prassi esecutiva (si pensi ai melismi improvvisati in ambito liturgico, alla funzione preconcertistica dello "scaldarsi le mani" o alle modalità improvvisative relative alla realizzazione del basso continuo nell'epoca barocca, per esempio), sia in termini di sperimentazione, come a proposito dei gruppi, di area colta, di *Nuova Consonanza* in Italia e del *New Music Ensemble* in California, attivi a partire dagli anni '60 del '900. Al fine di evidenziare l'isomorfismo tra l'improvvisazione di gruppo e la struttura fisica, biologica e antropo/sociale della realtà, il presente lavoro utilizza quasi esclusivamente il riferimento al *free jazz*, pur nella convinzione che le tematiche affrontate in questo contesto possano essere fruttuosamente riscontrate anche negli ambiti esclusi, per motivi di spazio, dal nostro contributo.

¹⁰ Non esiste più, cioè, alcun legame tra quello che potrebbe essere considerato un tema e le sue variazioni (come avveniva nelle prime esperienze jazzistiche della fine dell'800), né la creazione di nuove linee melodiche su una base armonica prefissata (come nel *be-pop* degli anni '40 del '900). Nel *free jazz*, infatti, non c'è alcun legame aprioristico tra una cellula (armonica o melodica) predeterminata e le sue parafrasi (significativamente, il compositore e strumentista Charles Mingus lo definisce «una disorganizzazione organizzata»). Lungo tale strada si arriverà, negli anni '70, alla cosiddetta *musica creativa* europea, nella quale l'improvvisazione diventa un metodo esecutivo quasi esclusivo.

Certo, l'azione è una decisione, una scelta ma è anche una scommessa. Ora nella nozione di scommessa c'è la coscienza del rischio e dell'incertezza [...]. L'azione è strategia. La parola strategia non indica un programma predeterminato che è sufficiente applicare *ne varietur* nel tempo. La strategia consente, muovendo da una decisione iniziale, di ipotizzare un certo numero di scenari per l'azione, scenari che potranno essere modificati secondo le informazioni che arriveranno nel corso dell'azione e secondo le alee che sopraggiungeranno e perturberanno l'azione (Morin 1990: 80).

Si tratta, cioè, di un atteggiamento opposto a quello esplicitato dal “programma”; un atteggiamento che integra il caso considerandolo, anzi, un'opportunità da cogliere. Proprio come nell'improvvisazione musicale di gruppo, nella quale qualsiasi “programma” esecutivo predefinito risulterebbe inefficace se non fosse disposto a trasformarsi in strategia; se non facesse i conti, cioè, con gli elementi perturbatori – assimilabili al rumore di cui parlava Heinz von Foerster (von Foerster 1984)¹¹ – che continuamente intervengono nell'esecuzione. Elementi che pongono spesso il singolo strumentista dinanzi a scelte problematiche che determinano – ma in modo indeterminato – l'emergere di nuove soluzioni musicali.

Sul piano fisico-biologico, invece, non si può non far notare ancora l'analoga con il pensiero sistemico. Il sistema – soprattutto il cosiddetto *sistema adattativo dinamico* – è infatti un'entità attiva in continuo movimento; un movimento che deriva dalle interazioni dinamiche tra le parti che lo compongono. Si è alle prese, dunque, con una forza interna, generata non dai singoli elementi in sé (che, ricordiamolo ancora, sono comunque anch'essi dei sistemi) ma dalle loro relazioni. Queste danno origine al movimento e, in definitiva, alla complessità. Afferma per esempio Fritjof Capra che «la grande sorpresa della scienza del XX secolo consiste nel fatto che non è possibile comprendere i sistemi per mezzo dell'analisi [...]. Il rapporto fra le parti e il tutto è stato rovesciato. Nell'approccio sistemico, le proprietà delle parti possono essere comprese solo studiando l'organizzazione del tutto» (Capra 1996: 40). Un discorso valido anche per la comprensione dell'evento improvvisativo musicale di gruppo; evento nel quale un approccio analitico, in senso cartesiano, tendente a scotomizzare e studiare solo il singolo esecutore e il suo apporto individuale al sistema generale, risulterebbe del tutto inefficace. I singoli componenti di una band di *free jazz*, tra l'altro, sono in una costante

¹¹ Si può infatti dire che nell'improvvisazione si attui il concetto secondo il quale la crescita complessiva organizzativa si realizza in un sistema aperto grazie al disordine e al rumore. Per motivi analoghi, sviluppando, appunto, le idee di von Foerster (*order from noise*), Atlan parla di “rumore organizzatore”. Il rumore ha un ruolo centrale, dunque. Esso, però, va letto, interpretato; e, nell'improvvisazione musicale, interpretato con talento.

situazione di “attenzione aurale”: «In molte improvvisazioni collettive del free jazz [...] sembra che i musicisti non si ascoltino affatto. Ma se si presta attenzione alla musica, si scopre che anche nel free la musica non si muove a caso, e che i cambiamenti sono riconducibili a delle seppur complesse interazioni fra i *performers*» (Sparti 2005: 179-180). Interazioni che, analogamente, ai processi generici della *physis* descritti dai teorici della complessità, fanno del sistema musicale che improvvisa un organismo auto-generativo.

Il meccanismo di creazione, dunque, si profila come unico sia nei sistemi naturali che in quelli più evoluti. Si attiva, cioè, un processo isomorfo, sia nella scienza sia, per quanto ci riguarda, nell'arte; un processo che prevede la messa in atto di dinamiche creative, richiedenti il fenomeno dell'improvvisazione come luogo necessario in cui possa avvenire la complessificazione e, conseguentemente, l'emergenza del nuovo.

Nell'improvvisazione musicale di gruppo, in particolare, avviene qualcosa che è riconducibile allo schema di Morin riguardante i processi neghentropici attivi in un'organizzazione produttrice di sé (cfr. Morin 1977: 339). Una neghentropia che va vista in stretta relazione con l'anello tetralogico. Infatti, «ogni organizzazione neghentropica iscrive la complessità che le è propria nell'anello tetralogico genesico e nel rapporto caos/*physis*/cosmo» (Morin 1977: 344). L'anello disordine/interazione/ordine/organizzazione, così, si trova nel cuore stesso dell'organizzazione neghentropica: «È il passaggio dal caos alla *physis* che rinasce a ogni istante nel rapporto gordiano in cui l'una si nutre dell'altro e l'altro dell'una [...]» (Morin 1977: 344). Una caratteristica sulla quale Morin, peraltro, si era già espresso in precedenza:

Dal carattere soggettivo dell'approccio sistemico derivano due conseguenze estremamente importanti. La prima è un principio di indeterminazione relativo alla determinazione del sistema nel suo contesto e nel suo complesso polisistemico. La seconda conseguenza è un principio artistico [...]. La sensibilità sistemica sarà analoga a quella dell'orecchio musicale che percepisce le competizioni, le simbiosi, le interferenze, la sovrapposizione dei temi nella stessa fusione sinfonica, laddove una mente non educata riconoscerà un solo tema circondato dal rumore. L'ideale sistemico non potrebbe risultare nell'isolamento del sistema, nella gerarchizzazione dei sistemi. Sta nell'arte aleatoria, incerta, ma ricca e complessa come ogni arte, di concepire le interazioni, le interferenze e gli intrecci polisistemici. Le nozioni di arte e di scienza, che nell'ideologia tecno-burocratica dominante si oppongono, devono qui associarsi, come in qualunque luogo ove si dia realmente scienza (Morin 1977: 161).

Tesi suffragata da Prigogine: «Per la prima volta una teoria fisica ci permette di descrivere e di prevedere un evento che risponde alle esigenze più generali di una teoria della creatività» (Prigogine, Stengers 1979: 25). Lo stesso Prigogine, inoltre, ci ha ricordato che il fenomeno dell'en-

tropia negativa si realizza nei sistemi lontani dall'equilibrio. Sistemi nei quali la complessità è legata al caos ma non coincide con esso. L'area in cui si presenta la complessità è, infatti, in una zona di frontiera; al confine, cioè, con il caos. È lì, in un luogo abitato da ordine e caos contemporaneamente, che si massimizzano le possibilità generative dei sistemi complessi adattativi.

Ora, tornando all'improvvisazione musicale, sia il singolo musicista che l'insieme si comportano, a nostro avviso, alla stregua delle prigoginiane *strutture dissipative*. Durante l'esecuzione, infatti, il sistema generale, aprendosi, entra in contatto con elementi di informazione/perturbazione che fungono da apporto energetico per alimentare lo sviluppo di se stesso. Per questo il sistema è lontano dall'equilibrio, in quanto a una chiusura iniziale del sistema e dei singoli sistemi che lo costituiscono, segue un'apertura. E l'improvvisazione ha la funzione di garantire la mancanza di equilibrio. Tuttavia, in linea con quanto avviene, appunto, nelle strutture dissipative e grazie anche all'"ordine per fluttuazione" di cui parla lo stesso Prigogine, il sistema riesce a mantenere la stabilità attraverso le continue aperture e chiusure di se stesso. Lontano dall'equilibrio, dunque, gli elementi dell'insieme si trovano al limite tra il caos e l'ordine.

Prendendo a prestito quanto si afferma in un lavoro con un'impostazione per certi aspetti vicina alla nostra ma contestualizzato all'attività teatrale, gli elementi del sistema «superano continuamente le soglie critiche dei due stati, ma sono anche in grado di auto-regolarsi e quindi di bilanciarsi, creando ordine dal caos» (Cafaro 2009: 56). Avviene qualcosa di simile, per intenderci, a quello che si verifica fra diverse particelle che interagiscono tra di esse. Con l'aumento di particelle e interazioni, di movimenti causati da perturbazioni esterne (ossia con un aumento di complessità) il sistema diventa più caotico, raggiungendo il limite con una sorta di "scoppio", che in fisica viene definito "biforcazione". Quindi,

da ogni biforcazione si creano, *ex novo*, molteplici particelle nuove, mai conosciute prima dal sistema. Esse rappresentano "le invenzioni" del sistema o possibili soluzioni di continuità del sistema stesso. Una volta raggiunto il punto di biforcazione, si apre il flusso alla creatività nella quale l'autocoscienza scompare: il caos si auto-organizza. A questo punto, il sistema, non potendo accettare tutte le possibili soluzioni, dovrà scegliere un'unica soluzione e affidare a essa il suo sviluppo e nel "caos" delle soluzioni ne sceglierà una (apparentemente) "a caso" (Cafaro 2009: 56-57).

E tale auto-organizzazione porta all'auto-poiesi, ossia alla formazione di nuove strutture e nuovi schemi di comportamento autogenerantesi (cfr. Maturana, Varela: 1972). Lo sviluppo e l'evoluzione del sistema musicale che im-

provvisa si basa, quindi, sulla creazione e stabilizzazione continua di novità; solo in questo modo rimane in vita. Allo stesso modo della dimensione biologica *tout court*. E questo perché la creatività è una proprietà della stessa vita, nel suo essere capace di generare sempre nuove configurazioni. «Il mondo – afferma infatti Morin – nasce sotto forma di evento» (Morin 1977: 94). Un evento, nel caso dell'improvvisazione musicale, nel quale l'ossessione dei musicisti è quella di non ripetersi e di lasciarsi possedere da un'immanente tensione verso l'ulteriorità e l'inaudito.

Non solo. In virtù dell'auto-organizzazione, ogni errore, imprevisto o perturbazione esterna, come si è visto, vengono presi in considerazione, rimessi in gioco dal sistema e trasformati in significati. Del resto, parlare di errore in un contesto di libera improvvisazione sarebbe già scorretto in partenza.¹² Tuttavia, è possibile configurare la presenza di un "errore" laddove il gesto musicale di un singolo ha già assunto dei contorni relativamente definiti e quindi, pur se in misura limitata, prevedibili. In tal senso, l'errore può fare la sua apparizione nell'improvvisazione di gruppo. Così come può fare la sua comparsa nelle vesti di un semplice accidente esecutivo, come una stecca al pianoforte o un tasto premuto male in uno strumento a fiato. Tale errore, però, da accidente si trasforma in "rumore", nel senso di von Foerster, e diventa anch'esso un elemento fecondamente perturbatore.

4. Conclusioni

Nell'improvvisazione di gruppo, dunque, si realizza, in primo luogo, un'*estetica dell'imprevisto*. Un'estetica che sembra andare al di là delle pur originali intuizioni di chi vede nella musica, in generale, una rappresentazione metaforica del dramma cosmico (Durand 1963: 349s.);¹³ e che si crede essere, invece, profondamente radicata nell'ontologia del vivente e della stessa realtà fisica. Realtà nella quale è senz'altro possibile individuare condotte e regole, ma con la consapevolezza che esse risultano "normative" in relazione a processi di natura essenzialmente imprevedibile. Sulla base di quanto descritto, inoltre, ci sembra legittimo affermare che uno studio della creatività musicale, e dell'improvvisazione in particolare, può legittimamente appoggiarsi

¹² Lo testimonia, tra l'altro, la vicinanza etimologica tra il termine errore e l'errare, nel senso metaforico del viaggiare senza mete prestabilite, di cui è possibile parlare nei processi improvvisativi.

¹³ George Steiner, in proposito, sottolinea che la fenomenologia della creazione artistica è stata per secoli irretita in schemi che tendevano a considerarla una derivazione della creazione divina. Una svolta, in tal senso, si è registrata con l'avvento delle epistemologie scientifiche postcartesiane e postgalileiane, le quali, però, si sono spesso fermate, similmente a quanto affermato da Durand, all'aspetto metaforico dell'evento estetico (cfr. Steiner 2003: 105-106).

all'epistemologia della complessità.¹⁴ Questa, infatti, è in grado di restituire anche all'ambito estetico uno statuto ontologico che riavvicina l'oggetto di studio della scienza a quello della produzione artistica. Riavvicinamento che, ovviamente, non va inteso nel senso di un ennesimo riduzionismo operato dalla scienza su un'arte vista in termini formalistici e scientifici, ma in quello di una feconda integrazione tra l'analisi dell'agire poetico e dell'agire scientifico. Ambiti per secoli tenuti distanti ma che oggi, come ricorda Vizzardelli a proposito di musica e scienza, tendono sempre di più a incontrarsi, dal momento che la modernità sembra essersi «aperta ad una nozione di realtà che accoglie senza scandalo l'immateriale non più concepito come proiezione della fluidità psichica o di un mondo altro, bensì come genuino elemento della natura» (Vizzardelli 2007: 46).

In secondo luogo, l'improvvisazione, a differenza della composizione tradizionale, vive nel presente; essa scompare per sempre nello stesso momento in cui si realizza. In quanto tale, è caratterizzata da un'assoluta originalità situazionale e temporale che restituisce un'immagine fedele della irreversibilità dei fenomeni naturali. Fenomeni soggetti a un divenire eracliteo che la scienza classica ha per secoli messo da parte e che ha riacquisito un posto centrale grazie al paradigma della complessità. In terzo luogo, l'agire improvvisativo si concretizza in un processo generativo (alla stessa stregua di buona parte dei fenomeni che caratterizzano soprattutto gli esseri biologici) di cui nessuno degli attori partecipanti conosce l'esito finale: «Non sappiamo cosa emergerà prima di iniziare a suonare, né io né nessun altro», afferma Ornette Coleman (Williams 1970: 35; Sparti 2010: 45); «lasciamo che a guidare sia la musica [...]». Proprio non sappiamo come andranno le cose», gli fa eco il trombettista Lester Bowie (Mandel 1999: 39; Sparti 2010: 45). Affermazioni eloquenti, del tutto in linea con quanto, sul versante della complessità, afferma Atlan:

Le cose che ci capitano sono raramente quelle che avremmo volute. Sembra che non siamo noi che le facciamo mentre sappiamo che siamo stati noi a farle [...]. In altre parole, il vero volere, quello che è efficace perché si realizza, – lo pseudo-“programma”, come ci appare a posteriori – è incosciente. Le cose si fanno attraverso noi. Il volere si situa in tutte le nostre cellule, precisamente a livello delle loro interazioni con tutti i fattori aleatori dell'ambiente. Là si costruisce il futuro (Atlan 1979: 172-173).

¹⁴ È opportuno far notare che il forte interesse nei confronti dell'alea e dell'improvvisazione, questa volta nell'area della musica “colta” – sia sul piano della pratica musicale che su quello dell'attenzione musicologica – coincide grosso modo con l'affermarsi della teoria della complessità (a partire dalla seconda metà del secolo scorso); e che, inoltre, tale affermazione abbia costituito in entrambi i casi la reazione a due forme di riduzionismo: quello della scienza positivista – ma di matrice galileiano-newtoniana – per quanto riguarda la complessità, e quello della iper-razionalizzazione del procedere compositivo proprio della dodecafonia e della serialità per ciò che concerne l'improvvisazione.

Quest'ultima affermazione ci consente di far notare, infine, un altro legame dell'improvvisazione: quello, cioè, che essa intrattiene con l'etica. Scrive Morin, infatti, che «il campo dell'azione è molto aleatorio, molto incerto. Ci impone una coscienza molto acuta di alee, derive, biforcazioni, e ci impone la riflessione sulla sua stessa complessità» (Morin 1990: 80). Per questo egli parla di "ecologia dell'azione", in base alla quale essa, l'azione, sfugge alle intenzioni dell'individuo e va a costituire una "proprietà" del contesto in cui l'individuo stesso si situa.¹⁵ In linea con la radice latina del termine, ossia *improvisus* – non previsto, appunto – l'improvvisazione musicale costituisce un formidabile esercizio, per chi la fa e per chi la fruisce, di azione, nel senso moriniano del termine. Essa, come la complessità, ci prepara a vivere l'imprevisto, allontanandoci dal pericolo del contemporaneismo, ossia dalla convinzione che «ciò che succede ora continuerà per sempre» (Morin 1990: 83). L'improvvisazione, infatti, è qualcosa che riguarda il presente. È il presente che vive, nella sua irripetibile e irriducibile complessità e unicità. Allo stesso modo del vivente studiato dalla biologia, che è in relazione e procede insieme a tutto ciò che lo circonda: in ciò le forti implicazioni etiche. Se si accetta il divenire incessante della realtà, allora, non può non considerarsi centrale la nozione di singolarità. È il singolo, cioè, che deve farsi carico della propria responsabilità "creativa" nei confronti dell'essere. Responsabilità all'interno della quale l'improvvisazione diventa una categoria ontologica. Scrive Prigogine:

Il futuro non è determinato. Soprattutto in quest'epoca di globalizzazione e di rivoluzione basata sulle reti, il comportamento a livello individuale è il fattore chiave nel plasmare l'evoluzione dell'intera specie umana, proprio come particelle possono alterare l'organizzazione macroscopica della natura e dar luogo alla comparsa o scomparsa di strutture dissipative. Il ruolo degli individui è più importante che mai e questo ci porta a credere che alcune delle nostre conclusioni rimangano valide nelle società umane (Prigogine 2000: 45-46).

E ci sembra fuor di dubbio che l'artista, nel nostro caso l'improvvisatore musicale, nel mettere in atto un potenziale umano implicito nel suo stesso essere al mondo, possa compiutamente rappresentare l'uomo che si fa carico della sua singolarità per intrattenere un rapporto creativo con la realtà.¹⁶

cnatol@tin.it

¹⁵ Un concetto, tra l'altro, che richiama la vichiana eterogenesi dei fini e che conferma la consonanza di molte riflessioni del filosofo napoletano con il pensiero complesso (su ciò cfr. Anselmo 2000).

¹⁶ Desidero esprimere i miei più sentiti ringraziamenti ai revisori anonimi per i preziosi consigli.

Riferimenti bibliografici

- Anselmo, A., 2000, *Vico ed Hegel "fonti" filosofiche della sociologia di Edgar Morin*, in *Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti*, Napoli, ESI.
- Atlan, H., 1979, *Entre le cristal et la fumée. Essais sur l'organisation du vivant*, Paris, Seuil; tr. it. R. Coltellacci, R. Corona, *Tra il cristallo e il fumo. Saggio sull'organizzazione del vivente*, Firenze, Hopefulmonster, 1986.
- Bertalanffy, L. von, 1968, *General System Theory. Foundations, Development, Applications*, New York, Braziller; tr. it. E. Bellone, *Teoria generale dei sistemi. Fondamenti, sviluppi, applicazioni*, Milano, Mondadori, 2004.
- Capra, F., 1996, *The Web of Life. A New Synthesis of Mind and Matter*, London, Harper Collins; tr. it. C. Capararo, *La rete della vita*, Milano, Rizzoli, 1997.
- Ceruti, M., 1985, *La hybris dell'onniscienza e la sfida della complessità*, in G. Bocchi, M. Ceruti (a cura di), *La sfida della complessità*, Milano, Feltrinelli, pp. 25-47.
- Davis, M., Troupe, Q., 1990, *Miles: The Autobiography*, New York, Touchstone.
- Donà, M., 2006, *Filosofia della musica*, Bompiani, Milano.
- Durand, G., 1963, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas; tr. it. E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 2009.
- Foerster, H. von, 1984, *Observing Systems*, Seaside (CA), Intersystems; tr. it. B. Draghi, *Sistemi che osservano*, a cura di M. Ceruti, U. Telfner, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1987.
- Gibson, J.J., 1977, *The Theory of Affordance*, in R.E. Shaw, J. Bransford (a cura di), *Perceiving, Acting and Knowing*, Hillsdale, Erlbaum.
- Hegel, G.W.F., 1988, *Fenomenologia dello spirito* [1807], tr. it. E. De Negri, Firenze, La Nuova Italia, 2 voll.
- Hegel, G.W.F., 1984, *Scienza della logica* [1812, 1816], tr. it. A. Moni, Roma-Bari, Laterza, 2 voll.
- Kong Maggia, A., 2004, *Il processo improvvisativo*, <http://users.unimi.it/gpiana/dm8/kong/improvvisazione.pdf> (consultato il 26/05/2011).
- Koestler, A., 1964, *The Act of Creation*, New York, Laurel; tr. it. G.M. Nivi, *L'atto della creazione*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1975.
- Luhmann, N., 1984: *Soziale Systeme. Grundriß Einer Allgemeinen Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.; tr. it. A. Febbrajo, R. Schmidt, *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Mandel, H., 1999, *Future Jazz*, Oxford, Oxford University Press.
- Maturana, H., Varela, F.J., 1972, *De máquinas y seres vivos. Una teoría sobre la organización biológica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria; tr. it. A.

- Orellana, *Macchine ed esseri viventi. L'autopoiesi e l'organizzazione biologica*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1992.
- Mead, G.H., 1934, *Mind, Self & Society. From the Standpoint of a Social Behaviorist*, Chicago, University of Chicago Press; tr. it. R. Tettucci, *Mente, sé e società. Dal punto di vista di uno psicologo comportamentista*, Firenze, Giunti, 2010.
- Minati, G., 2004, *Introduzione a L. von Bertalanffy, Teoria generale dei sistemi. Fondamenti, sviluppi, applicazioni [1968]*, tr. it. E. Bellone, Milano, Mondadori.
- Montuori, A., 2003, *La complessità della creatività e la creatività della complessità*, «Élites», 3, pp. 42-48.
- Morin, E., 1977, *La Méthode. 1. La Nature de la Nature*, Paris, Seuil; tr. it. G. Bocchi, A. Serra, *Il Metodo. 1. La natura della natura*, Milano, Cortina, 2001.
- Morin, E., 1990, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil; tr. it. M. Corbani, *Introduzione al pensiero complesso*, Milano, Sperling & Kupfer, 1993.
- Prigogine, I., 2000, *Le futur est-il donné?*, in M. Ricciardelli, S. Urban, K. Nanopoulos, (a cura di), *Mondialisation et sociétés multiculturelles. L'incertain du futur*, Paris, PUF; tr. it. M.P. Felici, *Il futuro è già determinato?*, Roma, Di Renzo, 2003.
- Prigogine, I., Stengers, I., 1979, *La nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard; tr. it. P.D. Napolitani, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Torino, Einaudi, 1993.
- Sawyer, R.K., 2000, *Improvisational Cultures: Collaborative Emergence and Creativity in Improvisation*, «Mind, Culture and Activity», 7, n. 3, pp. 180-185.
- Sparti, D., 2005, *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Bologna, il Mulino.
- Sparti, D., 2010, *L'identità incompiuta. Paradossi dell'improvvisazione musicale*, Bologna, il Mulino.
- Steiner, G., 2001, *Grammars of Creation*, London, Faber & faber; tr. it. F. Restine, *Grammatiche della creazione*, Milano, Garzanti, 2003.
- Vitali, M., 2004, *Alla ricerca di un suono condiviso. L'improvvisazione musicale tra educazione e formazione*, Milano, FrancoAngeli.
- Vizzardelli, S., 2007, *Filosofia della musica*, Roma-Bari, Laterza.
- Williams, M.T., 1970, *Jazz Master in Transition, 1957-1969*, New York, Macmillan.

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 20th 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.¹

enriterr@gmail.com

¹ 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.

Indication, Abstraction, and Individuation

JERROLD LEVINSON
University of Maryland

ABSTRACT: Roughly thirty years ago, as part of an exploration of the ontology of art, I suggested that musical works (and implicitly, also literary works) were not pure abstract structures, like geometrical forms, but instead impure indicated structures. However, what exactly does that mean? In the present paper I revisit that old idea of mine in the hope of clarifying it somewhat, before then using it as a springboard to discussion of artistic indication as a singular psychological act, of the individuation of indicated objects that results from such indication, of the relation between artistic indication and neighboring sorts of action – what we might call actions of simple indication – and finally, of the indication that musical and literary artworks effect, as opposed to the indication by which they are created.

KEYWORDS: Ontology of art, music, creation, indication, types.

I. Roughly thirty years ago, as part of an exploration of the ontology of art, I suggested that musical works were not *pure abstract structures*, like geometrical forms, but rather, *impure indicated structures* (see Levinson 1980; and also Levinson 1990b). But what exactly does that mean? In the present paper I propose to revisit that old idea of mine in the hope of clarifying it, before then using it as a springboard to discussion of *artistic* indication as a singular psychological act, of the individuation of indicated objects that results from such indication, and finally, of the relation between artistic indication and neighboring sorts of action, what we might call actions of *simple* indication.

It is necessary, before we start, to briefly explain why it is that musical works – and by the same token, literary works – cannot be considered to be pure tonal or verbal structures. For instance, why it is that Shelley’s famous poem *Ozymandias* cannot be reduced to the sequence of words: ‘I’ ‘met’ ‘a’ ‘traveler’ ‘from’ ‘an’ ‘antique’ ‘land...’, and why it is that Chopin’s *Mazurka in A minor Op. 17, no. 4* cannot be reduced to a complex sequence of notes starting with an altered F major triad. Here are the most important reasons

why such works cannot be reduced to pure structures. First, pure structures of elements, which are more or less mathematical objects, cannot be created – they exist at all times –, but works of art, and that includes musical and literary works, surely are *created*, by specific artists working in definite historical contexts. Second, works of art have a number of important aesthetic and artistic properties that they could not have were they pure structures existing atemporally, with no essential links to creative artists, preceding artworks, preceding artistic movements, and more generally, surrounding cultural environments. All this was shown, quite conclusively I think, in Jorge Luis Borges' brilliant short story *Pierre Menard, author of the "Quixote"* and, in the philosophy of art, through a number of important writings by Ernst Gombrich (1963), Richard Wollheim (1968), Kendall Walton (1970), Arthur Danto (1981), Gregory Currie (1989), and Jacques Morizot (1999), to cite but a few authors. A musical or literary work, though it is partly defined by its tonal or verbal structure, is nonetheless, like a pictorial or sculptural work, a particular human creation. It came into being at a certain time; it may be destroyed in the future if the conditions for its existence cease to obtain; and it gets its meaning and produces its effects on us not simply in virtue of its abstract perceptible form, but in virtue of its status as a *statement, expression, or utterance* arising in or emerging from a singular generative context. A Beethoven sonata would not say the same things, musically speaking, if we thought it to be a work by Brahms, a Jane Austen novel would not communicate the same message if we considered it to be a heavily ironic Woody Allen production, and an expressionistic painting by the young Mondrian would certainly look much different if we saw it as a work painted sixty years later by a mature Jackson Pollock.

This is roughly why musical and literary works cannot be pure or eternal structures, but must rather be considered instead as impure, historically conditioned, temporally anchored, structures. I suggested that such works are really what I call *indicated structures*, which are partly abstract sorts of object, the result of the interaction between a person and an entirely abstract structure, such as a sequence or series of words or notes. The interaction in question is precisely an act of indicating, and it is this action that creates the link between the abstract structure and the concrete individual human that lies at the heart of such an artwork. A paradigmatic musical work, for instance, Beethoven's *Fifth Symphony*, is therefore a tonal-structure-as-indicated-by-a-specific-composer-in-a-specific-historical-context;¹ similarly, a paradigmatic

¹ I here leave aside, as regards standard musical works, that such a work arguably has as its core not simply a *tonal* structure, but rather, a *tonal-instrumental* structure. I do so because my concern in this essay is narrowly the role of indication, in the sense I try to elucidate, in the generation of certain

matic literary work, such as Flaubert's *Madame Bovary*, is a verbal-structure-as-indicated-by-a-specific-author-in-a-specific-historical-context.²

The hyphens employed in the above formulation are not idle. They are meant to draw attention to the particular sort of entity that comes into existence through the structure-indicating actions in question. So for instance, it is not the case that what it is to be Beethoven's *Fifth Symphony* is to simply be a tonal structure S that is indicated by a specific composer C in a specific historical context H. Rather, what it is to be Beethoven's *Fifth Symphony* is to be the *indicated structure* S-C-H, an object distinct from any tonal structure *simpliciter*, though an object into which a specific tonal structure enters essentially.

I know that to describe the act through which an artist creates a work of art in music and literature as an act of *indication* might seem odd. I must therefore say a few words about the kind of indication I mean. Of course, when composers or writers are creating works, they probably don't take themselves to be indicating, and probably they don't take their acts of creation to be fundamentally acts of indication. More likely they would be tempted to describe what they are doing as making, as expressing, as formulating, as narrating, and there are no reasons to deny that these do apply here as well, at least generally. But it remains true that what these symphonists and poets are doing, at least most saliently, is indicating, from among all those available in a given a language or tonal system, the notes or words that will, arranged in a certain order, constitute the symphony or poem that is theirs.

Naturally, the kind of indication I am discussing here, which we can label *artistic indication*, and through which musical and literary works come to be, should be distinguished from more ordinary kinds of indication, which we can label *simple indication*. For example, if I notice something of interest in the street while on a bus, I may point to it so my traveling companion will attend to it. This is quite a common type of indication, but not the sort of indication that creates artworks. Or if in the midst of a conversation I make reference to this or that person, there is a sense in which I indicate him or her, yet I surely do not create either of the people I indicated, nor do I even create a partly abstract object of which they would be constituents. Or, if I

sorts of artworks, and not the debate between sonicists and instrumentalists as to whether performing means are essential to standard musical works.

² A similar complication might also be observed in the case of standard literary works, whether poems or novels. Their core structure is not simply a *verbal* one, if that be understood as merely a sequence of words or sentences, but such a sequence partitioned into lines, stanzas, paragraphs, chapters, and the like. Such a core structure might perhaps be labeled a *verbal-segmental* structure.

find myself facing a waitress in a restaurant and I nod my head at the black-board special that I want to order, again, I indicate, but I do not thereby bring something new into existence merely in virtue of my act of indication.³ The same can be said for any usual everyday action whose purpose it is to draw someone's attention to some thing or other. In all such cases, the indication in play is not plausibly one that thereby brings into existence some thing that didn't exist before.

So the specific nature of the indication that lies at the heart of the creating act, whether in music or in literature, needs to be identified. Let us, then, compare the indication in operation in the creating of a musical work, say Chopin's *Mazurka in A minor, Op. 17, no. 4*, and a perfectly ordinary act of indication, say that of drawing my friend's attention to a strange passerby on the street. We'll start with this second indication: I notice the strange person walking along; I then point my finger toward him so my friend will turn her gaze in his direction. In other words, I indicate, or point to, this unknown individual, singling him out as something worthy of attention. If my friend does indeed look at him as a result of my pointing gesture, then my act of indication has succeeded; if my friend doesn't look, then my act of indication has failed, which is not to say that it never occurred. The action is purely transitory; it is tightly bound up with a fleeting situation, one that dissolves almost as soon as it comes to be. The action exhausts itself in the moment, and doesn't aim at anything permanent. My goal is simply to draw my friend's attention, here and now, to the passing phenomenon, and there is no goal beyond that. I am not engaged in an activity that is future-oriented, I have no intention to establish or to build anything, I have no desire to leave any traces, however small, on the sands of time. At any rate, such unconcern about what might follow or issue from my act of indication is characteristic of indication in the ordinary, non-artistic sense.

Something quite different goes on in artistic indication. What is Chopin doing, by contrast, when he composes the short but magnificent and heart-rending *Mazurka in A minor*? There is a sense in which he too – using his fingers, whether he inks the notes or plays them on the piano – is engaged in indication. And what he indicates, in a particular order, are certain individuals of the tonal realm that existed before the act of composition. In this case, there is indeed an act, or rather many acts, of simple indication by which Chopin draws our attention ultimately to a certain tonal configura-

³ The qualification 'merely *in virtue of* my act of indication' is important, since an act of ordinary indication can clearly bring another event into existence in a straightforwardly *causal way*. For instance, my indicating something of interest to my companion can bring about the event of her being aware of the thing in question.

tion that was there before, hidden in the tonal domain as a field of possible sounds. But Chopin does more than that when he is composing, because his intention is indeed to leave a mark of some sort on the world, to insert something new into the musical culture that precedes and surrounds him.

So what exactly does Chopin do above and beyond simple indication when he creates his Mazurka? We can start by noticing that he *chooses* or *selects* notes – here including pitches, rhythms, timbres, and dynamics, and from both vertical and horizontal perspectives – he doesn't merely *draw attention* to them. That is to say, Chopin has a certain attitude – in part approval, in part appropriation – toward those particular notes. He doesn't in effect merely say: 'here are some sounds;' but rather, 'here are some sounds, they are now specifically mine, I embrace them, and in this exact sequence.' When we simply indicate, say by physically pointing or by referring in conversation, we do not take that perspective with regard to the object targeted; we don't choose it, we don't select it, we don't designate it as something that henceforth has an enduring relation to ourselves.

But in creating his mazurka Chopin doesn't *just* choose or select a sequence of notes which he thus puts in a special relationship with himself. If he were simply improvising, that might suffice as a description of his activity. However, as a composer of a work for *performance*, or possible future instantiation, he aims in addition to *establish* something by that very choice or selection: and what he establishes is a *rule*, a *norm*, a miniature *practice*, whereby pianists play a piece *by Chopin* and not just any piece of music when they play *that* sequence of notes chosen by Chopin, and do so precisely *because* that sequence was chosen by Chopin. That's what makes the *Mazurka in A minor* exist *as* a work by Chopin. To indicate, as a composer, a particular sequence of notes consists precisely in establishing a rule to reproduce the sounds in a certain way following the indications of a particular, historically-situated musical mind. And it is as such an indicated structure that we can identify a classical musical work.

This idea of compositional indication as an action of establishing a rule was well-expressed by Nicholas Wolterstorff in a 1987 essay:

A work of music, then, involves a complex interplay among three sorts of entities: a performance-kind, a set of correctness and completeness rules, and a set of sounds and ways of making them such that the rules specify those as the ones to be exemplified [...]. Once we see the contribution of rules to the constitution of music, it becomes apparent that the three-phase model of composition [invention, evaluation, selection] is deficient when it comes to music. Invention is of course still involved, as is evaluation. So too is selection. But the process of selection is now ancillary to the distinct action of *ordaining* rules for correctness and completeness.

In light of his evaluation, the composer selects a set of sounds and ways of making those sounds; but he does this in the course of ordaining a rule to the effect that exemplifying those sounds and those actions is necessary for a complete and correct performance (Wolterstorff 1994: 120).

The key idea in the above formulation is that of *ordaining* a rule to be followed by performers wishing to instantiate or perform a given work, but clearly this is just a more forceful, more sacerdotal variant of the idea, already mentioned, of *establishing* such a rule. And this is an element essential to artistic indication, one that serves to distinguish it from indication of the mundane sort.

Let us take stock: artistic indication, unlike simple indication, normally involves a deliberate *choice*, an act of *appropriation*, an attitude of *approval*, and the *establishment* of a rule or norm. But it is now time for us to explore the way in which artistic indication creates a link between the abstract tonal or verbal world and a concrete individual human being, in other words, to explore how this act serves to individuate the tones or words that it recruits for its creative and expressive ends. We often say, pre-theoretically, that a sonata is composed of tones, and that a poem is composed of words, albeit ordered in a certain way, and indeed there is some rough truth to these claims. But to be more accurate, the flatted F major triad that opens the *Mazurka Op. 17, no. 4*, or the word ‘traveler’ in the first line of *Ozymandias*, aren’t components of these works that serve to identify them as such, components that would distinguish them from possible works that resemble them, at least superficially, to the point of being perceptually indiscernible from them. The story of Pierre Menard and ‘his’ *Quixote* clearly shows that works that are perceptually indiscernible are not necessarily identical; in fact, such works can be dramatically different in meaning, significance, or content. Therefore, even a given series or configuration of notes or words, however complex it may be, is not sufficient to fix or uniquely individuate the musical or literary work in question. This individuation must rather rest on the unique identity of the artist who, in the interests of self-expression, combines these brute elements – abstract notes or – in a specific creative context, and who then ends up combined with them, so to speak, in the resulting work.

It is for this reason that the true identifying elements of such works aren’t really the purely abstract tones and words that the artist uses or appropriates in fashioning his or her work but, as it were, those tones and words *as-indicated-by-this-artist-in-his-or-her-singular-artistic-situation*. The elements of the work so understood in effect guarantee that the work really is the work of *that* artist, and it is by indicating, in the sense I have been trying to make

clear, the abstract elements of a given language or system, that the artist brings into being these half-abstract and half-concrete entities that I call indicated structures. The indicated structures are more individual, more personalized, we might say, than the pure structures that can, unlike indicated structures, be part of any work of any artist. Again, only the indicated structure, not the pure structure, can be created by the artist. Only that structure, and not the purely abstract one whose existence predates that of the artist himself or herself, can have the aesthetic, expressive, and semantic properties proper to the work of art as such.

Having somewhat clarified, at least in a contrastive manner, the nature of the indication involved in the creation of indicated-structures, I must now take note of a difficulty concerning the type status of such entities. Is an indicated-structure, that is, a structural-type-as-indicated-in-a-context, itself strictly speaking a *type*? Well, odd as it may seem, perhaps not, and for the following reason. If, as many philosophers maintain, types are wholly defined in terms of essential properties, ones that must be possessed by any token of the type, and if, in addition, such properties, even when relational, are held to be eternal, and so not subject to creation, then types will also be eternal, and equally not subject to creation.⁴ But that is precisely the opposite of what indicated-structures and initiated-types are supposed to be, and so insisting that they are types would undermine one of the main motivations for introducing them. Thus, perhaps the act of artistic indication that operates on a preexisting structural type and yields an indicated-structure or initiated-type should not be conceived as having, as output, a type *tout court*.

But if initiated-types are not, *sensu strictu*, types after all, then what are they? One possibility would be to assimilate them to *qua* objects, items such as Obama-as-President, or Venus-as-seen-from-Earth.⁵ However, that is not a happy suggestion, for at least two reasons. One is that it would render initiated-types too insubstantial, too aspectual, and thus poor candidates for creation in a robust sense. Two is that the *qua* object model seems inadequate to capture the intuition that in creating a musical work of the standard sort one is *constituting it from* or *making it out of* some preexistent sound structure.⁶ Be that as it may, if initiated-types are then neither types as classically

⁴ An argument of this sort has been offered in Dodd 2000 and Dodd 2002. For discussion and partial defusing of the argument, see Howell 2002. What I call *indicated-types* Howell there calls *types-in-use*, and the reservations aired here as to whether indicated-types are finally properly thought of as types would apply equally well to Howell's types-in-use.

⁵ A theory of *qua* objects is worked out in detail in Fine 1982.

⁶ This is convincingly argued in Evnine 2009. Evnine also articulates an attractive positive conception of what the work of making a musical work involves, a conception not far removed from that of artistic indication as elaborated in the present essay: "The labour, in the case of composition,

defined, nor *qua* objects, they are nonetheless recognizably what Wollheim called *generic entities*, that is, things that can have instances and that can be exemplified in a concrete manner. In the case of musical initiated-types, such instantiation-exemplification occurs through musical performance.⁷

That there is perhaps, at bottom, not that much of an issue here is nicely formulated in a recent essay by Robert Stecker on the methodology of the ontology of art:

Some believe that types are by definition eternal and unchanging (Rohrbaugh, Dodd), and others think that at least some types are created and are subject to change and can cease to exist (Levinson, Howell, Thomasson). On this latter issue it seems to me that there is no real dispute other than a dispute over which entities should be called 'types.' As long as one can give a consistent, intelligible description of a kind of entity, it is not important what we call it (Stecker 2009: 385).⁸

2. In the rest of this essay I address three further questions, ones concerning the sorts of indication *effected* by works of art, as opposed to the sort of indication with which we have so far been concerned, the sort that operates to *create* works of art, at least in certain artforms.

First question: how does a work indicate *that it is a work of art*, and is thus to be appreciated as such? A brief answer is this. On the view of arthood that I have proposed and defended over the years, a work of art is such – that is, is a work of art – because it, or the object or event or structure it contains, has been projected by an artist with a specific intention, that of making it the case that the work be taken or treated or regarded or engaged with more or less as some works of art have been taken or treated or regarded or engaged with in the past.⁹ It follows immediately that anything can be, or at least can

is not transformative of the sound structure out of which the work is made. But in some looser sense it is work on that sound structure. It is the work of locating it within the saturated sound space and distinguishing it from other sound structures.” (Evnine 2009: 215).

⁷ One difficulty, though, surely remains, namely, saying what it is to instantiate the *historical-cultural aspect* of an indicated-type. The instantiation of the structural aspect – the sound/performance means structure or performance-type at the core of the indicated-type – by a concrete performance is a familiar and relatively unproblematic idea, but instantiation of the other aspect arguably is not. Perhaps all one can say is that to produce a performance that complies with the structural aspect of a musical work *in a way that is mindful of and conformant with* the historical-cultural aspect is thus to instantiate that aspect as well.

⁸ One might still insist that a reasonable methodological concern remains, namely this: that the extent to which the kind of entity one posits resists being classified according to the standard metaphysical taxonomy is the extent to which the kind of entity posited can seem *sui generis* or *ad hoc*. But in response to that I would point out that it would be surprising if new metaphysical insights or proposals did not often require such posits. For a judicious review of the pros and cons of conceiving musical works as types of some sort, see Davies 2011: chapter 2.

⁹ See the relevant essays in Levinson 1990a; Levinson 1996a; and Levinson 2006.

become, a work of art, if it is simply sincerely and seriously projected in such a manner, and thus that there are no foolproof external signs that something presented for our consideration is a work of art.

That said, some features serve as reliable, if not infallible, signs that what we are presented with is a work of art. For instance, and confining ourselves here for simplicity to the visual arts, features such as extraordinary beauty; striking form; enigmatic appearance; ostensible reference to earlier artworks; employment of a traditional artistic medium; a tag or label attaching to the object; an autograph or signature on the object itself; or finally, location in an art gallery or exhibition space. In many instances, these are some of the ways that a visual artwork indicates or signals to us that it is indeed a work of art.

Second question: what does a work of art indicate *in the world beyond it*? A brief answer is that it indicates as much as can be indicated by any other symbolic vehicle and, in some respects, rather more. Works of art can indicate worldly objects in many ways: by representing them, by expressing them, by exemplifying them, by evoking them, by alluding to them, by serving as metaphors for them, and so on. Works of art sometimes go beyond these general ways of referring in ways that are more evaluatively loaded, as with homage, pastiche, parody, satire, burlesque, or caricature. Of course, the question of what exactly works of art indicate about the world outside them, in how many registers or modes, and with what import for their overall meaning, cannot adequately be answered short of a study in effect summarizing the whole of art criticism and meta-criticism.

Third question: what things do works of art enable us to glimpse or discern *without explicitly indicating them*? In other words, what do artworks indicate *indirectly*, without being meant to, without expressly drawing our attention to them, and so to speak, in spite of themselves? A brief answer is that they so indicate many things, and possibly more than they directly indicate. In some sense, artworks indicate indirectly whatever one can reasonably conjecture, given the work and the artistic context in which it was created, about the creator and the process of creation. That is to say, works generally reveal or betray, without aiming to do so, a range of things about their creators and the processes by which they were created.

For instance, the way in which a novel was written can tell us much about the neuroses of its author even if the novel doesn't depict a neurotic narrator and doesn't directly address neurosis. Something of that sort might be true of Kafka's *The Trial*. A symphony, merely by being excessively long, can convey the difficulty faced by the composer when trying to finish the composition, even if the symphony does not directly exemplify this dif-

ficuity. Bruckner's *Fifth Symphony* is perhaps an example of such a work. The violence of a painting's *facture* and the savage character of its forms can suggest a feeling of self-loathing that the artist himself might not be aware of, without the painting actually expressing, representing, or symbolizing that feeling. I am thinking here of some of William's De Kooning's paintings from his *Woman* series.

In short, works of art do not only indicate what their creators meant to convey or communicate, and which in successful cases we understand above all in engaging with them; they can also indicate much about those creators and their creative processes that was never meant to be conveyed or communicated.¹⁰ If we label the sort of indication I have been concerned with in this section *work indication*, the question can be raised of how work indication relates to the sort of indication of principal concern in this essay, namely, *artistic indication*, that involved in the creation of literary and musical works of art. We might ask, in particular, if work indication is *figurative* indication, while artistic indication is *literal* indication. I think not. My view is that both are literal, though of course there are salient differences between them. First, their *agents* are different, artists in the one case, and artworks in the other case. Second, the *agency* involved is different, being immediate in one case, and mediated in the other. That is to say, the author or composer directly performs actions that constitute the selectings, fixings, and ordainings identified earlier as central to literary and musical artmaking, the artist's agency not being dependent on that of other agents, whereas their artworks perform (or 'perform') actions only in virtue of having been constituted as artifacts of a certain sort by their creators. Finally, the action involved in work indication, if not quite figurative, is admittedly action in a *weaker* sense than that involved in artistic indication, one that does not imply will, intentionality, or goal-directedness, and amounting, more or less, to bringing about an effect or result.¹¹

In conclusion: the work of art, and more specifically, the musical or literary work of art, can be considered a site where several kinds of indication intersect. There is, on the one hand, the kind of indication performed *by the artist*, which makes the work what it is, through transforming an ensemble of abstract tonal or verbal elements into an individualized such ensemble, one tied essentially to the artist himself or herself. On the other hand, there is the kind of indication performed *by the work*, which encompasses all of

¹⁰ For related reflections on what artworks indicate directly and indirectly, see Levinson 1996b.

¹¹ It is in that respect similar to the sort of action invoked when speaking of the gravitational action of one mass on another or of the action of sulfuric acid on susceptible metals.

what the work signifies, in a wide sense, about the world and the artist, directly or indirectly, and for better or for worse.

august@umd.edu

Bibliographical References

- Currie, G., 1989, *An Ontology of Art*, London, Macmillan.
- Danto, A., 1981, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Davies, D., 2011, *Philosophy of the Performing Arts*, Oxford, Blackwell.
- Dodd, J., 2000, *Musical Works As Eternal Types*, "British Journal of Aesthetics," 40, pp. 424-440.
- Dodd, J., 2002, *Defending Musical Platonism*, "British Journal of Aesthetics," 42, pp. 380-402.
- Evnine, S., 2009, *Constitution and Qua Objects in the Ontology of Music*, "British Journal of Aesthetics," 49, pp. 203-217.
- Fine, K., 1982, *Acts, Events, and Things*, in W. Leinfellner (ed.), *Sprache und Ontologie*, Wien, Hölder-Pichler-Tempsky.
- Gombrich, E., 1963, *Meditations on a Hobby Horse*, London, Phaidon.
- Howell, R., 2002, *Types, Indicated and Initiated*, "British Journal of Aesthetics," 42, pp. 105-127.
- Levinson, J., 1980, *What a Musical Work is*, "Journal of Philosophy," 77, pp. 5-28.
- Levinson, J., 1990a, *Music, Art, and Metaphysics*, Ithaca, Cornell University Press.
- Levinson, J., 1990b, *What a Musical Work Is, Again*, in *Music, Art, and Metaphysics*, Ithaca, Cornell University Press (Levinson 1990a).
- Levinson, J., 1996a, *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press.
- Levinson, J., 1996b, *Messages in Art*, in *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press (Levinson 1996a).
- Levinson, J., 2006, *Contemplating Art*, Oxford, Oxford University Press.
- Morizot, J., 1999, *Sur le Probleme de Borges*, Paris, Kime.
- Stecker, R., 2009, *Methodological Questions about the Ontology of Music*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism," 67, pp. 375-386.
- Walton, K., 1970, *Categories of Art*, "Philosophical Review," 79, pp. 334-367.
- Wollheim, R., 1968, *Art and Its Objects*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Wolterstorff, N., 1994, *The Work of Making a Work of Music*, in P. Alperson (ed.), *What Is Music?*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press (2nd ed.).

Saggi

Quale struttura del mondo?

Una chiave di lettura dell'ontologia cosmologica di Eugen Fink

SIMONA BERTOLINI

ABSTRACT: *Ontology* nowadays does not simply allude to the reality in front of me, since the word 'being' already presupposes a relationship to the subjective field; as Husserl and the phenomenologists have taught, ontology and the analysis of experience cannot be separated. If, however, philosophical research is based on such a presupposition, the following question can arise: how do we have to understand the being of the world? Is the structure of the world something stable or are there several possibilities of experiencing and perceiving the world before considering cultural differences? The purpose of this article is to investigate Eugen Fink's complex answer to these questions. Although Fink's first post-war works seem to suggest a *relativistic* solution, their interpretation in the context of his whole ontology indicates an original system of thought, in which different directions of answering can coexist.

KEYWORDS: Ontology, world, ontological difference, Being-in-the-world, structure of the experience.

I. Mondo o mondi?

Possiamo pensare un unico mondo la cui struttura permane al di sotto di qualsivoglia distanza spazio-temporale, o ci sono *molti mondi*? È lecito ammettere un sostrato ontologico stabile, oppure il vicendevole condizionamento fra realtà e rappresentazione, rendendo fuorviante ogni tentativo di uscire dal vincolo che un polo del binomio pone all'altro, induce a ipotizzare un rimando circolare e perciò in divenire dei due termini? Simili domande si impongono a ogni riflessione che si presenti con l'appellativo di "ontologia" senza escludere un inglobamento della propria definizione nella sfera esperienziale umana. Ad accomunare infatti un'importante sezione del dibattito contemporaneo sul tema è l'aver preliminarmente scelto quale sede di ricerca il filo

intenzionale – comunque lo si voglia interpretare – teso fra l'uomo ed il suo mondo, nella consapevolezza dell'impossibilità di disgiungere il fronte soggettivo da quello oggettivo e, conseguentemente, di fermarsi all'alternativa di un relativismo soggettivistico o a una teoria raffigurativa per quel che concerne il legame conoscenza-realtà (il che non esclude poi, come ben si legge in *Idee I* di Husserl, che la regola intramondana per cui l'oggetto mi è esterno possa essere spiegata e giustificata nella sua origine modale). A ciò segue tuttavia, nella misura in cui la nozione di essere viene sganciata da assolutizzazioni e tradotta nel più esteso concetto di *sensu d'essere*, che essa ammetta la possibilità di una dinamica interna e di una relativizzazione del suo significato strutturale. Una volta presupposto il suo legame a doppio filo col conoscere, sorge la domanda se il “come” dell'essere cambi con lo sviluppo temporale della storia umana oppure no.¹

In quest'ordine di questioni si può collocare anche la riflessione ontologica che Eugen Fink sviluppa nel secondo dopoguerra, in seguito agli anni (1928-1938) che lo vedono impegnato in un dialogo quotidiano con Husserl su un suolo di ricerca fenomenologico-costitutivo e non ancora dichiaratamente condizionato dall'istanza heideggeriana. Più specificamente: le problematiche citate possono fungere da filo rosso per portare in trasparenza il nucleo implicito della proposta finkiana più matura, mirante a ricalcare i binari di domanda propri della metafisica tradizionale, in cui l'interrogazione sull'*on he on* va ampliandosi sino a fondersi col terreno sovrasensibile oggetto dell'*epistémè theologiké*. Anche per l'autore, infatti, parlare di “ontologia”, oltre che alla considerazione del modo d'essere dell'ente, della totalità mondana e del rapporto veritativo, allude contemporaneamente a quella dell'“ente più autentico” o livello ontologico superiore (ciò che Fink chiama *ontologischer Komparativ*), in una sorta di riscrittura a-sistematica dei gradi di ricerca dei sistemi filosofici classici. Non a un solo grado problematico rimanda dunque il termine “mondo”, parola d'ordine della filosofia finkiana, ma a una stratificazione di interrogativi consegnati dalla storia del pensiero e ripercorsi in modo più o meno esplicito nelle *Vorlesungen* tenute presso l'Università di Freiburg a partire dal 1946 (in riferimento a quest'accezione più poliedrica utilizzeremo d'ora in poi

¹ Nel ruolo di estremi tra cui far oscillare la gamma delle possibili risposte, ricordiamo l'universalismo kantiano e la storia dell'essere heideggeriana nella sua dinamica interpretazione del rapporto uomo-ente-mondo. Del resto, seppur con accenti differenti, è il medesimo problema che ritroviamo anche nel contesto analitico dopo che il suo orizzonte problematico si è esteso a un'interrogazione di stampo “pragmatico”, dopo che nei crinali della logica e della filosofia del linguaggio si sono innestati i dilemmi dell'ontologia più recente. Lo si vede per esempio nello sviluppo del pensiero di Quine, oltre che nelle singolari posizioni di autori quali Goodman, Davidson, Putnam, tutti filosofi a cui non è palesemente estraneo l'influsso pragmatista, caratterizzante il panorama americano pre-analitico e in questo senso anticipante la successiva convergenza con questioni cruciali del pensiero continentale.

l'espressione "Mondo", da distinguersi dal "mondo" nel senso più comune di totalità mondiale, anch'esso presente nelle pagine di Fink).

Non potendo ripercorrere gli snodi teoretici costitutivi della complessa nozione di *Welt*, scegliamo di affrontarne trasversalmente alcune implicazioni, cercando di orientarci di fronte all'alternativa posta all'inizio del saggio. Come deve essere pensata la struttura ontologica del nostro orizzonte esperienziale oggettivo? La forma del mondo che io esperisco in questo frangente spazio-temporale è uguale a quella percepita in altre epoche o, per analogia, in altri luoghi della Terra? Non è qui in gioco la nozione di *Weltanschauung*, ma, più a monte, quella husserliana relativa a un'eventuale «verità concernente gli oggetti che sia incondizionatamente valida per tutti i soggetti, a partire da ciò su cui, malgrado la relatività, sono d'accordo gli europei normali, gli indù normali, i cinesi, ecc. – da ciò che rende identificabili, per noi come per loro, gli oggetti del mondo-della-vita a tutti comuni, dalla forma spaziale, dal movimento, dalle qualità sensibili, ecc.».² Con un esempio si potrebbe dire: al di là di qualsivoglia significato culturale, devo pensare come imm modificabile e sempre uguale il modo in cui l'albero che ho davanti mi appare nel suo essere-albero? Benché mai affrontato in modo sistematico, si tratta di un tema di capitale rilevanza nel contesto del filosofare finkiano, e ciò per vari motivi: sia perché Fink si esprime a tal proposito e pare unilateralmente propendere per una ben determinata direzione risolutiva a scapito di quella opposta – ipotesi che si tratterà di verificare –; sia perché il tentativo di fare chiarezza circa suddetto problema è strettamente connesso con la comprensione del corretto significato dei vari piani di approfondimento in cui si articola il concetto di *Welt*; sia infine perché il filosofo, erede con Heidegger di una nozione di intenzionalità traslata sul piano ontologico, si muove su quel terreno di problematiche in cui parlare di essere del mondo e di "ontologia" (in senso più o meno esteso) comporta già sempre la considerazione del legame col versante soggettivo, condividendo perciò implicitamente il campo d'indagine con molta filosofia contemporanea e ponendo così le condizioni per un possibile confronto con essa.

Quale *Weltstruktur* ha dunque in mente Fink parlandoci di "Mondo"? Un'unica compagine del reale che permane invariata oppure una struttura in divenire che il pensiero "cosmologico" mirerebbe a sostenere nelle sue condizioni di possibilità? È questo il quesito cui dobbiamo cercare di rispondere. Per farlo, divideremo l'argomentazione in tre momenti distinti: per prima cosa si tratterà di abbozzare l'impalcatura del pensiero di Fink, fornendo un

² E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Husserliana VI, a cura di W. Biemel, Den Haag, Nijhoff, 1959, p. 142; tr. it. E. Filippini, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, Saggiatore, 1987, p. 167.

rapido schizzo del suo disegno teoretico e della sua globale proposta ontologica; in secondo luogo, soprattutto a partire dai primi corsi universitari friburghesi, vedremo la soluzione “esplicita” che è dato rintracciare nei testi in relazione al problema; infine, ricongiungendoci al primo punto, cercheremo di ampliare e verificare le tesi enunciate al secondo punto, sulla base di una certa linea interpretativa dell’opera finkiana, nel tentativo di offrire un quadro argomentativo il più possibile complesso.

2. Differenza ontologica, differenza cosmologica

La prima questione riguarda il modo in cui Fink delinea la propria risposta di fronte alla domanda heideggeriana su come debba venire inteso l’essere dell’ente riproblematizzato alla luce della differenza ontologica e del proposito di rifuggire da appiattimenti su categorie ontico-oggettuali. Prendendo le mosse dagli enti, anzitutto dalle cose materiali (*Dinge*) da cui l’uomo si trova attorniato, dove situare il baricentro speculativo cui ricondurre il “che-cosa-è” (*Was-sein*) e il “che-è” (*Daß-sein*) di tali cose, il fatto che esse siano (la loro esistenza) e il modo del loro essere (la loro essenza)? E dove trova legittimazione il legame che esse intrattengono con il conoscere umano?

Esprimendo la proposta finkiana con un’immagine: ciò che massimamente merita il nome di *Sein*, l’origine dell’individuazione dell’ambito cosale, lungi dal collocarsi in una dimensione trascendente rispetto alla sfera del fenomeno (si pensi all’onto-teologia classica), è per contro da identificarsi con il movimento dello scaturire e del venire alla luce dello stesso campo ontico-fenomenico, con il suo dinamico e costante sorgere e prendere forma dal non-essere-ancora. Se si dà l’ente e, con esso, l’incontro ente-uomo, ciò avviene in virtù del preliminare *Aufgang* del terreno della relazione e della mediazione dei singoli termini:

Il mondo deve essere pensato e compreso come il *concedere* [*das Gewähren*]. Nella nascita del mondo accade il puro regalare dell’essere che fa comparire ogni cosa, che la porta all’esistenza in quanto ammessa nello spazio, nel tempo e in una sembianza visibile [*Anblick*]. L’essere si svela lasciando scaturire come mondo [*welthaff*] le molte cose essenti. Ma questo concedere regalante dell’essere non è un dono che viene fatto a qualcosa che è già in precedenza. Regalare significa qui regalare la vita, concedere la nascita nella luce, autorizzare all’esistenza. La più profonda essenza dell’essere è il *lasciar essere l’ente*, ma tale concedere non è una “fabbricazione” [*Verfertigung*], non una produzione e creazione dal nulla, bensì il “portar fuori” [*Hervorbringung*], il porre fuori nell’aperto. Ciò che è portato fuori non deve essere compreso come se

esso fosse già prima, ma nel lasciar nascere nella radura [*Lichtung*] dell'apertura del mondo viene attribuita ad ogni ente la sua misura nella realtà; si può dire che esso sorga per la prima volta in tale nascita nel mondo.³

Così si esprime Fink in uno dei suoi primi corsi alla fine degli anni '40. Cercando di evitare un'ipostatizzazione del fondamento,⁴ l'autore innesta nella stabilità della struttura fondante l'inafferrabilità del divenire, del moto originario che solamente concede la sede in cui tutto ciò di cui possa dirsi "è" riceve il proprio aspetto e la propria durata finita.

Se è questa, molto schematicamente, l'impalcatura concettuale che il pensatore indica nella sua globalità con l'appellativo di "Mondo", tre sono fondamentalmente i termini in relazione a cui essa si snoda: "mondo" (in un'accezione che può essere definita più ristretta, designante un punto vitale dell'impostazione finkiana da cui riceve senso l'ampliamento del vocabolo alla denotazione dell'intera filosofia), "cielo" e "terra" (binomio che ancora una volta mostra il palese debito nei confronti del pensiero heideggeriano).

Partiamo da quest'ultima coppia di parole: se il semplice movimento del "lasciar-essere-l'ente" è indicato come il principio dinamico a cui deve guardare un'ontologia mirante a definirsi non più metafisica, volta a svincolarsi dal tributo verso strumenti concettuali di derivazione ontica, *Himmel und Erde* saranno i nomi attribuiti agli estremi, non pensabili nella loro autonomia, tra i quali va costituendosi l'evento ontologico. Ciò che Fink chiama "cielo" rimanda in fondo a ciò che Heidegger, con espressioni non estranee anche al filosofare finkiano, chiama *Lichtung* e *alétheia*, alla *Unverborgenheit des Seins* quale esibizione della congiunzione degli enti separati nella loro molteplicità: «noi intendiamo con ciò l'ampiezza illuminata dell'aperto», ampiezza in cui le cose «guadagnano "aspetto", "forma", "sembianza visibile"»

³ E. Fink, *Welt und Endlichkeit*, a cura di F.-A. Schwarz, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1990, p. 206.

⁴ Non è possibile in questa sede soffermarsi sulla questione relativa all'effettivo raggiungimento dell'obiettivo dichiarato da Fink. Il filosofo è davvero riuscito a non utilizzare modelli ontico-sostanziali nella sua trattazione della problematica ontologica? Il terreno di discussione che si dischiude nella ricerca delle risposte a tale interrogativo è complesso. Non potendo approfondire l'argomento, ci limitiamo qui a suggerire che una corretta valutazione della coerenza interna del pensiero finkiano richiede anzitutto, prima ancora di un confronto con la proposta heideggeriana (con cui condivide palesemente gli intenti), una lettura alla luce dell'orizzonte problematico della fenomenologia e, più nello specifico, dell'originale rielaborazione della filosofia fenomenologica fornita dal giovane Fink negli anni di assistentato con Husserl. Si pensi per esempio alle tesi espresse nella *VI Meditazione cartesiana* o nei saggi scritti in quel periodo, tra cui il più celebre è quello apparso nel 1933 sulle «Kant-Studien», dal titolo *Die phänomenologische Philosophie Edmund Husserls in der gegenwärtigen Kritik*, ora in E. Fink, *Studien zur Phänomenologie 1930-1939*, Den Haag, Nijhoff, 1966, pp. 79ss.; tr. it. N. Zippel, *La filosofia fenomenologica di Edmund Husserl nella critica contemporanea*, in *Studi di fenomenologia 1930-1939*, Roma, Lithos, 2010, pp. 141ss. Sull'argomento ci permettiamo di rimandare a S. Bertolini, *Eugen Fink e il problema del mondo: tra ontologia, idealismo e fenomenologia*, Milano, Mimesis, 2012.

(EIDOS, MORPHE, IDEA)». ⁵ Con “terra”, sul versante opposto del circuito fondativo, è invece inteso l’inesauribile fondo da cui il divenire originario sorge e da cui resta attraversato il mondo a cui esso dà vita. La terra è l’abisso cui ricondurre la salita della regione dell’ente, è l’indecifrabile “da-dove” del dominio dell’essere, il “prima” in cui nulla è ancora e in relazione a cui è lecito pensare solo il buio, l’indeterminato: «La terra è il potere d’essere della chiusura. Essa non può essere mostrata come un oggetto, non può essere portata alla rappresentazione come cosa o come elemento. E tuttavia non si può dire che non sia. Essa è più essente delle cose e degli elementi. Essa è presente in tutto ciò che in generale è». ⁶

Le fondamenta di tale disegno di pensiero sono minime: da un lato abbiamo il mondo che ci circonda, dall’altro sappiamo del suo venire all’essere dal dominio del nulla. O anche: da una parte abbiamo lo spazio dell’ente, dall’altra il suo semplice non-essere-ancora, il buio che precede ogni cosa e a cui ogni cosa è destinata prima o poi a tornare. La “vita dell’essere” altro non è che il passaggio da una dimensione all’altra: «Nella guerra di “luce” e “notte”, in questa separazione originaria, avviene l’unione del Mondo». ⁷ Il fatto poi che questo termine intervenga a designare l’intero rimando “cielo-terra”, scelta terminologica non immediatamente comprensibile, è da ricondursi al ruolo di mediazione attribuito alla componente mondana e totalizzante del “cielo” *prima* dell’individuazione del singolo ente, al ruolo rivestito appunto dal mondo concepito nel senso più tradizionale di totalità ontica. Non si tratta a ben vedere di una sfumatura marginale, essendo al contrario proprio qui che troviamo celato uno dei maggiori punti di distanza rispetto alla *Kehre* heideggeriana, la cui ombra rischia spesso di oscurare l’originalità della posizione finkiana, a larghi tratti influenzata anche da Husserl e dalla nozione hegeliana di “vita”. La domanda è così riassumibile: l’ampiezza della *Lichtung* precede il conformarsi delle singole cose, oppure si può parlare di “radura” solo seguendo il tracciato segnato dalla molteplicità cosale? Per Heidegger, ci pare, coerentemente con la sua concezione di *Ereignis*, è la seconda soluzione a prevalere. ⁸ Diversamente per Fink, per il quale il darsi dell’intero anticipa il sorgere tanto dell’ente, quanto del rapporto consoci-

⁵ E. Fink, *Sein und Mensch. Vom Wesen der ontologischen Erfahrung*, a cura di E. Schütz, F.-A. Schwarz, Freiburg i.Br.-München, Alber, 2004, p. 217.

⁶ Ivi, p. 280.

⁷ Ivi, p. 217.

⁸ Leggiamo per esempio in *Untenwegs zur Sprache*: «Queste [le cose], nel loro essere e operare come cose, dispiegano il mondo [...]. Le cose, in quanto sono e operano come tali, portano a compimento il mondo» (M. Heidegger, *Untenwegs zur Sprache*, in *Gesamtausgabe*, vol. 12, a cura di F.-W. von Herrmann, Frankfurt a.M., Klostermann, 1985, p. 19; tr. it. A. Caracciolo, *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia, 1990, p. 35).

tivo che l'uomo intrattiene con esso; il passaggio dalla "terra" al "cielo" avviene in questo caso anzitutto attraverso il darsi del campo spazio-temporale in cui il fenomeno può essere tale. È per lo stesso motivo che la differenza ontologica, retta sulla non-sovrapposibilità tra ente ed essere, nel panorama finkiano è traslata in differenza cosmologica: in quanto la non-riconducibilità del fondamento alla compagine ontica viene a sua volta fondata nella non-identificabilità di mondo e cosa, tale per cui parlare del primo esclude l'utilizzo di paradigmi estrapolati dalla seconda (è per esempio il caso della concezione del mondo come mera somma di cose), inerendo a un piano d'essere preliminare a essa e costituente nel contempo il suo *principium individuationis*. Ogni modello di pensiero abitualmente utilizzato in relazione alla grandezza dell'ente perde la propria efficacia qualora il suo uso venga esteso all'universalità mondana, essendo solo in questa che le cose si danno e, per conseguenza, che qualunque modello ontico può acquistare legittimità:⁹ il mondo, quale primo momento costitutivo nell'uscita dall'indeterminato all'ontologicamente determinato, «contiene tutto l'ente, tutti gli oggetti e i soggetti e tutti i modi dei loro rapporti».¹⁰

In conclusione può essere pertanto così riassunto il disegno speculativo con cui Fink entra in dialogo con la metafisica tradizionale: la separazione fra cose, come quella soggetto-oggetto (che Fink mantiene, a differenza di Heidegger, limitandosi a fondarla), è da pensarsi quale risultato finale dell'incontrastato ciclo in cui la sotterranea unità¹¹ dell'*Erdboden* esce costantemente da sé per riversarsi e diradarsi nella regione del molteplice, quale esito dell'eterna ripetizione del movimento che dall'indeterminato concede la determinatezza, dall'innominabile il nominabile, dall'indefinito il finito; e ciò non nella diretta divisione dell'uno nel molteplice, bensì assumendo

⁹ È quanto Kant ha per la prima volta denunciato nella *Dialettica trascendentale*, portando in luce le antinomie che necessariamente sorgono dove si cerchi di pensare la totalità incondizionata del mondo tramite categorie cosali. Ma è anche quanto è stato ripreso all'interno della scuola fenomenologica, anzitutto nella "tesi generale dell'atteggiamento naturale" tematizzata da Husserl e in secondo luogo nella ripresa e nello sviluppo della husserliana pre-datità mondana da parte di Heidegger, da cui l'interesse finkiano per le implicazioni del concetto di *Welt* fu condizionato già dalla fine degli anni '20. Fink non manca di sottolineare questi rimandi, pur denunciando come nel pensiero dei tre autori la mondanità, anche se riconosciuta nella sua peculiarità, venga ancora fondata nella sfera soggettiva, e non viceversa. Emblematico a questo proposito è E. Fink, *Welt und Endlichkeit*, cit. Uno studio approfondito dell'interpretazione finkiana di Kant si trova nel volume di R. Lazzari, *Eugen Fink e le interpretazioni fenomenologiche di Kant*, Milano, FrancoAngeli, 2009.

¹⁰ E. Fink, *Einleitung in die Philosophie*, a cura di F.-A. Schwarz, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1985, p. 115.

¹¹ La riconduzione della definizione dell'essere a una componente di unità rappresenta senza dubbio un ulteriore elemento di sostanziale differenza rispetto a Heidegger, che ha invece sempre rifiutato una lettura della sua filosofia dell'evento tramite il concetto ancora metafisico di uno.

come fondamentale “stadio intermedio” la preliminare conformazione della regione totalizzante in cui unicamente la molteplicità può apparire.

3. Filosofia e apertura al Mondo: la storicità del progetto ontologico

Il secondo punto che ci proponiamo di considerare riguarda le esplicite testimonianze finkiane relative allo strutturarsi dell’“aperto”. Esso esige che il rapido schizzo fornito sinora venga completato con la trattazione della peculiare posizione che nel quadro tracciato riveste il comprendere umano. Qual è il ruolo dell’uomo nel *Kreislauf* “cielo-terra”? Altrimenti detto, ripetendo una domanda talvolta posta dagli interpreti: per l’evenire del Mondo è necessario l’uomo? L’uomo è anche in questo caso “pastore dell’essere”?

Benché l’espressione non ammetta di essere qui interpretata in base all’accezione in cui la utilizza Heidegger nel *Brief*, la nostra risposta è affermativa, e lo è alla luce di due differenti livelli di lettura. Quanto al primo, in cui si inserisce il nostro sguardo interpretativo circa i presupposti della filosofia finkiana nella sua interezza, ci sembra che il quesito non abbia a monte ragion d’essere, essendo a nostro avviso quella di Fink una prospettiva filosofica trascendentale, vale a dire una proposta che, pur andando oltre l’ammissione di un baricentro soggettivo ed estendendo il vettore fondativo a una dimensione pre-soggettiva (il rincorrersi dei due “momenti” del Mondo), lo fa mantenendo nel ruolo di traccia l’esperienza del soggetto descritta fenomenologicamente nei suoi risultati, tra cui anche quelli – è il caso della totalità mondana – che inducono l’io a cercare oltre se stesso il luogo di fondazione ultima.¹² Chiedere se l’uomo è necessario per il darsi dell’essere si rivela in tal senso un falso problema, in quanto è già sempre in relazione all’uomo che la domanda sull’essere, e con essa quella sul mondo, viene formulata.¹³ Posto questo – e siamo al secondo livello di lettura –, si tratta di vedere come la “custodia” in esame intervenga specificamente nello schema concettuale abbozzato a proposito della *Weltbewegung*. Il vicendevole richiamo *Himmel-Erde* è infatti emerso in quanto circuito unitario e sempre uguale che dal potenziale conduce all’at-

¹² È questa una direzione interpretativa suggerita e supportata ancora una volta da una lettura comparata del “primo” e del “secondo” Fink.

¹³ Ci sovengono le seguenti parole di Heidegger: «Ci fu pure un tempo in cui l’uomo non esisteva. Eppure, a rigor di termini, non possiamo dire che fu un tempo in cui l’uomo non era. In ogni tempo l’uomo era, e è e sarà, perché il tempo si temporalizza solo in quanto l’uomo è. Non c’è stato alcun tempo in cui l’uomo non fosse: non perché l’uomo sia dall’eternità e per tutta l’eternità, ma perché il tempo non è l’eternità e si temporalizza in una temporalità solo come esserci storico-umano» (M. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, in *Gesamtausgabe*, vol. 40, a cura di P. Jaeger, Frankfurt a.M., Klostermann, 1983, p. 90; tr. it. G. Masi, *Introduzione alla metafisica*, Milano, Mursia, 1979, p. 94).

tuale, dall'indistinto alla distinzione del singolare, in un anonimo andirivieni in cui sembra non trovare posto l'intervento mediatore del comprendere (ciò risulta soprattutto lampante ove si assuma anche in questo caso come termine di confronto la "svolta" di Heidegger, in cui la nozione di *Ereignis* coinvolge direttamente il modo della relazione uomo-ente). Non si può dire che il cuore della visione ontologica finkiana interessi l'uomo. Sennonché, per così dire sulla superficie della struttura descritta, è proprio l'apertura umana all'essere a ricevere su di sé le sorti del *come* lo spazio del "cielo" va disponendosi nel suo uscire dal fondo abissale della "terra", tramite una peculiare rilettura del concetto di *Dasein*.

Ci troviamo qui di fronte a un tema affrontato diffusamente nei primi corsi universitari tenuti da Fink,¹⁴ un tema in seguito sempre dato per scontato ma mai più reso con la stessa chiarezza; possiamo considerarlo una sorta di chiave di accesso utilizzata per introdurre alla trattazione del problema del Mondo vero e proprio, inizialmente avvicinato mediante l'approfondimento del suo rapporto con la struttura ontologica umana. La domanda di partenza è dunque: come pensare l'essere dell'uomo? Ne emerge una concezione del soggetto per più aspetti tributaria del significato heideggeriano di "trascendenza": svincolato dal primato dell'immanenza, l'uomo è descritto come quell'ente già sempre fuori di sé poiché aperto al mistero dell'essere (inteso nel modo già definito), quell'ente il cui esistere in mezzo alle cose si radica e fonda nella sua costitutiva apertura all'origine. In forza di tale *Er-schlossenheit* egli risulta caratterizzato, come già nell'"ontologia fondamentale" heideggeriana, quale anticipante *progetto* dell'essere dell'intera zona mondana (Fink ci parla in proposito di *ontologischer Entwurf*), quale disponibilità per l'*a priori* ontologico condizionante il modo dell'incontro dell'ontico: all'umana proiezione verso il Mondo viene fatto corrispondere, al di sotto della relazione empirica io-oggetto, lo schiudersi dell'orizzonte di pre-comprensione che sin dal principio decide della sfera ontico-naturale e di ciò che in questa sfera varrà come struttura in base alla quale si potrà parlare di ente. La preliminare apertura al *Mondo*, precedente al manifestarsi delle singole cose e in fondo identificabile con lo stesso concetto di "essere uomo", giunge a coincidere con la pre-delineazione dell'apparire del *mondo*: prima del sorgere della distanza dell'oggetto e della sua conformazione è da pensarsi l'originaria concettualità anticipatrice pre-gettata nell'intero campo di comprensione dell'umano *Dasein*. Tendendo un legame a doppio filo fra la definizione di *origine* e quella di *uomo*, Fink illustra così la costituzione di quest'ultimo a partire dall'intimità

¹⁴ Cfr. soprattutto le prime due *Vorlesungen*, rispettivamente del semestre estivo 1946 e del semestre invernale 1946/'47: E. Fink, *Einleitung in die Philosophie*, cit.; e Idem, *Philosophie des Geistes*, a cura di F.-A. Schwarz, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1994.

con la prima, la quale a sua volta, in quanto reiterata salita dell'essere, trova al culmine del proprio esibirsi siffatta mediazione umana per quel che concerne il prendere forma della zona fenomenica sorta dal passaggio buio-luce, coerentemente con l'obiettivo antidogmatico della soluzione ontologica di Fink. Ove l'*Ursprung* completa il suo ciclo di ascesa, è lì che interviene la dimensione di "senso" umana, essendo solo nel preliminare progetto della struttura del mondo (di ciò che è un ente, di ciò che è il tutto mondano, di ciò che è verità...) che l'individuazione può vedere decisa la forma *a priori* del suo darsi.

Eccoci quindi ricondotti al nostro problema di partenza. Se la nascita della configurazione del reale è da cercarsi nella progettualità fondata in quello che possiamo ancora chiamare *In-der-Welt-sein*, tale configurazione è immutabile oppure no?

La prospettiva esposta da Fink sembra dappprincipio non lasciare dubbi: il progettare ontologico, che spetta al pensiero cosmologico portare alla luce insieme al fondamento del mondo, è storico, così come ha valore storico l'*a priori* che a esso segue e, conseguentemente, il modo del manifestarsi delle cose.

Questo mondo pre-scientifico non è sempre e in tutti i tempi uguale, non è un'invariante nel cambiamento della storia, una costante. [...]. I pregiudizi segreti e ovvi che nutriamo sull'ente, pregiudizi che appunto non attirano l'attenzione in virtù di questa ovvietà, nell'antichità erano differenti rispetto al Medioevo e di nuovo differenti rispetto alla modernità. Con ciò non si intende però dire che l'antichità abbia avuto un'altra "visione del mondo" [*Weltanschauung*], altri costumi e usanze, altre prospettive sulla vita e la morte, un'altra relazione nei confronti della natura, un'altra economia, un'altra valutazione del tempo libero e del lavoro, un'altra "tassazione dell'esistenza" [*Taxation des Daseins*], – a essere oggetto del nostro sguardo non è ora questo veloce cambiamento storico-culturale, bensì il cambiamento, situato infinitamente più in profondità e più lento, nell'interpretazione dell'*essere-ente dell'ente*. Dove l'esistere umano sta nel chiarore dell'esistenza storica, ha anche già sempre interpretato l'ente.¹⁵

L'interpretazione dell'"essere-ente dell'ente", precedente alla costituzione ontica dell'uomo e del suo mondo, muta nella storia, sebbene in un processo di cambiamento «situato infinitamente più in profondità e più lento» rispetto all'alternarsi delle *Weltanschauungen*; dal che occorrerà ammettere il parallelo mutare dello "stile" secondo cui va mostrandosi il campo dell'esperienza, quella reale e quella possibile.

Come lascia intendere il titolo della prima *Vorlesung* finkiana del 1946, *Einleitung in die Philosophie*, una concezione di filosofia ben precisa è sottintesa da una simile visione. Infatti è in seno al filosofare, nello specifico alla domanda di derivazione metafisica sui presupposti ontologici del vivere

¹⁵ E. Fink, *Philosophie des Geistes*, cit., pp. 125-126.

naturale, che l'*ontologischer Entwurf* può per Fink esplicitarsi nel suo pieno carattere progettuale, tramite la predisposizione delle premesse implicite di un tale vivere. Il progetto ontologico è in origine progetto filosofico; è anzitutto come essere filosofante che l'uomo corrisponde al Mondo, essendo nella sua apertura al Mondo che si radica la domanda metafisico-filosofica e, del pari, essendo nel filosofare che la mondanità si trova condizionata dall'umano.

Il filosofare è infatti *poesia dei pensieri* [*Gedankendichtung*], *costruzione* [*Konstruktion*]. Non come l'invenzione arbitraria e facoltativa di cose immaginate, ma come il progetto di pensiero di ciò che è in quanto tale una cosa, un ente, – come la costruzione di pensiero della cosità delle cose, la quale si trova preliminarmente a fondamento di ogni rapporto con le cose, di ogni trovare, conoscere e asserire sulle cose, e che sola rende possibile questo rapporto. E questo es-cogitare [*Erdenken*] l'essere di tutto l'ente è l'autentica vita dello spirito umano.¹⁶

Se viviamo in una realtà fatta in un certo modo, una realtà, per esempio, in cui le cose hanno una determinata struttura e in cui, per conseguenza, possiamo incontrarle empiricamente dotate di *quella* struttura, questo avverrebbe in virtù di un progetto di pensiero messo umanamente in atto nello spazio di domanda schiuso dalla filosofia. *Philosophie*, come leggiamo, è *Gedankendichtung*, è *Konstruktion*: nei pensieri in cui fornisce risposte alle domande in cui il suo svolgersi si organizza, essa “costruisce” concettualmente i presupposti sulla base dei quali il mondo verrà incontrato; il *logos* dispiegato sul suo terreno “progetta l'on”. Il silente stare aperto dell'uomo per il campo d'incontro dell'ente si profila così nella visione finkiana come l'eredità “trivializzata” di una vecchia decisione presa in sede di attività filosofante. «In una lingua si trova sepolta e trivializzata molta parola originaria [*Urwort*], la quale nasconde in sé un originario pensiero “filosofico”»: ¹⁷ benché caduta nell'ovvietà, una lingua è in ultima istanza una “nascosta filosofia”, ¹⁸ in quanto richiesta da essa e dalla sua struttura è sempre la compagine concettuale inaugurata ed aperta (appunto progettata) da un passato filosofare; essa «è essenzialmente un progetto in riposo, cioè un progetto che dall'originaria agitazione del pensiero è scivolato nell'arresto». ¹⁹

Da qui la storicità dello stile di datità del mondo: nel momento in cui si ammette infatti che la filosofia vi si trova all'origine, occorrerà anche riconoscere che questo stile è di carattere storico, come è storico lo svolgersi del

¹⁶ Ivi, p. 141.

¹⁷ Ivi, p. 182.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Ivi, p. 186.

domandare filosofante. La filosofia, tra le attività umane, ha il potere di sollevare la patina dell'ingenuità propria dell'uomo perso tra le cose e di mettere di nuovo in moto il terreno nascosto su cui solamente si regge la decisione relativa a ciò che è *on*. Essa, interrogandosi sull'essere dell'ente nella sua interna articolazione, può scandagliarne la rigidità non problematizzata nell'umano commercio quotidiano, portandone in movimento gli assunti e riformulandone altri nuovi, ipotetici germi di una futura epoca ontologica:

Il filosofare porta di nuovo in movimento il progetto che si trova quieto e immobile in una lingua; i pensieri fondamentali sull'essere iniziano a scorrere. La stessa impalcatura del mondo entra in movimento e tutto ciò che è fisso e che appare fondato inizia a vacillare. L'incertezza produttiva assale l'uomo, cosicché egli non sa più che cosa e come l'ente è, cosicché egli perde ogni appoggio fisso, ogni suolo portante, cosicché nulla è per lui sicuro se non l'insicurezza, nulla è certo se non l'incertezza.²⁰

La definizione di *Sein*, nell'ambito di una proposta in cui l'essere non viene fin dall'inizio sganciato dal suo farne esperienza, è posta nelle condizioni di rideterminarsi all'interno del proprio sviluppo, risentendo la *Seinsgeschichte* della storicità del pensiero filosofico e delle sue interpretazioni, incidenti, tramite un lento e sedimentato processo, sull'ingenuo modo di trovare il mondo.

Sia ben inteso: con ciò non si intende alludere a una semplicistica visione della storia in cui a ogni prospettiva teoretica viene fatta corrispondere una variante dello stile d'esperienza, in cui cioè l'atteggiamento naturale seguirebbe meccanicamente il susseguirsi delle posizioni metafisiche. Come abbiamo letto, il cambiamento nell'interpretazione dell'essere dell'ente è più lento e più profondo del veloce susseguirsi di usi e costumi. Considerando come caso emblematico la concezione della "cosità della cosa", Fink ci dice per esempio che essa, nel suo modo di essere esperita, è ancora erede della nozione greca di *ousía*, nozione che avrebbe attraversato l'intera storia della metafisica sino a Hegel.²¹ Il che va del resto di pari passo con l'ulteriore ammissione finkiana secondo cui il passaggio da un progetto a un altro non rappresenterebbe un inspiegabile salto, la creazione di una tabula rasa, bensì un'interrogazione avente sempre alle spalle una ben determinata tradizione,

²⁰ *Ibid.*

²¹ Cfr. per esempio E. Fink, *Zur ontologischen Frühgeschichte von Raum – Zeit – Bewegung*, Den Haag, Nijhoff, 1957, p. 18: «[...] Noi siamo gli eredi dei Greci, anche quando questo non ci riguarda affatto. Per esempio il compendio della cosa [*der Grundriß des Dinges*], che noi comprendiamo come sostanza con proprietà, - e conformemente al quale ci rapportiamo alle cose e a noi stessi, questo pensiero a priori, il quale solamente rende possibile le esperienze di cose determinate, nella misura in cui possiamo riferire la varietà delle indicazioni date a un portatore sostanziale di determinazioni, - questo pensiero ontologico è un'eredità».

la quale manterrebbe il suo valore condizionante senza poter venire trascesa in uno sguardo neutro e innocente. A stabilire l'ultima parola circa lo spazio dell'*a priori* ontologico e del conseguente rivelarsi dell'ontico vediamo quindi intervenire la struttura della circolarità ermeneutica: la dinamica "costruzione" di forme storico-mondane si svolge, possiamo dire con Gadamer, quale dialogica "fusione di orizzonti" in cui l'interpellare di nuovo la complessità del *Seinsproblem*, seppur nel superamento del pensiero passato, deve comunque costantemente fare i conti con le risposte che da questo passato vengono ineludibilmente mantenute.

Quanto richiamato brevemente ci permette di concludere che di fronte al quesito che abbiamo inizialmente posto – un unico mondo o molti mondi? – Fink prende espressamente posizione a favore dell'alternativa che vede il succedersi di una pluralità di mondi, tesi supportata dall'utilizzo di un apparato concettuale che l'autore ben conosceva a partire dalla lettura di Heidegger e dalla frequentazione delle sue *Vorlesungen* a Friburgo tra la fine degli anni '20 e l'inizio degli anni '30.

4. Conclusione: *logos* e *Weltvernunft*

Individuare in queste dichiarazioni una risposta definitiva ci sembra tuttavia insufficiente. Entriamo così nel terzo e ultimo momento dell'argomentazione. Non si tratta di mettere in discussione quanto emerso finora; è infatti da considerarsi un punto fermo il fatto che Fink chiami in gioco il legame trascendenza-filosofia, concepito storicamente, per spiegare l'esperienza ontologica umana. Si tratta però di chiedersi in che termini interpretare questa storicità e il "relativismo" ontologico che ne deriva. È la relazione al mondo, in virtù della sua storicizzazione e della sua relazione circolare con la progettualità filosofica, un rapporto per così dire senza regole, un rapporto in cui la *Weltstruktur* è lasciata a una sorta di anarchia interpretativa mitigata solo dalla mediazione temporale? Se anche volessimo provare a pensare a uno svolgersi infinito dello sviluppo della progettualità ontologica, avremmo il diritto di ipotizzare mondi totalmente altri rispetto a quello attualmente esperito?

A quest'ultima domanda rispondiamo negativamente. A impedirci di negare ogni stabilità dello stile d'esperienza interviene quella valenza mediatrice della totalità del mondo che abbiamo riscontrato nel ruolo di baricentro dell'intera economia del sistema finkiano. Il diradarsi della molteplicità fenomenica a partire dall'unità indifferenziata esige il passaggio attraverso l'orizzonte del campo totalizzante nel quale gli enti possono trovare il luogo

spazio-temporale per il loro esistere e – siamo ora in grado di aggiungere – per la preliminare progettazione concettuale del loro “come”. Sia l’individuazione, sia la sua pre-delineazione in sede di *Dasein*, hanno alle spalle il territorio del mondo quale primo stadio nell’evento dell’essere (del Mondo). Ciò non è però privo di implicazioni. Ove ci si domandi infatti a che cosa alluda l’insistenza sulla *Weltganzeit* e sulla differenza cosmologica, dove trovi radici siffatta scelta teoretica, si svelano all’interprete indicazioni tutt’altro che secondarie ai fini della decifrazione della cosmologia di Fink e delle sue motivazioni filosofiche, perlopiù taciute e solo presupposte nei testi. Sebbene buona parte dei riferimenti testuali a proposito del *Weltbegriff* si riferisca alla sua accezione spazio-temporale, in una sorta di *Estetica trascendentale* spostata dal soggetto all’intero mondano, non mancano segnali, talvolta fra le righe, da cui è dato evincere come anche l’oggetto dell’*Analitica* trovi qui un luogo di traslazione privilegiato. A nostro parere il tutto del mondo che Fink ha in mente non si limiterebbe a consegnare la spazio-temporalità per il darsi dell’esistente, ma fornirebbe altresì la legge a cui l’esistente deve conformarsi; non solo l’orizzonte totalizzante si farebbe garante di ciò che è, soggetti e oggetti, ma, più estesamente, anche del modo in cui è, del fatto che tra la “terra” e il “cielo” le cose appaiano sempre secondo una determinata regola. Siamo dell’avviso che *Welt* coincida in ultima istanza con *Weltstil* o, detto con un termine che Fink trae da Eraclito e Hegel, *Weltvernunft*.

Si leggano per esempio le affermazioni di Fink riferite al *logos* eracliteo, più volte additato dall’autore come originaria anticipazione del pensiero del Mondo, poi scalzato dall’imporsi della concettualità metafisica:

Il *sophón* [...] è l’ambito illuminato di spazio e tempo, in quanto forme di tutta la singolarizzazione [*Vereinzelung*], di tutta l’individuazione [*Individuation*]; spazio e tempo sono però solo la cornice per il possibile essere delle cose reali; queste non nascono solo per il fatto di essere spazio-temporali; esse sono di volta in volta cose di una determinata costituzione d’essere [*Seinsverfassung*], di un determinato modello [*Gepräge*], di un ordinamento essenziale [*Wesensbau*], di una struttura cosale [*Dingstruktur*]. Il *logos* di Eraclito è il modello ontologico che preme le cose nel loro contorno, che le unisce, le separa e le mantiene insieme in tutte le separazioni, che le raccoglie in unità. Nel *sophón* sono pensate le condizioni ontologiche della realtà, spazio, tempo, e il mostrarsi; nel *logos* sono pensate le condizioni ontologiche dell’essere-cosa, l’articolazione della costituzione d’essere che mantiene insieme l’intera ricchezza di momenti strutturali.²²

²² E. Fink, *Grundfragen der antiken Philosophie*, a cura di F.-A. Schwarz, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1985, pp. 170-171. La pubblicazione della traduzione italiana di quest’opera è prevista nel 2012 per la cura di Adriano Ardovino, presso l’editore Donzelli.

Non solo il *sophón*, ma anche il *logos* costituisce la totalità mondana; non solo lo spazio e il tempo, ma anche “l’articolazione della costituzione d’essere” e “il modello ontologico che preme le cose nel loro contorno”. Parlare di mondo presuppone per Fink un’impalcatura di base, una sorta di ragione universale cui ricondurre tanto l’*on* quanto il *logos* umano.

Una simile scelta può essere ripercorsa in una duplice direzione. Relativamente alla sua genesi, vi ritroviamo all’origine il passato fenomenologico dell’autore: come l’omonimo concetto di Husserl, anche la nozione di mondo qui in esame nasce a nostro avviso dalla volontà, ora tradotta ontologicamente, di dare ragione dell’atteggiamento naturale, il quale ci porta a riconoscere come nella nostra esperienza ordinaria ci troviamo già sempre in un campo di realtà potenziale e in un orizzonte di totalità di cui presupponiamo lo stile in modo indubitabile; in un *Boden*, cioè, a cui implicitamente si richiamano le nostre aspettative inerenti all’incontro dell’intramondano. Se devo pensare a una cosa che sarà o a una cosa che è stata, oppure a qualcosa che è da me distante e che non rientra nel mio raggio di visibilità, non ho alcun dubbio circa il fatto che quella cosa sarà tale allo stesso modo in cui lo è l’oggetto che mi sta di fronte e che posso presupporre la medesima certezza anche negli altri uomini. È a partire dal tentativo di spiegare questa evidenza sul terreno dell’*a priori*, tentativo già husserliano, che ci sembra trovare motivazione il fulcro cosmologico a cui Fink guarda.

Invertendo ora la direzione di domanda e contestualizzando tali assunti all’interno del disegno finkiano, troviamo la chiave per chiudere il nostro percorso argomentativo. Posto che la nozione di *Welt*, coerentemente con le sue origini fenomenologiche, rimanda a una stabile modalità d’incontro iocose, situare lo schiudersi della sua totalità prima del darsi di tale incontro significa di fatto garantire che questo avvenga sempre in un dato modo e che il progetto che vi si trova a monte resti arginato entro certi limiti. Nella misura in cui il *Weltaufgang* precede e rende possibile l’individuazione, la vincola a regole ben determinate, da cui essa non può affrancarsi. Guardando a quanto emerso dalle prime lezioni del filosofo, si può dire che il progettare umano, di cui viene sottolineato il carattere storico e mutabile, trovi al di sotto di sé una sorta di traccia preliminare, un *a priori* dell’*a priori*, corrispondente alla determinazione dello spazio mondana, una traccia che la filosofia potrà interpretare in vari modi, mai superare; l’apertura umana all’essere in cui è da individuarsi la *conditio sine qua non* dell’*Entwurf* in questione si rivela infine apertura per un *logos* da cui il suo evolvere temporale non potrà allontanarsi, pena il venir meno della sua valenza istituente. Il fatto che il progetto ontologico umano possa decidere dell’organizzazione dell’atteggiamento naturale non vuol dunque dire che per il filosofo possa essere *in toto* scalzata

l'evidenza con cui viviamo nel medesimo atteggiamento e che il mondo di domani possa essere pensato alla stregua di un "altro mondo" rispetto a quello istituito filosoficamente dai pensatori dell'antichità. L'alternarsi delle interpretazioni si muove su un suolo di problemi sempre uguale, dalla cui ammissione può dirsi esclusa l'ipotesi di una molteplicità di mondi possibili, da sostituirsi con l'immagine di una pluralità di varianti dello stesso mondo. Per riprendere un esempio già citato, relativo all'essere-ente dell'ente, è vero che Fink indica l'antica concezione di sostanza alla base dell'esperienza cosale di oltre due millenni di storia occidentale; il termine *Substanz* compare tuttavia anche nel contesto della più generale introduzione alle implicazioni della *Weltgantheit*:

Spazio e tempo sono gli elementari momenti del mondo, nel tessuto [*Genirk*] del loro reciproco compenetrarsi giunge all'apparire [*Erscheinen*] la "realtà" delle cose finite. [...]. Nello spazio-tempo avvengono il nascere, l'aumentare, il diminuire e il trapassare delle singole cose limitate, – *ci sono il persistere e la variazione nelle sostanze*, – ci sono l'unità e la molteplicità, esemplari e generi...²³

Parlando del mondo, Fink cita il «persistere e la variazione nelle sostanze», riconducendo la struttura sostanziale della cosa al sostrato mondano e presupponendone perciò l'universalità, anteriore a ogni interrogazione filosofica. Lungi dal costituire una contraddizione rispetto alle dichiarazioni in cui l'autore rimanda la nascita dello stesso concetto alla filosofia antica, relativizzandone l'origine con riferimento a un dato momento storico, trapiamo da queste poche righe un'indicazione di questo tipo: la cosa è necessariamente sostanza, essendo l'essere-sostanza un elemento costitutivo di quella regione del mondo che l'umano trascendere si trova sempre a tergo, mentre il lento evolversi del concreto darsi dell'ontico, fondato in un grado più "superficiale" di *a priori*, può tutt'al più istituire differenti interpretazioni della sostanzialità dell'ente, mai sostituirsi a essa. Col riportare al passato greco l'identificazione ente-*ousía* non si intende perciò contestualizzare nel tempo il sorgere della forma sostanziale in quanto tale, bensì solo un preciso modo di intenderla (la concezione aristotelica basata sull'opposizione sostanza-accidenti), il che non toglie poi che la medesima matrice possa incontrare ulteriori interpretazioni teoriche e, conseguentemente, ulteriori variazioni (si pensi all'*Aufhebung* hegeliana della chiusura cosale tramite il concetto di "forza").

²³ E. Fink, *Alles und Nichts. Ein Umweg zur Philosophie*, Den Haag, Nijhoff, 1959, p. 234 (corsivo nostro).

Concludendo possiamo dunque sostenere che l'istanza ermeneutica ammessa dal pensatore non intende compromettere l'idea di una stabilità dell'architettura del reale, poggiando e fondandosi su un originario terreno che di questa stabilità si fa garante, nell'ambito di una singolare congiunzione delle due alternative, derivante da un'altrettanto originale mediazione fra influenze husserliane, heideggeriane e hegeliane.²⁴ Nonostante l'ammissione di una configurazione del mondo in movimento, resta l'indagine di un livello fondativo in grado di giustificare una certa validità e permanenza della forma della realtà, livello che nel progetto speculativo finkiano viene a coincidere con il processo di salita all'essere che il filosofo chiama generalmente "Mondo". Questa denominazione non è arbitraria, in quanto il momento intermedio di tale salita è indicato nello schiudersi della regione totalizzante e strutturante in cui gli enti si individuano, quella stessa regione che ne condiziona e determina un'immutabilità formale di base e che fa sì che ognuno presupponga sempre di vivere nel medesimo orizzonte degli altri uomini a dispetto del tempo, del luogo e del "progetto" di riferimento.

simona.bertolini@fastwebnet.it

²⁴ Non potendo qui soffermarci sull'interpretazione finkiana di Hegel, rimandiamo a S. Bertolini, *L'esperienza ontologica al termine della metafisica. Fink interprete di Hegel*, in A. Ardovino (a cura di), *Eugen Fink. Interpretazioni fenomenologiche*, Roma, Nuova Editrice Universitaria, 2011, pp. 79-96.

Ermeneutica e filosofia pratica

La *phrónesis* tra prassi e comprensione

MAURIZIO D'ALESSANDRO

ABSTRACT: Gadamer's *Truth and Method* not only originates the rebirth of contemporary hermeneutics but also represents the beginning of a long debate, which will involve and affect the main part of German philosophy during the second half of the 20th century. Dealing with traditional theories of interpretation, Gadamer encouraged a recovery of *applicatio*, promoting the return to Aristotelian doctrines and the renewal of the concept of practical reason. According to Gadamer “Being that can be understood is language,” although the practical moment of philosophy finds its most problematical theme in the dialectic of praxis and language.

KEYWORDS: Ontology, language, society, application, practical reason.

1. Ermeneutica e filosofia pratica: un'introduzione

Come mette in luce Herbert Schnädelbach, nella filosofia del primo '900 i temi eminenti erano il *linguaggio*, la *società* e l'*essere*. Nel 1933 avvenne un «oscuramento forzato» delle prime due prospettive in favore del tema dell'essere, che ebbe come effetto la limitazione dello sguardo della filosofia tedesca all'ontologia, tanto che «ci sarà bisogno di un faticoso processo di rimpatrio dei temi “linguaggio” e “società” che porterà realmente i suoi frutti solo negli anni sessanta». ¹ Proprio nel 1960, infatti, Hans-Georg Gadamer pubblica *Verità e metodo*, che, oltre a essere all'origine di una rinascita dell'ermeneutica contemporanea, rappresenta allo stesso tempo l'*incipit* di un dibattito che coinvolgerà e influenzerà gran parte della filosofia tedesca della seconda metà del '900.

In particolare nel periodo immediatamente successivo alla pubblicazione di *Verità e metodo*, in un arco di tempo che va dal 1960 al 1973, il dibatti-

¹ H. Schnädelbach, *Fare filosofia dopo Heidegger e Adorno*, in L. Cortella, M. Ruggenini, A. Bellan (a cura di), *Soggettività, arte, esistenza*, Roma, Donzelli, 2005, pp. 186-187.

to continentale ha ridato vigore alla filosofia, recuperando un dibattito sul *linguaggio* e sulla *prassi* che nell'Europa continentale sembrava ormai tramontato. Il rinnovato interesse della filosofia contemporanea per la prassi si inserisce in un fenomeno che, a partire dagli anni '60, ha riguardato, e riguarda ancora, la Germania (ma non solo): la cosiddetta *Rehabilitierung der praktischen Philosophie*. Coniata da Karl-Heinz Ilting e ripresa nel titolo di un lavoro a cura di Manfred Riedel,² che costituisce la prima presa di coscienza di questo fenomeno, la *Rehabilitierung der praktischen Philosophie* designa la riapertura in ambito filosofico (e in altre discipline) di un interesse per i problemi dell'agire umano e dunque della morale e della politica.³

La voce più autorevole nel panorama filosofico delineato, rimane però H.-G. Gadamer che ha messo in luce la portata ermeneutica del concetto aristotelico di *phrónesis*, riconoscendo nella categoria di *applicatio* uno dei problemi-chiave di tale dottrina. Merito di Gadamer è aver esaminato quale tipo di sapere bisogna utilizzare per applicare una norma a un caso particolare. In tal modo egli ha mostrato l'importanza della saggezza aristotelica, la quale avrebbe il compito di praticare l'applicazione di concetti normativi senza soffocare la concretezza del caso particolare. Gli elementi aristotelici non erano estranei a Heidegger: come spiega Bubner, «in *Essere e tempo* possono essere riscontrati motivi dell'etica aristotelica, con la mediazione di Lutero e Kierkegaard».⁴ Tuttavia è con Gadamer che si ritrova una più organica ripresa dell'aristotelismo che ha costituito la base di una rinnovata riflessione in seno all'ermeneutica del '900. La filosofia pratica aristotelica mise in luce, secondo Gadamer, la differenza del sapere moral-pratico non solo dalla scienza ma anche dal sapere tecnico-pratico. Si tratta di una distinzione quanto mai difficile, perché entrambi *tentano di applicare un sapere universale a un caso particolare*.

2. Gadamer e il recupero dell'*applicatio*

Se per ciò che concerne il marxismo e le scuole che ne sono state influenzate è inutile sottolineare la portata del concetto di *prassi*, ciò è meno

² K.-H. Ilting, *Hobbes und die praktische Philosophie der Neuzeit*, «Philosophische Rundschau», 1964, p. 72. M. Riedel, *Rehabilitierung der praktischen Philosophie*, vol. I, *Geschichte, Probleme, Aufgaben*, Freiburg, Rombach, 1972; vol. II, *Rezeption, Argumentation, Diskussion*, Freiburg, Rombach, 1974.

³ Per uno sguardo d'insieme si rimanda a F. Volpi, *La rinascita della filosofia pratica in Germania*, in C. Pacchiani (a cura di), *Filosofia pratica e scienza politica*, Abano, Francisci, 1980; al volume di L. Cortella, *Aristotele e la razionalità della prassi*, Roma, Jouvence, 1987; e all'opera in tre volumi a cura di W. Oelmüller, *Materialien zur Normendiskussion*, Paderborn, Schöningh, 1978.

⁴ Cfr. R. Bubner, *La rinascita della filosofia pratica in Germania*, «Ragion Pratica», n. 2 (1994), pp. 187-199.

scontato per l'ermeneutica. Ciò è dovuto soprattutto al fatto che il diffuso slogan della "svolta linguistica" ha spostato l'attenzione su questo aspetto della riflessione filosofica, mettendo in ombra la portata pratica di alcune delle teorie filosofiche più pregnanti del XX secolo.

Dalle sue letture giovanili, in particolare da quella del libro di Franz Brentano *Sul molteplice significato dell'essere secondo Aristotele* (1862), Heidegger ereditava un bagaglio concettuale che derivava dalla teologia e da Aristotele. Un'eredità che è ravvisabile anche in *Essere e tempo*. Se però Heidegger si distacca dalla metafisica aristotelica, bollata come le altre metafisiche in quanto "onto-teologia", dall'altro lato si assiste a un recupero delle categorie etiche di Aristotele.⁵ A prova di ciò, una famosa testimonianza di Gadamer riporta le parole di Heidegger, il quale di fronte alla difficoltà di tradurre il termine greco *phrónesis* avrebbe esclamato: «Das ist das Gewissen».⁶

Heidegger in questo modo "ontologizza" la *phrónesis*, che diventa una delle modalità più proprie dell'esistenza; l'agire che diventa un modo d'essere dell'esser-ci, il quale è già sempre comprendente, interpretante e agente. In *Essere e tempo* il bagaglio concettuale aristotelico risulta determinante; secondo Franco Volpi, infatti, le espressioni heideggeriane *Vorhandenheit*, *Zuhandenheit* e *Dasein* ricalcherebbero le nozioni aristoteliche *theoría*, *poiesis* e *práxis*.⁷ Tuttavia – come fa notare Berti – Heidegger si discosta poi da Aristotele, «sia per il fatto di attribuire al *Dasein*, cioè alla *praxis*, il primato su tutte le altre modalità dell'essere uomo, sia più in generale per il fatto di concepire queste modalità non come semplici disposizioni dell'anima o attività, come è il caso di Aristotele, bensì come vere e proprie determinazioni ontologiche».⁸

La metodologia tradizionale dell'interpretazione testuale prevedeva una *subtilitas intelligendi*, una *subtilitas explicandi* e una *subtilitas applicandi*.⁹ Il comprendere e lo spiegare erano quindi radicalmente uniti a una «*finezza di*

⁵ Prova ne è il fatto che nei corsi tenuti tra il 1924 e il 1926, la presenza delle dottrine etiche di Aristotele è di particolare rilievo. Al riguardo si veda G. Chiurazzi, *Modalità ed esistenza. Dalla critica della ragion pura alla critica della ragion ermeneutica: Kant, Husserl, Heidegger*, Roma, Aracne, 2009², in partic. pp. 223-303; e Idem, *Per una concezione trasformazionale della verità: ermeneutica e pragmatismo*, in G. Chiurazzi (a cura di), *Pensare l'attualità, cambiare il mondo confronto con Gianni Vattimo*, Milano, Bruno Mondadori, 2008, pp. 97-111.

⁶ Citato da E. Berti in *Aristotele nel Novecento*, Bari, Laterza, 2008², p. 95. *Gewissen*, com'è noto, indica la *coscienza morale* distinta da quella *conoscitiva* che si esprime invece con il termine *Bewußtsein*. Del testo citato si veda anche al riguardo il cap. II su Heidegger (ivi, pp. 44-111).

⁷ Al riguardo si veda l'interessante tesi sostenuta da F. Volpi, in *L'esistenza come praxis. Le radici aristoteliche della terminologia di «Essere e tempo»*, in *Filosofia* '91, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 215-252.

⁸ E. Berti, *Aristotele nel Novecento*, cit., p. 94.

⁹ L'*applicatio* diventa per la prima volta un momento fondamentale dell'interpretazione testuale con J.J. Rambach (1693-1735), il quale nelle *Institutiones Hermeneuticae Sacrae* intende l'*applicatio* come momento fondamentale dell'interpretazione delle scritture.

spirito nell'applicazione» che dava la misura dell'atto del comprendere stesso. L'ermeneutica giuridica e quella religiosa esercitavano la comprensione con il fine di testarne una possibile applicazione pratica, la quale costituiva il banco di prova della comprensione stessa. L'emancipazione della filologia dall'ermeneutica giuridica e da quella religiosa fu la causa dell'esclusione della *subtilitas applicandi* dall'interpretazione. In questo modo, sottovalutando gli elementi pratici ravvisabili nel testo da interpretare, si favorì una riflessione puramente teorica scevra da qualunque riferimento all'agire.

In particolare se, come Gadamer afferma, «comprendere significa sempre applicare»,¹⁰ l'esistenza stessa è strutturalmente *comprendente-applicante*. Gadamer sembra così aggiungere l'*applicazione* alle modalità fondamentali dell'esistenza riconosciute da Heidegger: *comprensione e interpretazione*. L'applicazione non sarebbe però un che di separato dalla comprensione, ma ne costituirebbe un'articolazione come l'interpretazione; la possibilità di comprendere sarebbe condizionata a sua volta dalla possibilità di applicare in qualche modo il sapere originato dalla comprensione stessa, tanto che «un sapere generato che non sa applicarsi [...] rimane privo di senso».¹¹

A prova di ciò Gadamer si è fatto promotore di un recupero del paradigma giuridico dell'applicazione della legge:¹² il caso dell'applicazione della legge è esemplare, in quanto il processo giudiziario non consisterebbe in una semplice applicazione di un paragrafo del testo giuridico a un caso particolare, ma nel trovare, invece, il “giusto paragrafo”. La facoltà che presiede a questa scelta è per Gadamer la *phrónesis* (sul modello della *dikastiké phrónesis* di cui parla *Eth. Nic. Z*, 8) e si estenderebbe a tutto l'agire, al punto che la «filosofia pratica è la più architettonica»¹³ dal momento che contiene in sé tutte le altre. Contro la svolta linguistica delle filosofie analitiche, che è in realtà il volgersi a una logica del linguaggio, la riflessione sul linguaggio delle filosofie continentali è una svolta pratica che si compie attraverso la mediazione del linguaggio, nell'orizzonte del quale la prassi avviene, si giustifica, si legittima e riflette su se stessa.

¹⁰ H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, tr. it. G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983¹³, p. 360.

¹¹ Ivi, p. 364.

¹² Numerosi sono i passi in cui H.-G. Gadamer si rifà alla prassi giudiziaria: cfr. *Verità e metodo*, cit., pp. 362ss., pp. 376ss.; *La ragione nell'età della scienza*, tr. it. A. Fabris, Genova, Il nuovo melangolo, 1999², pp. 78ss. e pp. 94; e infine *Verità e metodo 2. Integrazioni*, tr. it. R. Dottori, Milano, Bompiani, 2001², p. 9, pp. 102ss. e pp. 269ss.

¹³ H.-G. Gadamer, *Verità e metodo 2. Integrazioni*, cit., p. 277 (l'espressione è ripresa dall'*Etica nicomachea*).

3. La dialettica di prassi e linguaggio

Il principale problema che sorge da quanto detto sinora è il seguente: se comprendere significa sempre applicare, tale applicazione, come nel caso della giurisprudenza (uno degli esempi fondamentali dell'ermeneutica gadameriana), accade sempre nel e attraverso il linguaggio? Come sono conciliabili prassi e linguaggio? A partire dall'enunciato secondo cui «l'ermeneutica è filosofia e, in quanto filosofia, è filosofia pratica»,¹⁴ Gadamer si è fatto promotore di un recupero del paradigma giuridico dell'applicazione della legge con il fine di mostrare che la filosofia, in quanto sempre in applicazione, è filosofia pratica. Di conseguenza il caso dell'*applicazione* della legge è esemplare, poiché, come si è detto, il processo giudiziario consiste nell'applicare il "giusto paragrafo". L'applicazione, come modalità fondamentale dell'esistenza, non è perciò mera produzione tecnica poiché si esplica sempre all'interno di un quadro linguistico che la giustifica e le dà consistenza. Non diversamente l'ermeneutica teologica mostra che l'*applicatio* necessita di un quadro linguistico di riferimento: la narrazione, i miti genetici, i valori, ecc. sono linguisticamente connotati. Difatti, afferma Gadamer,

abbiamo messo in rilievo che l'esperienza di un senso che si verifica nel comprendere comporta sempre un'*applicatio*. Ora ci fermiamo su un altro aspetto, il fatto che questo processo è sempre un fatto del linguaggio. Non per niente la specifica problematica del comprendere e gli sforzi per fissarne un metodo – cioè il tema dell'ermeneutica – sono stati tradizionalmente considerati come una parte della grammatica e della retorica. Il linguaggio è il *medium* in cui gli interlocutori si comprendono e in cui si verifica l'intesa sulla cosa.¹⁵

4. La *phrónesis* e la filosofia pratica nel quadro del paradigma gadameriano dell'ermeneutica giuridica

La saggezza è considerata in generale la facoltà che guida l'agire umano, ovvero la facoltà che determina qual sia l'agire più razionale o la virtù che sancisce che cos'è bene e che cos'è male per l'uomo. Per tali motivi la saggezza è tradizionalmente ritenuta una facoltà secondaria rispetto alla sapienza, che come facoltà puramente teoretica è conoscenza dei principi primi e immutabili e, pertanto, universali e necessari. Nella trattazione del tema è necessario considerare che il dibattito novecentesco è talmente articolato da

¹⁴ H.-G. Gadamer, *La ragione nell'età della scienza*, cit., p. 110.

¹⁵ H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 442. Il problema del linguaggio e della critica di Jürgen Habermas sarà meglio definito nell'ultima parte di questo lavoro.

aver dato vita a definizioni del tutto diverse della *phrónesis*, seppur partendo da alcuni elementi comuni. Carlo Natali, uno degli studiosi più attenti al problema dell'etica aristotelica e al tema della saggezza, afferma:

Come ha notato Château, i testi aristotelici che trattano di questa questione restano ambigui, al punto che ciascuna interpretazione vi trova qualche punto di appoggio. Alcuni hanno sostenuto che la *phronesis* non si preoccupa di trovare i fini, altri hanno sostenuto la tesi opposta. Nel mezzo si trovano quelli che affermano che i fini della *phronesis* le sono dati dal *nous*; ma la relazione tra la *phronesis* e il *nous* può, infatti, essere intesa in due modi: la *phronesis* sta in rapporto al *nous*, o come l'*episteme*, o come la *sophia*. Nel primo caso, il *nous* è una facoltà distinta dalla *phronesis* e superiore a essa, nel secondo il *nous* è interno alla *phronesis*.¹⁶

Proprio la difficoltà di orientarsi nell'intricato nugolo di interpretazioni e di letture permette di analizzare tale concetto con l'intento, non già di fornire una risposta a problemi ancora dibattuti in sede filologica, ma di chiarire il ruolo della *phrónesis* come ragion pratica nel quadro della prospettiva ermeneutica di H.-G. Gadamer. La divisione aristotelica di *práxis* e *póiesis* permette di distinguere due facoltà: la *sophía* come sapere teoretico che si occupa del *necessario* e la *phrónesis* appunto, che, in qualità di ragion (saggezza) pratica, si occupa dell'*agire*. Data la divisione netta tra l'*agire produttivo* e quello *pratico*, per la ragion pratica diretta alla realizzazione di scopi non possono essere adottati gli stessi criteri che guidano tecnicamente un fare che mira alla produzione di oggetti. La *saggezza*, in quanto ragion pratica dà prova di sé nell'applicazione. La facoltà che guida la produzione di oggetti – una disposizione *poietica* accompagnata da ragione ovvero *téchne* – è infatti diversa dalla razionalità che presiede all'*agire non produttivo (práxis)*, che stabilisce i mezzi per raggiungere un determinato fine: il bene, cioè l'azione buona (o virtuosa).

Il bene dell'azione non è però il Bene della concezione platonica, poiché l'*eupraxia* è soggetta per Aristotele al singolo caso particolare. La facoltà che presiede a questo tipo di azione è la *phrónesis* e può agire su *livelli* differenti: infatti, nel caso di un singolo (per esempio il medico), la saggezza guida l'azione verso la realizzazione di un fine particolare, mentre nella sua declinazione più universale è *saggezza politica* ed è a ragion di ciò la facoltà più

¹⁶ C. Natali, *La «phronesis» di Aristotele nell'ultimo decennio del Novecento*, in «Filosofia e questioni pubbliche», 3 (2002), p. 33. A tal proposito Natali cita il lavoro di G.Y. Château, *L'objet de la phronésis et la vérité pratique*, in G.Y. Château (a cura di), *La vérité pratique. Aristote, Étique à Nicomaque, Livre VI*, Paris, Vrin, 1997, pp. 185-188. Per ciò che concerne il dibattito sul rapporto *phronesis-fini* e *phronesis-nous*, Natali cita E. Berti, W. Leszl, P. Ricoeur, O. Guariglia: si vedano in particolare le note 21, 22, 23, 24 del saggio citato. Il tema della *phronesis* è stato inoltre approfondito dall'autore nel suo *La saggezza di Aristotele*, Napoli, Bibliopolis, 1989.

architettonica, perché contiene in sé tutte le altre. Nella filosofia aristotelica la *phrónesis* è, per questa ragione, quella facoltà che presiede all'agire umano permettendo la mediazione tra l'universale (massima dell'azione, norma o legge) e il particolare. Essa ha perciò il compito di praticare l'applicazione di concetti normativi senza soffocare la concretezza del caso particolare. La *phrónesis* non sarebbe altro che «la ragione calibrata sulla prassi» e rappresenta la possibilità o la capacità della ragione di valutare i casi particolari riconoscendo la singolarità di ogni caso, eliminando l'indiscriminata applicazione di regole che, nel pretendere legalità universale, si espongono al rischio sofisticico di un'involontaria strumentalizzazione.

È noto, infatti, che molti dei dialoghi platonici mettono in luce il pericolo della sofistica che, con il suo programma di insegnamento dietro compenso costituisce un pericolo perché espone il sapere a una universale tecnicizzazione. Nel sottoporre qualunque azione a regole codificate che mirano, non alla verità come fa la filosofia, ma alla persuasione (*peítho*), la sofistica ha la pretesa di insegnare quelle tecniche che mirano al convincimento dell'uditorio, invertendo, in tal modo, il *télos* che dovrebbe guidare l'azione. La persuasione e la vittoria nel dibattito prendono il posto dell'*in-vista-di-cui* reale della prassi che è il bene collettivo. La prassi al contrario della produzione tecnica ha come fine il bene collettivo e non il convincimento di un uditorio. Ecco perché la natura di tale forma di razionalità cambia a seconda che si concepisca la saggezza pratica come la facoltà che trova i mezzi ma non i fini o come quella che trova sia i fini sia i mezzi. La lettura che di tale razionalità pratica offre Gadamer è pertanto utile a definire meglio i confini di tale nozione.

A partire dall'enunciato fondamentale secondo cui la comprensione è già sempre in applicazione si può ridefinire in che modo storia, progresso, abitudini sociali e massime soggettive possano trovare esplicazione ed essere guidate dalla ragion pratica. Solo così si può capire perché la ragion pratica, come forma di comprensione, è sempre da considerarsi in vista di un'applicazione.¹⁷ Se la ragion pratica si concretizza nel calibrare l'universale tenendo in considerazione il singolo caso concreto, si capisce perché un procedere cieco, che ha di mira unicamente l'universale nella sua astratta generalità, è destinato allo scacco o ad alimentare il fondamentalismo di una ragione che si accontenta di adeguarsi alla norma indipendentemente dalla sue conseguenze pratiche. Il caso della giurisprudenza – come fa notare Gadamer – fornisce un esempio pregnante di ciò che si vuol dimostrare

¹⁷ Cfr. H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., in partic. pp. 312-418, in cui l'autore approfondisce il concetto di *circolo ermeneutico* che è alla base di quanto ho tentato di definire.

poiché può illustrare esemplarmente e portare a concrezione l'essenza stessa della *phrónesis*: ciò che prescrive la legge o la norma, infatti, è determinabile in modo univoco «solo agli occhi di pericolosi formalisti». ¹⁸ Il riferimento gadameriano alla prassi giudiziaria elimina numerosi problemi, rendendo merito della stretta unione che esiste tra *linguaggio*, *storia* ed *éthos*, i quali trovano in questo modello di razionalità una sintesi concettuale in grado di dare atto della dialettica che sussiste tra questi concetti. Il diritto mostra anzitutto che il campo dell'agire, e in particolare dello *scegliere*, presuppone necessariamente un *bene* che fonda questa scelta e le fornisce legittimità. La sentenza, di fatto, viene depositata con le *motivazioni*, che altro non sono se non un'anticipazione di risposta a possibili obiezioni che possono emergere successivamente. Il caso descritto sembra ricadere nell'ambito della spiegazione intenzionale che si presenta come un'esigenza di legittimazione: le motivazioni dell'agire sono un esempio di richiesta tipica che viene fatta in sede giuridica. Le esplicitazioni di motivazioni possono essere definite *ex post* perché raramente precedono l'azione e, in secondo luogo, sorgono dalla messa in dubbio della legittimità dell'azione e dalla necessità di una risposta a una interrogazione.

Questa determinazione sembra aver valore nel caso in cui un presunto colpevole, o un indagato, diano una spiegazione del proprio agire esplicandone i motivi che, soprattutto nei casi in cui la colpa sia reale, cadono in quella che è stata definita "retorica della motivazione". ¹⁹ Tale struttura sembra, però, implicita anche nelle motivazioni contenute nella sentenza depositata del giudice. La prassi giudiziaria, infatti, prevede che egli fondi la propria scelta in base ad argomentazioni razionali che diano ragione del perché egli abbia scelto un determinato paragrafo piuttosto che un altro. Proprio in questo *vulnus* del diritto si insinuano i dubbi sulla legittimità di alcune sentenze: non tanto perché sia plausibile pensare che il giudice abbia, interpretando male la legge, scelto un paragrafo sbagliato, quanto perché in gioco c'è proprio quel bene che precede scelta e azione. Bene che costituisce non solo l'*in-vista-di-cui* dell'azione stessa, ma una visione-del-mondo (si potrebbe chiosare: una visione-del-bene) che emerge, a un'attenta analisi, quale reale oggetto del contendere tra indirizzi differenti della giurisprudenza. Formulare un giudizio, dunque, significa considerare sempre e contemporaneamente legge generale e caso particolare affinché si raggiunga e si realizzi quella che si può definire una "concretizzazione del diritto"; ecco perché «le decisioni prese sono più importanti delle leggi generali che fanno

¹⁸ H.-G. Gadamer, *La ragione nell'età della scienza*, cit., p. 79.

¹⁹ A tal proposito si veda R. Bubner, *Azione, linguaggio e ragione. I concetti fondamentali della filosofia pratica*, tr. it. B. Argenton, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 135ss.

da sfondo a tali decisioni». Questo è ciò che fonda il concetto di giustizia, perché il senso di una prescrizione generale, ovvero di una norma, «si giustifica e si determina solo nella concretezza e per mezzo della concretezza».²⁰

Un esempio che avvalorava l'argomento è lo sforzo riflessivo che richiede la ricezione del diritto di una particolare realtà storica da parte di un'altra realtà storico-sociale:²¹ il diritto rappresenta il precipitato di un'esperienza che è propria di un *éthos* vivente e, se un diritto desueto cade in disuso per mancanza di prassi e di collegamento con la realtà, un diritto nuovo ed estraneo – qualora venga recepito – necessita di una riflessione critica e di uno sforzo di adeguamento alla realtà storica esistente. Questo è il motivo per cui la legge e la sua applicazione, che richiede una mediazione, non può essere ritenuta una semplice *Kunstlehre*, cioè una mera sussunzione di un caso pratico sotto un determinato paragrafo, ma è una concretizzazione del diritto e della legge che portano a concrezione l'*éthos* vivente.

Così una differenza sostanziale può essere colta nell'operato dell'artigiano e in quello del giudice. Se il primo talvolta è costretto ad adeguare il proprio operare ai limiti che la materia – o la tecnica – impongono, dato che il prodotto finale rappresenta in un certo senso una *diminutio* rispetto al pensiero originario o all'ideale che ne ha guidato la realizzazione, l'operato del giudice deve invece quasi per forza adeguarsi al singolo caso particolare, senza che ciò rappresenti un'imperfezione, ma proprio perché, viceversa, un'applicazione di una norma astratta *tout court* non sarebbe giusta. Questo è il motivo che porta a concludere che «la legge è sempre manchevole», non perché sia imperfetta in se stessa, ma perché di fronte all'ordine che le leggi hanno di mira «è la realtà umana che si mostra manchevole»²² e di conseguenza non permette una pura e semplice applicazione di esse.

In questo quadro la concezione gadameriana della *phronesis* è rilevante soprattutto perché, sebbene nella consapevolezza che si tratti di un sapere incerto, lo ritiene comunque insostituibile:

Non si può ritenere che attraverso l'ampliarsi del sapere tecnico si possa un giorno o l'altro eliminare la necessità della deliberazione [...]. Le definizioni aristoteliche della *phronesis* mostrano qui una caratteristica oscillazione, in quanto questo sapere si orienta ora verso il fine, ora verso i mezzi in vista del fine [...]. Un uso dogmatico dell'etica è altrettanto impensabile quanto un uso dogmatico del diritto naturale. Piuttosto, l'etica aristotelica è una descrizione di forme tipiche di giusto mezzo valide per l'essere e il comportamento dell'uomo, ma il sapere che ha per oggetto

²⁰ H.-G. Gadamer, *La ragione nell'età della scienza*, cit., p. 79.

²¹ È il caso della "ricezione" del diritto romano da parte degli Stati europei moderni. Cfr. H.-G. Gadamer, *La ragione nell'età della scienza*, cit., pp. 94ss.

²² H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., pp. 369ss.

questi schemi ideali è lo stesso sapere che deve rispondere alle esigenze della situazione del momento. Non vi sono perciò deliberazioni morali puramente dirette al raggiungimento di scopi, giacché la scelta dei mezzi è essa stessa una scelta morale e rappresenta il concretarsi della giustizia morale dello scopo a cui si tende [...]. Il sapere morale è davvero un sapere di tipo speciale. Esso abbraccia in una peculiarissima sintesi mezzi e fine, e in tal modo si distingue dal sapere tecnico.²³

L'ermeneutica giuridica si pone come modello esemplare della ragione pratica a cui si è tentato di dare un fondamento. Il suo compito, infatti, non è quello di capire l'evoluzione della legge da un punto di vista storico o la "dogmatica giuridica", ma quello di applicare tale comprensione all'attualità del presente e del caso particolare, attuando una sintesi di quei due elementi.²⁴ Ecco perché il giudice, in quanto interprete, ha di mira la concretizzazione della legge nel suo caso particolare, cioè l'applicazione, e solo ciò rende ragione di un concetto di giustizia che si incarna nella storia.

Ciò che si può rilevare come aspetto critico è che Gadamer sembra presentare la sua ermeneutica sulla scia della filosofia pratica di Aristotele, ma la assimila, nel descriverla, alla *phrónesis*.²⁵ La saggezza, infatti, è una virtù che l'uomo saggio deve poter possedere come espressione di un'"indole buona" accompagnata da una "buona nascita" e da una "buona educazione"; essa presuppone l'esistenza di uomini saggi, poiché, pur essendo una "virtù fisica", si apprende con l'imitazione (Aristotele fa l'esempio di Pericle). Altra cosa è, invece, la *filosofia pratica* di cui Aristotele parla nel I libro dell'*Etica Nicomachea* chiamandola «"scienza" (*epistémê*) o "trattazione" (*methodos*) politica».²⁶ Essa è scienza di ciò che è bene e quindi del fine supremo delle azioni umane e, poiché l'uomo vive nella città, questa scienza è la politica.

A proposito del carattere incerto della *scienza politica* come filosofia pratica un contributo importante è stato dato dal dibattito tra Helmut Kuhn e Wilhelm Hennis.²⁷ Quest'ultimo, in una serie di studi raccolti in *Politik und praktische Philosophie. Eine Studie zur Rekonstruktion der politischen Wissenschaft* (1963), cerca di chiarire il ruolo della dialettica in Aristotele. Secondo Hennis, infatti, mentre la filosofia pratica aristotelica segue il metodo *topico-dialettico* e non quello *apodittico-dimostrativo*, la scienza politica moderna fondata da Hobbes, rifacendosi all'ideale cartesiano e respingendo ogni sapere *probabile*, esorbita di fatto dall'influsso della tradizione aristotelica. Per

²³ Ivi, pp. 373ss.

²⁴ Su questo punto si veda il dibattito tra Gadamer ed Emilio Betti, ivi, pp. 377ss.

²⁵ Cfr. E. Berti, *Saggezza o filosofia pratica?*, «Etica & Politica/Ethics & Politics», n. 2 (2005).

²⁶ Ivi, pp. 5ss.

²⁷ Per il dibattito tra Helmut Kuhn e Wilhelm Hennis, cfr. F. Volpi, *La rinascita della filosofia pratica in Germania*, cit., pp. 22ss.

quest'ultima varrebbe il criterio fissato da Aristotele, secondo il quale ogni genere di sapere richiede tanta precisione (*acríbeia*) quanta ne richiede la natura dell'oggetto (*Eth. Nic. I 1, 1094b 11-27*). Ma, mentre le scienze teoretiche come la teologia e la matematica hanno per oggetto il necessario (*tò anankaōn*), le scienze pratiche come l'etica e la politica hanno per oggetto il «per lo più» (*tà hos epì poly*). Il minor grado di precisione di tali discipline non comporta un minor grado di scientificità, ma indica semplicemente l'esser conforme alla natura dello stesso oggetto indagato. La scienza politica moderna annullerebbe invece tale distinzione appiattendolo ogni metodo d'indagine sul metodo matematico-scientifico, da cui, a partire dal positivismo, si svilupperanno le scienze sociali.

L'entusiasmo, con cui Hennis saluta il ritorno ad Aristotele, è stato però stemperato da alcune critiche, mosse in particolare da Helmut Kuhn.²⁸ Questi ha osservato che la riabilitazione del metodo topico-dialettico come logica del sapere pratico non può ammettere conoscenze certe (necessarie), ma solo probabili. Hennis però avrebbe identificato ciò che Aristotele tiene distinto, ovvero la *probabilità* che è determinata dalla natura dell'oggetto indagato, con la *verosimiglianza* che è determinata dalle svariate opinioni degli uomini. Per Aristotele, mentre la *probabilitas* è una determinazione oggettiva dell'essere e trova posto tra le scienze, la *verosimilitudo*, che ha a che fare con gli *éndoxa*, è una determinazione soggettiva e perciò *incompatibile* con qualunque sapere; Aristotele nega alla dialettica-topica il carattere di scienza attribuendole invece il carattere di *dýnamis* (*Met. IV 2, 1004b 25-26*).

La filosofia pratica ha a che fare con il «per lo più» (*tà hos epì poly*), cioè con il probabile nel senso intensivo del termine, ovvero come ciò che sta a metà tra il necessario (*tò anankaōn*) e il casuale, mentre la topica ha a che fare con le opinioni degli uomini che sono inconciliabili con qualsiasi scienza. Per questo motivo, come nota Franco Volpi, «mentre si è apprezzato in generale l'intento programmatico formulato e sostenuto da Hennis, si è a un tempo affermata l'esigenza di una maggiore attenzione filologica, dalla quale risulterebbe che la riattualizzazione del metodo topico-dialettico come metodo della scienza politica non può richiamarsi a buon diritto alla tradizione aristotelica».²⁹

Tale posizione sarebbe invece ascrivibile nell'ambito della riabilitazione retorico-letteraria della topica che ha avuto inizio con Gian Battista Vico e che fu introdotta in Germania da Ernst Robert Curtius. Quest'ultimo avrebbe poi influenzato la ripresa della dialettica da parte di Nicolai Hartmann e di

²⁸ H. Kuhn, *Aristoteles und die Methode der politischen Wissenschaft*, in M. Riedel (a cura di), *Rehabilitation der praktischen Philosophie*, vol. II, Freiburg, Rombach, 1974.

²⁹ F. Volpi, *La rinascita della filosofia pratica in Germania*, cit., p. 25.

Martin Heidegger, dalla cui scuola proviene Johannes Lohmann, la cui teoria linguistica ha ispirato la rinascita della topica nell'opera di Karl-Otto Apel.³⁰

È il caso di notare inoltre che lo stesso Gadamer dà segno di prediligere la *dialettica* quale metodo più appropriato alla riflessione filosofica. In particolare l'autore afferma di rifarsi al concetto di *esperienza dialettica* il cui punto di riferimento «non è più Aristotele ma Hegel»,³¹ cosa che pone il problema già accennato secondo cui la dialettica farebbe parte della topica e non può, secondo una genuina ripresa della concettualità aristotelica, essere una scienza seppur non del *necessario*. Inoltre, come fa notare Karl-Otto Apel,³² Gadamer farebbe valere «come modello per una analisi filosofica della funzione integrale del comprendere [...] la comprensione applicativa del diritto scritto da parte del giudice». Tuttavia, se tale procedimento rimanda alla storicità del soggetto comprendente che non può, in questo caso, essere il soggetto astratto cartesiano-kantiano, estendere il modello della prassi giudiziaria a tutto l'agire, equivarrebbe al tentativo di dogmatizzare la comprensione del soggetto producendone però un'ideologizzazione da cui sarebbe possibile uscire solo attraverso un'antropologia della conoscenza sul modello della psicoanalisi.³³ Al comprendere ermeneutico, secondo Apel, bisogna cioè associare un metodo scientifico simile al sapere del medico o dello psicoterapeuta con l'intento di apportare quel distacco oggettivo che permette di definire la comprensione in base a criteri maggiormente oggettivi.

Circa il nesso tra prassi e linguaggio cui si è precedentemente accennato, Jürgen Habermas nota come il linguaggio stesso sia fonte di “mistificazione” a uso del potere.³⁴ Secondo Habermas, quella tradizione cui Gadamer si affida sarebbe dunque intrisa del linguaggio del potere, con funzioni di dominio, che sarebbe superabile dalla proposta apelianiana di un'autoanalisi del soggetto «comprendente-applicante» con funzioni emancipative.

Come ho cercato di mostrare, ritengo tuttavia che una concezione che separi il momento soggettivo dell'interprete dal momento oggettivo della norma da applicare debba essere messe in discussione. Infatti, tale distinzione «contrappone aspetti e momenti» che, secondo Gadamer, sono invece «costitutivamente una cosa sola».³⁵ Ciò rende merito del fatto che la ragion

³⁰ *Ibid.*

³¹ H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 409.

³² K.-O. Apel, *Scientificità, ermeneutica, critica dell'ideologia. Abbozzo di una dottrina della scienza nella prospettiva di un'antropologia della conoscenza*, in G. Ripanti (a cura di), *Ermeneutica e critica dell'ideologia*, tr. it. G. Tron, Brescia, Queriniana, 1992², pp. 25-59.

³³ Cfr. *ivi*, pp. 48 e 55.

³⁴ J. Habermas, Su “*Verità e metodo*” di Gadamer, in G. Ripanti (a cura di), *Ermeneutica e critica dell'ideologia*, cit., pp. 60-70.

³⁵ H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 362.

pratica non può separare approssimativamente momento soggettivo e momento oggettivo (ovvero interpretazione del soggetto e presunto significato oggettivo della legge, della norma e della storia), poiché questi elementi sono indissolubilmente legati tra loro in un rapporto dialettico: la ragion pratica pensa sempre a un tempo la legge secondo una sua possibile applicazione e il caso particolare come sussumibile sotto una legge universale. Una ragione che si impone come necessaria in virtù di una sua presunta e astratta universalità pone peraltro numerosi e ineludibili problemi etici:

Se il bene si presenta all'uomo sempre nella concretezza particolare delle singole situazioni nelle quali egli viene a trovarsi, il sapere filosofico dovrà appunto guardare alla situazione concreta riconoscendo, per così dire, ciò che essa esige da lui, o, in altre parole, colui che agisce deve vedere la situazione concreta alla luce di ciò che in generale si esige da lui. Ciò però, negativamente, significa che un sapere generale che non sa applicarsi alla situazione concreta rimane privo di senso, e anzi rischia di oscurare le esigenze concrete che nella situazione si fanno sentire. Questo stato di cose che esprime l'essenza della moralità, non solo fa di un'etica filosofica un difficile problema di metodo, ma per converso, dà al problema del metodo un rilievo morale.³⁶

Per concludere, si potrebbe affermare, come ipotesi di lavoro, che *passato* e *presente* trovano una sintesi nell'attualità dell'applicazione, che media tra di essi e porta a concrezione il *senso* di una norma che pretende universalità, anche se la vede riconosciuta solo nell'applicazione al caso concreto. Ciò fa sì che soggetto agente, norme, consuetudini tramandate dal passato e valori nuovi possano confluire in una ragion pratica che si determina nell'attualità del presente per terminare in quella che Gadamer (in particolare in riferimento all'interprete e al testo) definisce «apertura indefinita».³⁷

Si tratterebbe però di approfondire l'annoso problema dell'*éthos* all'interno del divenire storico, cosa che non è possibile in questa sede. Mi limito perciò soltanto a sottolineare quanto segue: la struttura dell'apertura può dar adito al dubbio che una riflessione sulla *phrónesis* come ragion pratica sia una giustificazione dell'*éthos* esistente o rivolga il proprio sguardo al passato. Herbert Schnädelbach, critico non certo tenero nei confronti del neoaristotelismo (nonostante riconosca come la *phrónesis* possa avere un valore democratico rilevante e rappresentare «una chance contro l'elitario sapere degli esperti»),³⁸ mette in luce come la capacità di applicare una norma universale a un caso particolare rischi di rappresentare una giustificazione

³⁶ Ivi, p. 364.

³⁷ Ivi, p. 394.

³⁸ H. Schnädelbach, per esempio, non identifica “neoaristotelismo” e “neoconservatorismo”, anche se sottolinea la “relazione” tra i due fenomeni. Cfr. H. Schnädelbach, *Was ist neoaristotelismus?*, «Information Philosophie», 14 (1986), n. 1, in partic. p. 13.

dell'*éthos* esistente, poiché la saggezza non farebbe altro che cercare una norma già sussistente da applicare a un caso particolare.

Gadamer ammette che il diritto possa avere una «funzione creativa»,³⁹ poiché l'atto dell'applicare e quindi del riadattare una legge all'attualità del presente porta con sé la creazione di un che di nuovo che può colmare un *vulnus* del diritto, realizzando, se c'è continuità tra diritto, stato ed *éthos*, un progresso anche dal punto di vista dei valori etici condivisi. Tale struttura della ragion pratica è ciò che spiegherebbe, secondo l'autore, l'azione e sarebbe al contempo anche ciò che giustifica il concetto di utopia. La prassi non si fonderebbe su una consapevolezza astratta della norma: essa è determinata da istanze concrete e affetta da pregiudizi e convenzioni che ne rendono possibile non solo l'attuazione, ma anche la sua critica e l'eventuale mutamento che ne può derivare. Più che un progetto per l'azione, essa è, di conseguenza, «una critica del presente» che può porre le basi per il progresso sociale.⁴⁰ A questo titolo sembra esserci una condivisibile priorità nel pensiero di Gadamer – priorità mai troppo sottolineata – della prassi sulla teoria. Come egli stesso ricorda, Aristotele definisce la politica come «la più architettonica» di tutte le discipline, perché in qualche modo essa le contiene tutte in sé (*Eth. Nic. A 1, 1094 a 27*).⁴¹ Il caso dell'ermeneutica giuridica non è, secondo Gadamer, un caso particolare tra gli altri, bensì una concretizzazione vera e propria di come si attua la *phrónesis*. Il nesso centrale che costituisce il nocciolo fondamentale della saggezza in quanto ragion pratica è costituito da una trasmissione storica che si attualizza nella mediazione con il presente e nella «creatività» di una razionalità che, adeguando norma e caso particolare, ha il fine di realizzare quella libertà, che è unico fondamento e garanzia per la felicità del singolo e perché uno Stato possa definirsi giusto.

maurizio_dale@yahoo.it

³⁹ H.-G. Gadamer, *Verità e metodo 2. Integrazioni*, cit., p. 102.

⁴⁰ H.-G. Gadamer, *La ragione nell'età della scienza*, cit., p. 78.

⁴¹ H.-G. Gadamer, *Verità e metodo 2. Integrazioni*, cit., p. 277.

Comunità, immunità, alterità: una biopolitica affermativa e oltre-umana?

GIACOMO PEZZANO

ABSTRACT: Roberto Esposito claims that biopolitics characterizes the entire modernity, and that it is built on the immunity dispositive. Im-munity is the negation of the *munus* which animates and builds com-munity: inside the immunitarian paradigm, thinking politics and ontology is considering men as absolute beings, without any kind of engagement to each other, inhabited by a *vacuum* to deny. Esposito believes this means shaping an anthropological paradigm (systematized by philosophical anthropology in the 20th century) in which man is thought to be distinct from the animal since he is capable of denying his own nature and, more generally, his relationship with the world and the other beings – that is, a paradigm in which community has no ‘positive’ place. In order to overcome the immunitarian paradigm, we need to define the outlines of an affirmative biopolitics, a politics ‘of’ life and not ‘on’ life. This biopolitical shift requires the understanding of the ‘flow of life,’ of its everlasting and unprotected openness: Esposito claims that life is impersonal and intrinsically normative, over-human and perpetually exposed to the ‘outside.’ Finally, this perspective leaves open a crucial question: can over-man exist without man?

KEYWORDS: Anthropology, biopower, community, life, post-human, politics.

Il centro delle riflessioni di Roberto Esposito, certamente tra le più acute analisi dell’orizzonte contemporaneo, è la necessità di pensare una nuova politica, mutando il proprio sguardo sul politico in quanto tale, tanto da adottarne uno – in modo apparentemente paradossale – *impolitico*: in tal senso, “impolitico” non è tanto semplicemente una nuova categoria tramite cui pensare la politica, quanto piuttosto la rinuncia a pensare la politica tramite categorie, ossia l’abbandono della rappresentazione e della rappresentanza, delle lenti tramite cui la politica è sempre stata letta, e – soprattutto – ha inteso leggere e interpretare se stessa. In altri termini, per Esposito occorrerebbe interrompere la connessione tra bene e potere

tipica di ogni tradizione politica, che eleva la politica a valore, e vedere il politico nella sua pura fattualità, nella sua effettualità, ossia nella sua realtà di fatto primario,¹ che non necessita di ancoraggi trascendenti (siano essi teologici o secolari) o, meglio, che non può riferirsi a tali alterità (“bene”, “giustizia”, “valore”) come a qualcosa di dicibile politicamente, pena una sorta di circolo vizioso che diventa un corto-circuito, in cui per giustificare (in senso letterale) il politico si tenta di riferirlo ad alterità dicibili politicamente, dando vita a forme di auto-legittimazione, se non di ideologia o di idolatria. Non contrapporre al politico un'altra realtà, dunque, ma identificare la politica nella sua realtà, nel suo essere ciò che è senza bisogno di ulteriori valorizzazioni, di forme di apologia.² Il punto centrale del discorso di Esposito è che la politica porta con sé (anzi in sé) un elemento di irrepresentabilità, di indicibilità, di infondamento, e altro non è che un fatto, potremmo anzi dire il fatto stesso della realtà umana nella sua finitezza e – soprattutto – nella sua infondatezza.

Decostruire, quindi, non tanto per distruggere qualcosa che c'è, quanto per smascherare una sorta di “sovrastruttura” che ha rivestito il politico nella sua realtà, anzi una vera e propria gabbia che non solo si pone “sopra” il politico ma lo ingloba, rovesciandolo nella sua controparte. Esposito, nel mettere al centro dell'analisi l'idea di biopolitica, che per lui rappresenta qualcosa di tipicamente moderno, sottolinea che «si tratta di penetrare all'interno della scatola nera della biopolitica e rovesciarne uno a uno i presupposti bio-tanatologici» (Esposito 2004: 171), vale a dire di prendere le categorie e i modelli biopolitici «convertendone la declinazione immunitaria, cioè autonegativa, in una direzione aperta al senso più originario e intenso della *communitas*» (Esposito 2004: 171). Solo in tal modo, sostiene l'autore, sarà possibile «tracciare i primi lineamenti di una biopolitica finalmente affermativa: non più sulla, ma della vita» (Esposito 2004: 172).

Parlare di rovesciamento della biopolitica dal suo interno, di una politica non più sulla ma *della* vita, di una biopolitica affermativa, non significa però, precisa Esposito, «proporre modelli di azione politica», cioè «fare della biopolitica la bandiera di un manifesto rivoluzionario o anche semplicemente riformista», e «non perché ciò è troppo radicale, ma perché lo è troppo

¹ Il politico come fatto primario è pensato da Esposito, rifacendosi in particolare a Machiavelli, come rapporto dinamicamente aperto tra ordine e conflitto, per il quale non si dà ordine che *tramite* conflitto e viceversa: cfr. in particolare Esposito 1984, dove le categorie di ordine e conflitto giocano il ruolo che verrà successivamente ricoperto da quelle di immunità e comunità, nonché Esposito 2010: 25-64 e Ciccarelli, Esposito 2008: 18-30.

² Sulla categoria di impolitico cfr. in particolare Esposito 1999 ed Esposito 2011; si tengano presenti anche i saggi raccolti in Esposito 2008, in cui l'autore ripercorre in prima persona l'itinerario che dall'impolitico lo ha portato al biopolitico.

poco»: «forse quello che oggi si richiede, almeno per chi fa professione di filosofia, è il cammino inverso: non tanto pensare la vita in funzione della politica, ma pensare la politica nella forma stessa della vita» (Esposito 2004: XVI). Rifiutare una politica che «assume la vita come contenuto diretto della propria attività [...] tutta la vita e solo la vita, nella sua semplice realtà biologica» (Esposito 2002: 134). Superare la logica del *pharmakon* che, proprio come quella catechetica, lega insieme il male e ciò che gli si oppone, ossia nega al suo interno e dal suo interno la negazione finendo così per raddoppiarla, vede il se stesso in quanto altro e l'altro in quanto se stesso, con il primo che deve negare il secondo per appropriarsene/superarlo (cfr. Esposito 2002: 151ss.). Abbandonare l'orizzonte nichilistico moderno. *Oltrepassare*, in una parola.

Come fare di questa proposta, domanda Esposito, «non soltanto una potenza decostruttiva dell'antico, e nuovo», ma «la forma, o meglio il contenuto, di una pratica che modifichi l'esistenza» (Esposito 2007: 22)? Come delineare quei contorni, «ancora incerti, di una biopolitica affermativa – tale, cioè, da non ritagliarsi in negativo rispetto ai dispositivi del sapere/potere moderno, ma situata sulla linea di tensione che li traversa e li disloca» (Esposito 2007: 23)? Per rispondere occorre addentrarsi in una «prospettiva ancora ignota nel suo significato d'insieme» (Esposito 2007: 24).

1. Dall'*Entlastung* alla *communitas*: il *munus* come obbligo

Per Esposito l'antropologia filosofica contemporanea (legata – com'è noto – ai nomi di Scheler, Plessner e Gehlen), che offre il paradigma a partire dal quale ancora oggi viene pensato l'essere umano nella sua *nature artificielle* specificamente distinta dalla mera naturalità animale, ha fatto del negativo non soltanto un elemento indispensabile alla storia umana in tutte le sue configurazioni, ma anche e soprattutto il «suo medesimo impulso produttivo» (Esposito 2004: 43). L'estraneazione, in tale prospettiva, rappresenterebbe addirittura la *conditio sine qua non* dell'identità, sino ad arrivare all'*Entfremdung* delle istituzioni, che rivelerebbero il «carattere necessariamente inibitorio della civilizzazione» (Esposito 2004: 44), la quale procede grazie al meccanismo dell'*Entlastung*, meccanismo immunitario e *anticomunitario* perché mira da ultimo a s-gravare l'individuo dall'obbligazione comune scaricandolo dall'onere della vita associata. All'istituzione spetterebbe cioè il compito di preservare e rendere possibile non tanto lo spazio comune e politico della società, quanto quello individuale e dunque a-politico e a-sociale, proteggendo l'individuo dal contatto contaminante con gli altri,

protezione che peraltro a sua volta richiede al singolo un atto originario “sacrificale” di rinuncia, secondo un modello che da Hobbes giunge sino a Freud e all’antropologia filosofica contemporanea (cfr. Esposito 2004: 47). Detto altrimenti, la comunità viene pensata come possibile solo attraverso l’immunizzazione dagli altri, la quale riposa su una sorta di preliminare e necessaria immunizzazione da sé stessi: a farne le spese in tutto ciò è la comunità, che viene messa in discussione, persino cancellata.

Eppure, proprio quando l’immune si presenta come il non essere o il non avere niente in comune, esso presuppone quanto nega: «non soltanto esso appare logicamente derivato, ma anche internamente abitato, dal proprio opposto» (Esposito 2004: 48). Proprio nel momento in cui viene negata, e negata in una forma che sembra proprio non presupporla in linea di principio, la comunità riaffiora, fa sentire la propria voce e manifesta la propria presenza, sotterranea forse ma fondante. Di fronte al nichilismo immunitario servirà, allora, un pensiero in grado di pensare davvero la “comunità”. Bisogna, però, fare attenzione: per quanto «niente sembra più all’ordine del giorno di un pensiero della comunità», «tuttavia niente è meno in vista», e questo perché si tende a fare della comunità niente di più che un semplice “oggetto” del discorso filosofico-politico, in modo da «piegare la comunità a un linguaggio concettuale che la stravolge nel momento stesso in cui tenta di nominarla: quello dell’individuo e della totalità, dell’identità e della particolarità, dell’origine e del fine» (Esposito 2006: VII), o, soprattutto a quello del soggetto «con tutte le sue più irrinunciabili connotazioni metafisiche di unità, assolutezza, interiorità» (Esposito 2006: VIIss.). Si commetterebbe un errore se si pensasse la comunità alla stregua di una *proprietà* dei soggetti che accomuna, ossia come «un attributo, una determinazione, un predicato che li qualifica come appartenenti a uno stesso insieme», o addirittura come una «“sostanza” prodotta dalla loro unione» (Esposito 2006: VIII). La comunità non è affatto una sorta di qualità che si aggiunge alla natura del soggetto, qualcosa che lo rende più-che-semplíce-soggetto: finché si pensa la comunità come una proprietà comune, «la comunità resta legata a doppio filo alla semantica del *proprium*» (Esposito 2006: IX), e può essere così erroneamente vista come un *telos* da raggiungere, un destino da prefigurare per potersene appropriare, o un’origine da rimpiangere in quanto possesso perduto.

Il sostantivo *immunitas* e l’aggettivo *immunis* sono vocaboli privativi, negativi: derivano il proprio senso da ciò che negano o di cui risultano privi, il *munus*. Questo è l’«ufficio», «incarico, onere, dovere (anche nel senso di un dono da restituire)» (Esposito 2002: 7), un *pensum* «di tributi o prestazioni nei confronti di altri» (Esposito 2002: 8) dal quale l’immune è sgravato, es-

onerato.³ L'immune è esentato dall'obbligo del *munus*, personale, fiscale o civile che sia. Questa «esenzione» è al contempo un privilegio, rappresenta un'eccezione rispetto a una regola osservata da tutti tranne che dal «dispensato»: in questo senso, «quello di “immunità”, oltre che privativo, è un concetto essenzialmente comparativo: è la diversità rispetto alla condizione altrui – più che l'esenzione in se stessa – il suo fuoco semantico» (Esposito 2002: 8). Questo significherebbe che il «vero antonimo di *immunitas* non è il *munus* assente, bensì la *communitas* di coloro che, viceversa, se ne fanno portatori» (Esposito 2002: 8), ossia che l'immune è privato dell'onere di quei compiti che *sono comuni*, che rappresentano il «comune»: l'immunità è una condizione di particolarità *propria* di un singolo o di un collettivo, è il *non comune*. L'immunità, in ultima battuta, rivela il suo carattere antisociale, «più precisamente anticomunitario: l'*immunitas* non è solo la dispensa da un ufficio o l'esenzione da un tributo, ma qualcosa che interrompe il circuito sociale della donazione reciproca cui rimanda invece il significato più originario e impegnativo della *communitas*», e questo perché «se i membri della comunità sono vincolati dal dovere della restituzione del *munus* che li definisce in quanto tali, è immune colui che, sciogliendosi, si mette fuori di essa» (Esposito 2002: 9).

2. Il *munus* come niente-in-comune

Per Esposito va prima di tutto riconosciuto l'elemento es-propriante insito nella comunità, un elemento nullificante dal punto di vista del soggetto (che per questo tenta di rendersene immune), espressione di una mancanza fondamentale rispetto a qualsiasi ipotesi di possibile proprietà. La comunità ha un doppio volto, nel senso che è, in modo paradossale, l'esposizione che appropria in quanto espropria. È il buco nella comunità intesa come “cosa pubblica”, è la faglia pericolosa della e nella vita sociale, è la soglia indispensabile perché sempre costitutiva, è quel niente che rappresenta il fondo comune: «la falla, il trauma, la lacuna da cui proveniamo: non l'Origine, ma sua assenza, il suo ritiro. Il *munus* originario che ci costituisce, e ci destituisce, nella nostra finitezza mortale» (Esposito 2006: XVI). Si potrebbe dire che la comunità è

³ Non è difficile scorgere qui il nucleo della critica dell'autore all'antropologia filosofica, che avrebbe addirittura pensato tali categorie come costituenti l'uomo in quanto tale, dando loro una sistematizzazione all'interno di un paradigma che definisce la relazione tra uomo e mondo, tra uomo e alterità e tra uomo e altro-uomo. Per un ulteriore approfondimento della presa di distanza di Esposito rispetto al paradigma dell'antropologia filosofica unito a una discussione delle affinità che la sua prospettiva rivela con i tratti principali dello stesso paradigma ci sia permesso di rinviare a Pezzano 2011b e Pezzano 2012a.

ciò che ci obbliga a essa stessa. È ciò che *abbiamo da* e non ciò che *siamo già*, è qualcosa che manca, che si sottrae, è quanto ci spinge oltre noi stessi perché noi siamo esposti e slanciati oltre noi stessi: non “comunità di soggetti”, non “soggetti di una comunità”, non “soggetti nella comunità”, non “soggetti per la comunità”, ma nemmeno “soggetti a una comunità”; semplicemente “comunità”, quell’essere-in-comune che strappa la soggettività a se stessa per consegnarla a quel fuori che è essa stessa. Consegna che la soggettività vive come la dissoluzione della propria identità, dell’identità come *proprium*.

L’immunizzazione trova terreno fertile proprio su questo volto della comunità, per cercare di svuotarla «fino all’estinzione completa non solo dei suoi effetti, ma del suo medesimo presupposto» (Esposito 2006: XX); l’immunizzazione, infatti, cercando di proteggere la comunità dal suo volto oscuro, finisce con il negarla, per dare vita a dei soggetti *ab-soluti*, s-legati e sciolti dal legame debitorio che li univa, tanto che l’unica cosa che resta loro in comune è il rischio di perdere la propria soggettività, la propria vita (questo sarebbe il meccanismo di fondo di tutta la biopolitica moderna). Esposito riconosce il doppio volto della comunità, il suo elemento potenzialmente dissolutivo, esponente e anche lacerante rispetto alla soggettività; tuttavia a suo giudizio è proprio questa dimensione a costituire l’essere dell’uomo. Non una sostanzialità, bensì una “mancanza a essere”, che non bisogna né rifiutare, né cercare di negare per difendersi da essa, ma di cui occorre farsi pienamente carico. L’uomo è sì abitato dal niente, ma questo non è un niente da “tappare” andando a costruire un artificio, un vuoto artificiale: quest’ultimo è un niente di secondo livello che mostra un lato negativo, a differenza del niente della comunità, che può a tutti gli effetti essere considerato un niente positivo, in quanto *pone* il nostro essere (sempre in senso non sostanziale). Il niente della comunità non è qualcosa da cui tentare di esonerarsi e di liberarsi, ma è anzi – per così dire – il compito più proprio che abbiamo, è ciò che dobbiamo assumere come onere: farcene carico in senso letterale, assumerlo caricandolo sulle spalle.

La comunità, dunque, è origine che si sottrae; è quel niente che ci accomuna nel nostro essere finiti ed esposti all’alterità, al *munus* che è esso stesso *cum*. Inoltre, si tratta non solo di non tentare di difendersi da questa mancanza originaria (dall’origine come mancanza), ma soprattutto di non darle alcun contenuto positivo: non si tratta allora solo di non negare questa difettività che ci accomuna (immunizzarci da essa), ma anche e soprattutto di non positivizzarla, ossia di non riempirla con alcunché. Ogni riempimento sarebbe infatti mitologema, ricadimento nel paradigma sacrificale, ovvero un abdicare alle esigenze dello stesso paradigma immunitario dal quale si intenderebbe emanciparsi e liberarsi.

3. Il rapporto tra immunità e comunità

Il rischio è però di fare dell'*immunitas* il semplice rovescio nichilistico della *communitas*, pensando la prima come tentativo di introdurre all'interno della seconda una negatività che non apparterebbe alla sua pura positività. Per Esposito il negativo è, invece, un *tratto costitutivo* della comunità: si tratta però di non pensarlo come un negativo da negare, da cui proteggersi e rendersi immuni, ma come un negativo da abitare. Occorre, in ultima istanza, esplicitare – se davvero c'è – il rapporto tra *communitas* e *nihil*.

Anzitutto effettivamente un rapporto esiste: per questo occorre contrastare chi vede in “nichilismo” e “comunità” due poli contrapposti, senza possibilità di contatto, e chi ritiene che il nichilismo sia «ciò che ha reso impossibile, o addirittura impensabile, la comunità» (Esposito 2006: 145), dove quest'ultima verrebbe intesa come «qualcosa di pieno – una sostanza, una promessa, un valore – che non si lascia svuotare dal vortice del nulla» (Esposito 2006: 146), o che perlomeno non dovrebbe farlo. D'altronde, il nostro tempo è il tempo del «nichilismo compiuto» e il nichilismo non è «né una parentesi né una congiuntura, bensì la tendenza di fondo della società moderna pervenuta oggi alla sua massima espressione» (Esposito 2006: 147). Per questo non avrebbe senso negare l'attitudine nichilistica della nostra epoca né escludere la questione della comunità come qualcosa di non pertinente al nichilismo (giacché significherebbe escluderla in quanto tale dall'orizzonte del nostro tempo): si tratta invece di fare del niente qualcosa di costitutivo della comunità.

Potremmo anche dire che se l'antropologia filosofica e in generale l'antropologia politica moderna hanno saputo porre in relazione il niente e la comunità, lo hanno però fatto nel modo sbagliato, perché hanno prima di tutto inteso erratamente entrambi i termini della relazione. Il niente che si relaziona alla comunità, in cui essa incontra il nichilismo, non va riempito, come Esposito sottolinea a più riprese: ciò significa anzitutto che la comunità non solo non è il luogo della contrapposizione «tra cosa e niente», ma è anzi quello della loro sovrapposizione (cfr. Esposito 2006: 148), nel senso che il *munus* condiviso dai membri della *communitas* è qualcosa di espropriante, qualcosa che non si ha come una sostanza, ma «che coinvolge e intacca il loro stesso “essere soggetti”» (Esposito 2006: 148). Che la comunità, dunque, sia legata non tanto a un “più”, quanto a un “meno” di soggettività, vorrebbe dire che i membri che la compongono «non sono più identici a se stessi, ma costitutivamente esposti a una tendenza» che li porta «a forzare i propri confini individuali per affacciarsi sul loro “fuori”» (Esposito 2006: 148), che è l'*altro*: il soggetto (se ancora così lo si può chiamare) della comunità diven-

ta l'altro stesso, e non un «altro soggetto», bensì «una catena di alterazioni che non si fissa mai in una nuova identità» (Esposito 2006: 149).

Questo è il niente della comunità, *la comunità come niente*: essa è sempre di altri e mai di sé, è una presenza costitutivamente abitata da un'assenza (di soggettività, di identità, di proprietà); è una non-cosa, «una cosa definita precisamente dal suo “non”» (Esposito 2006: 149). Come si rapporta la cosa al proprio “non”? Questa è una domanda decisiva. Infatti, che l'uomo (e con esso – o forse, direbbe Esposito, *fuori da esso* – la comunità) fosse in rapporto con il suo “non” (anzi, definito da esso) era qualcosa che anche l'antropologia filosofica aveva sostenuto, che anzi tutto il paradigma immunitario riconosce, intendendo però tale rapporto in chiave negativa, ossia nella forma della negazione. Esposito risponde che non bisogna pensare a un rapporto di pura negazione, perché «il niente-in-comune non è il contrario dell'ente, bensì qualcosa che gli corrisponde e gli coappartiene assai più intensamente» (Esposito 2006: 149); non nel senso di un qualcosa che la comunità ancora non può essere, ossia «come il movimento negativo di una contraddizione destinata a risolversi dialetticamente nell'identità degli opposti», e nemmeno nel senso di un nascondimento «in cui la cosa si ritira perché non può svelarsi nella pienezza di una pura presenza» (Esposito 2006: 149). Insomma, potremmo dire, né Hegel né Heidegger (che pure è stato il primo pensatore a cercare la comunità proprio nel niente della cosa, cfr. Esposito 2006: 155-157) sono riusciti a pensare adeguatamente il rapporto tra la cosa e il niente, tra la cosa e il *suo* niente, perché hanno pensato il niente come esterno alla cosa, come qualcosa d'altro, di passato o di futuro, ma non di presente, non come il suo nudo presente: «ciò che essa è – che non è altro da essa» (Esposito 2006: 149).

Al di là della fondatezza di questo duplice riferimento, a noi interessa evidenziare come Esposito sembri chiamare a vivere sino in fondo il nichilismo, a vivere fino in fondo il rapporto tra cosa e niente come rapporto interno alla cosa stessa, a pensare adeguatamente questo niente come ciò che la costituisce, come quell'assenza di essere che è *l'essere della relazione* perché rappresenta quella soglia inesistente a partire dalla quale ogni esistenza, forse ogni esistente, può sporgersi. Solo a partire da questo pensiero si potrà poi adeguatamente cogliere il rapporto *nichilisticamente essenziale* tra il niente e la comunità.

Che la relazione sia tale da far sì che non ci siano più soggetti in relazione, significa che l'essere non è più qualcosa dei soggetti, che appartiene loro, perché essi sono stati nullificati, per così dire, e significa soprattutto che «la comunità non è l'*inter* dell'*esse*, ma l'*esse* come *inter*: non un rapporto che modella l'essere, ma l'essere medesimo come rapporto» (Esposito 2006:

150). L'essere della comunità è scarto, spaziamento, ciò che ci rapporta agli altri in una comune non-appartenenza, in una comune non-proprietà, in un comune essere-espropriati, nell'essere-in-comune della nostra espropriazione, nella comunità come espropriazione: «comune è solo la mancanza, non il possesso, la proprietà, l'appropriazione» (Esposito 2006: 150). Il nostro essere-in-relazione è il nostro essere-in-comune come ciò che fa sì che non ci sia niente di «nostro», che fa sì che il niente stesso sia il nostro, sia il nostro in-comune come ciò che ci apre (un'apertura che è *di* noi stessi – nel senso oggettivo – come ciò che ci lacera ma può così insieme aprirci al mondo e all'altro).⁴

L'unico modo di intendere il nichilismo come la nostra verità, e di intenderlo in chiave né passiva, né reattiva, bensì attiva, sembra essere quello per il quale il niente-in-comune che ci costituisce non deve essere soppresso, non deve essere annientato: il niente della relazione (che è la relazione) non deve essere sciolto. Il rapporto in quanto tale, pur nel suo essere niente (il niente), non va nientificato, distrutto nel senza-rapporto. Altrimenti si produce una sorta di «niente al quadrato» (Esposito 2006: 151), un niente raddoppiato che finisce con il negarsi in quanto niente originario (in quanto assenza dell'origine, o, meglio, in quanto assenza dell'originaria relazione come niente-in-comune). Si finisce, cioè, con il riproporre la logica immunitaria per la quale si tenta di neutralizzare «il niente originario – l'assenza di origine, della *communitas*» (Esposito 2006: 151), ovvero di svuotare il vuoto naturale attraverso un vuoto artificiale creato *ex nihilo* (proprio nel senso che viene creato a partire da, anzi sopra, quel niente naturale che intende svuotarsi di se stesso).

L'errore dell'antropologia filosofica è stato secondo Esposito quello di volere colmare la mancanza costitutiva, ossia naturale, dell'umano con una *negazione artificiale*, con la *tecnica*, nel tentativo di fare della natura quel vuoto che costringe l'uomo a colmarlo, a superarlo, a negarlo, finendo per cancellarlo, per eliminarne il rapporto con l'umano – con il naturale del e nell'uomo. Non solo: cancellare il niente naturale che è l'uomo significa eliminare il niente della relazione, significa voler togliere la comunità come negazione naturale proprio nel momento in cui la si vorrebbe rendere possibile tramite una negazione artificiale.⁵ Voler immunizzare l'uomo dal proprio niente

⁴ Soprattutto su questo punto notevole è l'influenza – anche esplicita – che esercitano sul pensiero di Esposito opere quali Nancy 1988; Nancy 1990a; Nancy 1990b; Nancy 1996.

⁵ Questo ci sembra che possa far concludere che per Esposito, in fondo e forse banalizzando, si tratta di riproporre l'essere naturale dell'uomo come un essere comunitario, a patto certo di intenderlo come un originario essere in relazione privo di una sostanza, ossia privo prima di tutto di riferimenti a determinate razze, etnie, culture, identità, tradizioni, ecc.

significa volerlo immunizzare da quella relazione che coincide con il niente stesso, di modo che cancellare il primo significa cancellare la seconda.

Potremmo anche dire, sempre seguendo Esposito: certo, l'uomo è *Mängelwesen* per natura, ciò però significa prima di tutto che egli è un essere-in-relazione, che ciò che manca è proprio quel niente che è il suo essere-in-comune, di modo che tentare di superare tale manchevolezza tramite artifici significa allo stesso tempo «l'elisione – il riempimento – di quel vuoto di essenza che costituisce precisamente l'*ex* dell'*existentia*: il suo carattere non proprio perché “comune”» (Esposito 2006: 155). È il tentativo di suturare la ferita che l'uomo è e che è la cifra della sua esposizione, del suo essere-esposto. Per Esposito si può allora uscire dal nichilismo semplicemente e paradossalmente non uscendone; e si può rapportare nichilismo e comunità, semplicemente facendo sì che la comunità indichi l'esigenza di essa come ciò che ci manca, come la nostra stessa mancanza. Il vuoto non va riempito, ogni riempimento è mitico; va reinterpretato restando all'interno del “non”, che – sempre paradossalmente – diventa la posizione più pura, la possibilità di senso dell'intero mondo, del senso dell'intero mondo, dell'intero mondo come senso.⁶

Alla luce di quanto detto sin qui, non è tanto il negativo in quanto tale a essere rifiutato dall'autore, quanto la tipologia specifica della sua negatività: occorre un negativo che non neghi ma affermi, occorre un negativo che non venga utilizzato come strumento per negare il niente originario (il niente come origine, l'origine come niente); bisogna stare nel negativo stesso, scorgerne le potenzialità, le positività, vedere nel suo essere nullità di ogni senso l'unica possibilità affinché un senso si dia. Se sino a oggi il nichilismo non ha coinciso con «la rivelazione del niente che caratterizza la nostra esperienza, ma piuttosto con il suo occultamento», o, meglio, «con una rimozione sostitutiva che lo riproduce potenziato» (Esposito 2002: 102), il nichilismo del futuro (quel nichilismo che non ha paura di scorgersi come presente, come unico presente nell'assenza di ogni presenza) è quello che non ricopre il niente con un altro niente destinato ad annullarne gli effetti dissolutivi, che non an-nienta il «niente che la comunità porta naturalmente dentro di sé attraverso la produzione di un niente artificiale capace di riconvertirlo in termini non più distruttivi ma ordinativi» (Esposito 2002: 102). Bisogna evitare quel punto cieco nel quale ciò che si intende neutralizzare e l'artificio deputato a tale scopo vengono a coincidere strutturalmente, evitare ogni vuoto artificiale destinato a riempire il vuoto naturale e così a svuotarlo ulteriormente. Che cosa ciò possa significare dal punto di vista di

⁶ Su questo punto si veda anche Nancy 2002.

una pratica politica è questione che resta ancora aperta, come a dire che con tutto quanto sin qui detto non si è fatto altro che porre, e in modo ancora germinale, un problema.

4. Tra grande salute e slanci oltreumani: l'affermatività della vita

Occorre però cercare almeno di delineare i contorni della possibile via d'uscita rispetto al terribile, incalzante e travolgente meccanismo dell'immunità, in direzione di una biopolitica *affermativa*, non più “sulla” vita ma “della” vita. Se procediamo con coerenza, l'unica strategia efficace consiste nell'abbandono dell'idea di soglia tra semplice vita e vita articolata (tra vita animale e vita umana), andando in direzione dell'accettazione della vita in quanto tale, senza spazi di articolazione interna in grado di dar vita a quel pericoloso e “tanatopolitico” dispositivo di inclusione-esclusione che crea immunizzazione. Effettivamente, la proposta da parte di Esposito di una biopolitica affermativa va in direzione del rifiuto del meccanismo inclusivo-esclusivo dell'*immunitas*, rifiuto che porta all'inclusione totale o, meglio, all'abbandono del concetto di inclusione: non c'è più qualcosa in cui poter essere inclusi (altrimenti continuerebbe a esservi sempre lo spettro dell'esclusione), c'è semplicemente il fatto della vita in quanto tale, nel suo essere norma a se stessa, nel suo essere ogni volta se stessa essendo diversa da se stessa.

Per Esposito infatti il rovesciamento dall'interno del meccanismo soggettivo e proprietario della persona nella sua umanità non può che avvenire superando la persona e l'umano: impersonale e vita – l'impersonalità della vita e la vitalità impersonale – sono i nomi di questo superamento dall'interno (legati a quelli della terza persona nell'evento della sua neutralità, cfr. Esposito 2007: 124-126 e 139ss.).

L'animale è quell'“altrui” e quell'“egli” che abita l'uomo dall'interno (cfr. Esposito 2007: 140-153), è l'evento (mai punto stabilmente presente, ma tensione tra passato e futuro, linea di scorrimento e di concatenamento) neutro della vita che impersonalmente irrompe da un fuori che non è esteriorità sempre fissa ma quel dentro che mobilmemente si protende animandosi e piegandosi per rinviare all'altro da sé (ossia il dentro stesso che si rovescia nel proprio fuori): è la vita come evento, inafferrabile perché rifiuta ogni specifica caratteristica e si sottrae a ogni dicotomia tradizionale (essere/niente, presenza/assenza, interiorità/esteriorità, trascendenza/immanenza, umanità/animalità, ecc.), per collocarsi nel punto di intersezione che traduce gli estremi l'uno nell'altro (cfr. Esposito 2007: 154-184).

La persona umana non è l'unica forma entro la quale la vita è destinata a scorrere: quest'ultima è anzi ciò che rompe ogni argine formale, restando però sempre vita e nient'altro che vita, perché si svolge lungo un piano di immanenza in cui coincide interamente con se stessa e con il proprio auto-superamento, perché dischiude un ambito di indeterminatività che non è la mera indeterminatezza, l'assenza di determinazione, ma una determinatezza fluida e diveniente (per questo sempre impersonale). La vita è pensata da Esposito come quella linea di forza lungo la quale l'immanenza si ripiega su se stessa elidendo qualsiasi forma di trascendenza, qualsiasi ulteriorità rispetto all'essere tale e quale della sostanza vivente: non c'è nessun soggetto razionale o nudo sostrato materiale a far da fondamento al suo movimento.

L'indeterminatività della vita è la virtualità che la caratterizza: è la mancanza di determinazione statica e definita una volta per tutte che coincide con la sua realtà. La vita è virtuale in quanto reale e reale in quanto virtuale, sebbene si individui in forme che di volta in volta attualizzano quello che in uno stadio precedente è ancora virtuale nel senso di non compiutamente realizzato. La vita è questa non realizzazione compiuta una volta per tutte: «non c'è un momento topico in cui qualcosa finisce di esser possibile per farsi reale, perché in ogni momento il reale conserva una zona di virtualità», tanto che «l'essere è costituito da questa oscillazione tra attuale e virtuale – tra ordine e caos, tra identità e trasformazione, tra forma e forza – che, tendendolo in perpetua tensione con se stesso, lo traduce nel divenire» (Esposito 2007: 181). Un divenire vitale, dunque, che quando si parla dell'uomo si traduce in quella tanto misteriosa quanto esplicita categoria deleuziano-guattariana che è il divenire-animale, che rivendica l'animalità come natura propria dell'umanità, e proprio con questo scardina tutta quella tradizione che ha sempre definito l'uomo attraverso il contrasto con l'animale, con quella parte di sé preventivamente bestializzata, con quella zona di umanità abitata dall'animalità (cfr. Esposito 2007: 182-184).

Esposito sostiene così che la vita coincide con l'esposizione incessante al rischio di non potersi più esporre al rischio. Di conseguenza, la norma che la esprime è quella che si distingue da una normalizzazione che chiude ogni ulteriore possibilità di normare, di innovare, di creare, di fluire, di potenziare: la norma nella vita è quella che non può esprimersi in una sua difesa, perché la vita è sconfinata apertura, mentre l'immunizzazione è ripiegamento della vita su se stessa, è il suo spegnimento (cfr. Esposito 2004: 208-211). La “vera salute” non è pertanto quella della “normalità”, ma quella della *normatività*, salute sempre in equilibrio dinamico tra la nuova apertura e la chiusura, che può avvenire nella forma di una normalizzazione che si irrigidisce o di una totale assenza di norma che apre la vita al suo rischio finale, la morte (cfr.

anche Canguilhem 1966): la vera salute è, secondo il noto motivo nietzscheano, una *große Gesundheit*, ossia salute straripante ed eccedente confinante con la malattia (cfr. Vozza 2006: 56-70).

Occorre sperimentare il nuovo per salvarsi dalla decadenza e salvare così la comunità dal declino, dalla negazione di sé, anche se ciò significa anche rendersi «biologicamente più deboli» (Esposito 2004: 109). È questa l'ambivalenza strutturale della vita: ogni atto vitale è *ex-positio*, ma quando l'atto si fa troppo *ex*, per così dire, ossia quando si sporge troppo nell'aperto dimenticando ogni "posizione", accade lo svanire di ogni possibile nuovo atto vitale. Detto in altri termini: è certo vero che vivere è stare nel "mare aperto" (come proprio Nietzsche non ha smesso di ricordare), e questo vivere può anche essere un "tragico naufragio" (cfr. Esposito 2006: 102-109), un essere sballottati senza posa dalle onde, ma è altrettanto vero, crediamo, che tutto questo non può – non deve – accadere senza che si possa perlomeno poggiarsi su una fragile e provvisoria zattera. Esposito, valorizzando l'idea di grande salute nietzscheana, fa risaltare proprio quel rischio estremo in cui «si produce il punto di congiunzione produttiva tra degenerazione e innovazione» (Esposito 2004: 110), in cui il paradigma immunitario si apre al «proprio rovescio comune – a quella forma di elargizione auto dissolutiva che ha assunto il nome di *communitas*», in cui l'infezione non è solo una novità attraente, ma anche qualcosa che ha «effetti nobilitanti procurati dalla sua inoculazione» (Esposito 2004: 110).

È in questa sorta di processo di intossicazione volontaria, di esposizione senza refrattarietà, che, appunto, l'uomo incontra l'Altro da sé, l'Oltre rispetto a sé – l'oltre-umano, la propria transitorietà come cifra di umanità. L'uomo si contamina con il proprio altro, perché questo non è semplicemente l'altro da sé ma ciò che lo coinvolge e sconvolge, ciò che lo fa essere come colui che diviene: «L'uomo non è ancora, non è più, non è mai, ciò che ritiene di essere. Il suo essere sta al di là – o al di qua – della identità con se stesso. E anzi non è neanche un "essere" in quanto tale, ma un divenire che porta dentro di sé insieme le tracce di un differente passato e la prefigurazione di un inedito futuro» (Esposito 2004: 112).

L'animalizzazione dell'uomo sembra essere per Esposito la frontiera verso cui si dirige l'oltrepassamento della biopolitica sulla vita e dell'umanità stessa (cfr. Esposito 2004: 112-114). Ciò significa che è proprio la cancellazione della soglia che nella vita separa animale e uomo (per rendere il secondo immune rispetto al primo) a permettere di pensare una nuova politica della vita, di assumere la vita come intrinsecamente politica, come ciò che ha in sé la norma e che non può per questo essere normalizzata (forse nemmeno normata, ma solo normativizzata perché accolta nella sua "[auto]normatiz-

zabilità”). La filosofia di Esposito è una celebrazione della vita, non nel senso di un’ontologia vitalista, ma di un vitalismo ontologico:⁷ è la vita a costituire lo sfondo di ogni ontologia possibile, perché esistere significa vivere, in tutte le forme possibili, dato che la norma nella vita è quella propria di ogni singolare manifestazione di vita, di ogni forma-di-vita. Nel suo essere espansione di sé, ogni manifestazione singolare è al contempo l’insieme delle relazioni in cui è inserita e che la costituiscono, di modo che la norma è quella propria di ogni singolare-plurale manifestazione di vita. La norma è l’impulso immanente alla vita. Nell’affermare questo, Esposito definisce con Deleuze la vita come quel piano di immanenza assoluta che non si riferisce che a se stesso (cfr. in particolare Deleuze 1995): la vita non appartiene a una soggettività monolitica, né a un individuo, né tantomeno a una persona, ma a un *impersonale* che fa sì che non ci sia mai *la* vita, ma sempre e solo *una* vita, immanente a se stessa e sempre potenziale o virtuale, sospesa lungo quella piega «in cui si sovrappongono soggetto e oggetto, interno ed esterno, organico e inorganico» (Esposito 2004: 214),⁸ in un movimento che è il movimento della vita e la vita come movimento (cfr. Esposito 2004: 214ss.).⁹

A partire da questo orizzonte assolutamente vitale,¹⁰ di indistinzione tra umanità e animalità e in cui ciò che conta è il potenziamento di ogni forma-di-vita, al di là di ogni bene e di ogni male – che non è mai semplice *autopotenziamento*, dal momento che ogni forma-di-vita è tale per il suo essere-in-relazione (per il suo essere relazione) – si può ben capire il senso in cui l’animalità può per Esposito essere la “frontiera futura” dell’essere umano (cfr. anche Esposito 2005). Certo, nella sua ottica non ha più senso parlare di animalità in senso stretto, e a suo giudizio l’animalità futura è una sorta di ibrido tra l’uomo di oggi e l’animale di oggi. Quindi, se proviamo

⁷ L’espressione è altrove accostata al pensiero deleuziano, fonte di ispirazione ed esplicito riferimento per Esposito soprattutto nella costruzione della dimensione vitalisticamente affermativa della biopolitica qui sintetizzata: cfr. Andreani 2007; Pezzano 2010.

⁸ Sul concetto di *pli* che fa da sfondo a una tale visione, si veda il fondamentale Deleuze 1988.

⁹ Ciò non deve però far dimenticare che «la vita ha bisogno di un confine [*life needs a boundary*] [...] la vita è una variazione continua, ma soltanto se la variazione è contenuta entro certi limiti [*life consists of continuous variation but only if the range of variation is contained within certain limits*]», ossia che – nei termini di Esposito – la vita, in quanto *organica* (ossia: fatta di e da organismi), è *communitas*, ma soltanto se viene sempre in una qualche misura limitata attraverso l’*immunitas*, quel «muro selettivamente impermeabile che separa l’ambiente interno dall’ambiente esterno [*selectively permeable wall that separates the internal environment from the external environment*]» (Damasio 1999: 74).

¹⁰ Emblematico, a tal proposito, è il recupero – esemplificativo del possibile paradigma di una biopolitica affermativa – del sistema immunitario dell’organismo umano e del ruolo da esso giocato nel processo della gravidanza, durante il quale l’immunità si apre esponendosi alla comunità, l’uno si fa due, il chiuso si apre per alterarsi: cfr. Esposito 2002: 199–212. Sulla centralità della vita nel pensiero di Esposito e nella riflessione in generale si veda anche Esposito 2010, testo incentrato sulla descrizione di come il pensiero italiano sia tra i più considerati nel dibattito internazionale contemporaneo proprio in ragione della sua capacità non solo di «pensare la vita», quanto addirittura di «aderire» a essa.

a pensare una nuova forma di animalità e una nuova forma di umanità, andiamo in direzione del loro incrocio, del loro incontro, della loro rinnovata ibridazione – della loro indistinzione. Questo significa (tentare di) pensare quel grandioso pensiero lasciatoci in eredità da Nietzsche: una nuova forma di umanità, l'*Übermensch*. Questo è in fondo il punto di approdo di tutto il discorso di Esposito.

Il pensiero di Esposito è stimolante e suggestivo, radicale e profondo. Lascia tuttavia aperte le problematiche che ogni pensiero del genere richiama: un pensiero inattuale rischia di non essere in grado di comprendere e riorientare l'orizzonte presente, così come pensare il futuro rischia di trasformarsi in una forma di profetismo.¹¹ Non si tratta tanto di rifiutare una tale funzione del pensiero, quanto piuttosto di esplicitare se è proprio questo il ruolo che si sta affidando alla riflessione. La questione più spinosa è in ultima istanza se siamo pronti, o mai lo saremo, all'*Übermensch*: siamo cioè pronti a lasciare strada a chi ci succederà, o forse è chi pre-cede – l'uomo – a dover aprire la strada e guidare il percorso?

Esposito post-umanista, dunque:¹² si torna laddove si era partiti, all'oltrepassamento di ogni forma di immunità in favore di una espropriante comunità, che sembra assumere la forma dell'*oltre-umano*, ma non è possibile interrogarsi sull'oltre se ancora resta impensato e oscuro l'umano. D'altronde, era proprio il profeta dell'oltre-uomo, lo Zarathustra nietzscheano, a sottolineare come il superamento dell'uomo non poteva avvenire attraverso un semplice salto. In conclusione, l'autentico problema ci sembra essere ancora il seguente: *was ist der Mensch?* L'uomo possiede un'essenza, una natura definibile? Se sì, è possibile definirla senza dar vita a un processo di articolazione escludente a partire dalla mera vitalità o dalla semplice animalità? Se no, che cos'è allora la vita? In fondo, Esposito, pur avendo preso di mira anche l'antropologia filosofica come ambito di costruzione del paradigma immunitario, conserva nel suo pensiero una visione dell'uomo affine a quella che autori come Scheler, Plessner e Gehlen hanno proposto, una visione che è propria di tutta la tradizione culturale e filosofica occidentale.¹³ Non abbiamo, come sempre, che un'opportunità: quella di metterci in cammino,

¹¹ Emblematico a tal proposito un passaggio dove a proposito della necessità di ricondurre la comunità alla differenza e l'immunità alla contaminazione si afferma: «Naturalmente tradurre nella realtà queste che possono apparire, e di fatto sono, formule filosofiche, è tutt'altro che facile. Ma nella storia del pensiero – e anche in quella degli uomini – prima di realizzare qualcosa si è dovuto a lungo pensarla» (Esposito 2011: 264ss.).

¹² Di Esposito come di un vero e proprio "teorico del post-umano" si parla per esempio in Barcellona-Garufi 2008: 37-39, dove viene fondatamente evidenziata la vicinanza del suo pensiero con le tesi che possiamo ritrovare in una vera e propria *summa posthumana* come Marchesini 2002.

¹³ In questa sede possiamo solamente enunciare questa tesi, ricordando almeno come le narrazioni antiche del mito di Prometeo (a partire dalle versioni di Esiodo, di Eschilo e di Platone) segnalino già

di avventurarci verso e dentro l'incertezza senza però rischiare a tal punto da rinunciare del tutto a un luogo abbastanza sicuro in cui stabilirci. Dobbiamo incamminarci attraversando l'ignoto, da buoni viandanti, per rintracciare le possibili coordinate di un nuovo luogo.

giacomomarked@fastwebnet.it

la consapevolezza che l'uomo è essere aperto al mondo, al futuro e alle possibilità in ragione di una carenza che lo contraddistingue rispetto all'animale.

Riferimenti bibliografici

- Andreani, M., 2007, *Il terzo incluso. Filosofia della differenza e rovesciamento del platonismo*, prefazione di L. Alfieri, Roma, Editori Riuniti.
- Barcellona, P., Garufi, T., 2008, *Il furto dell'anima. La narrazione post-umana*, Bari, Dedalo.
- Canguilhem, G., 1966, *Il normale e il patologico*, tr. it. M. Porro, Torino, Einaudi, 1998.
- Ciccarelli, R., Esposito, R., 2008, *La politica al presente. Conversazione*, in L. Bazzicalupo (a cura di), *Impersonale. In dialogo con Roberto Esposito*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 13-37.
- Damasio, A.R., 1999, *Emozione e coscienza*, tr. it. S. Frediani, Milano, Adelphi, 2000.
- Deleuze, G., 1988, *La piega. Leibniz e il barocco*, tr. it. D. Tarizzo, Torino, Einaudi, 2004.
- Deleuze, G., 1995, *L'immanenza, una vita...*, tr. it. F. Polidori Milano-Udine, Mimesis, 2010.
- Esposito, R., 1984, *Ordine e conflitto. Machiavelli e la letteratura politica del Rinascimento italiano*, Napoli, Liguori.
- Esposito, R., 1999, *Categorie dell'impolitico*, Bologna, il Mulino.
- Esposito, R., 2002, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Torino, Einaudi.
- Esposito, R., 2004, *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi.
- Esposito, R., 2005, *Heidegger e la natura umana*, «Micromega», 4, pp. 227-238.
- Esposito, R., 2006, *Communitas. Origine e destino della comunità [1998]*, Torino, Einaudi.
- Esposito, R., 2007, *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Torino, Einaudi.
- Esposito, R., 2008, *Termini della politica. Comunità, Immunità, Biopolitica*, introduzione di T. Campbell, Milano-Udine, Mimesis.
- Esposito, R., 2010, *Pensiero vivente. Origini e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi.
- Esposito, R., 2011, *Dieci pensieri sulla politica [1993]*, Bologna, il Mulino.
- Marchesini, R., 2002, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Nancy, J.-L., 1988, *L'esperienza della libertà*, tr. it. D. Tarizzo, introduzione di R. Esposito, Torino, Einaudi, 2000.
- Nancy, J.-L., 1990a, *Un pensiero finito*, tr. it. L. Bonesio, Milano, Marcos y Marcos, 1992.
- Nancy, J.-L., 1990b, *La comunità inoperosa*, tr. it. A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2003.

- Nancy, J.-L., 1996, *Essere singolare plurale*, tr. it. D. Tarizzo, introduzione di R. Esposito in dialogo con J.-L. Nancy, Torino, Einaudi, 2001.
- Nancy, J.-L., 2002, *La creazione del mondo o la mondializzazione*, tr. it. D. Tarizzo, M. Bruzese, Torino, Einaudi, 2003.
- Pezzano, G., 2010, *Stirner, Deleuze, Esposito: la maschera del diritto e il vitalismo anarchico*, «Lessico di Etica pubblica», I, n. 2, pp. 87-96.
- Pezzano, G., 2011a, *Per un'ontologia del (post)umano*, «Vita pensata», II, n. 12, pp. 15-27.
- Pezzano, G., 2011b, *Il paradigma dell'antropologia filosofica tra immunità e apertura al mondo*, «Dialegethai. Rivista telematica di filosofia», XIII.
- Pezzano, G., 2012a, *L'antropologia filosofica e le sfide dell'ambientalismo: tra persona e impersonale*, in A. Poli (a cura di), *Il soggetto ecologico nelle filosofie ambientali*, Monza, Limina Mentis, pp. 273-303.
- Pezzano, G., 2012b, *Oltre la tecno-fobia/mania: prospettive di «tecno-realismo» a partire dall'antropologia filosofica*, «Etica & Politica», XIV, n. 1, in corso di stampa.
- Voza, M., 2006, *Nietzsche e il mondo degli affetti*, Torino, Ananke.

Note sugli autori

Alessandro Bertinetto is Assistant Professor at the University of Udine, Alexander von Humboldt Fellow at the FU Berlin and Researcher at ER-RAPHIS (Toulouse). His research interests include German philosophy (Fichte), theory of image, history of aesthetics, aesthetics & philosophy of art. His most recent work (*Il pensiero dei suoni*, 2012) engages with the philosophy of music. His current project focuses on the aesthetic of improvisation.

Simona Bertolini holds a PhD in Philosophy from the University of Bologna. She is author of the book *Eugen Fink e il problema del mondo* (2012). She has edited *Filosofia, Estetica ed Etica: otto percorsi di ricerca* (with R. Formisano, 2009) and *Apollineo e dionisiaco. Prospettive e sviluppi con Nietzsche e oltre Nietzsche* (2010). Her current research project deals with the philosophy of R. Ingarden.

Gianluca Consoli received his first PhD from the University of Rome “La Sapienza” and his second PhD from the University of Siena. He has conducted research at the Istituto di scienze e tecnologie della cognizione (CNR). Among his publications: *Arte e cognizione* (2006); *Verso una epistemologia della mente cosciente* (2008); *Esperienza estetica* (2010).

Maurizio D’Alessandro is graduated in Philosophy at the University of Turin. His dissertation was based upon R. Bubner’s studies, after attending his lectures at the University of Heidelberg. He has gained a PhD in Philosophy from the University of Rome “La Sapienza,” working on practical-ethic topics.

Christopher Dowling is a Teaching Fellow at the University of York and is also employed as an Associate Lecturer with the Open University. His research interests include creativity and aesthetic value, with a particular emphasis on Kant’s aesthetics. His most recent work engages with aesthetic judgments in everyday contexts.

Erkki Huovinen is a musicologist, philosopher of art, and improvising musician currently active as a Visiting Professor at the University of Minnesota, School of music. After his doctoral dissertation on the perceptual psychology of music (Turku), much of his research has focused on methodological issues in aesthetics and in various areas of music research.

Jerrold Levinson is Distinguished Professor of Philosophy at the University of Maryland, Past President of the American Society for Aesthetics (2001-2003) and member of the editorial board of the "Journal of Aesthetics and Art Criticism." He has held Visiting Professor or Lecturer positions at Columbia University, Cornell University, Johns Hopkins University, University of Canterbury, University of Rennes, University of Lisbon, University of Kent, Catholic University of Leuven. He has published many books on aesthetics and philosophy of art. For the volume of essays *Arte, critica e storia* (2011) he was awarded the International prize of the Societa Italiana d'Estetica.

Alberto Martinengo is a Research Fellow at the University of Turin and a Lecturer at the University of Aosta. His research interests include aesthetics, hermeneutics, and deconstruction. He has published essays on the 20th century continental debate and authored two books: *Introduzione a Reiner Schürmann* (2008), and *Il pensiero incompiuto. Ermeneutica, ragione, ricostruzione in Paul Ricoeur* (2008)

Cesare Natoli is graduated in Philosophy (Messina), Musicology (Pavia-Cremona), and Pianoforte (Messina). He is a Professor of Systematic philosophy at the Istituto superiore di scienze religiose of Messina. He is currently a PhD student at the University of Messina. Among his publications: *Nietzsche musicista. Frammenti sonori di un filosofo inattuale* (2007).

Giacomo Pezzano is graduated in Philosophy and History of ideas at the University of Turin. He authored essays focusing mainly on the topic of philosophical anthropology, and the book *La consulenza filosofica di fronte a un bivio. Il consulente filosofico: esperto in filosofia o filosofo?* (2008).

Judith Siegmund studied fine art (Dresden, Stuttgart) and philosophy (FU Berlin, Potsdam). She is an Assistant Professor of Formal Aesthetics with a specialization in Gender Theory at the University of Fine Arts (Berlin). Her research and publications deal mainly with aesthetics (production and

the aesthetic of reception), political theory, the concept of work, as well as art theory and art praxis.

Enrico Terrone, PhD student in Philosophy at the University of Turin, is editor of “Segnocinema,” member of the editorial staff of “Rivista di estetica” and contributor of “Alfabet2.” He taught Film history and criticism at the University of Eastern Piedmont. He authored the books: *Nell’occhio, nel cielo. Teoria e storia del cinema di fantascienza* and *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*.

trópos

RIVISTA DI ERMENEUTICA E CRITICA FILOSOFICA
Diretta da GIANNIVATTIMO e GAETANO CHIURAZZI

Abbonamento 2011: euro 22,50

Fascicolo singolo: euro 15,00

Tipo di abbonamento: Privati Enti

Per una spesa totale di

Vogliate cortesemente inviare i volumi al seguente indirizzo:

.....
Nome e Cognome

.....
Indirizzo

.....
Telefono

.....
CAP

.....
Città

.....
Provincia

.....
Partita IVA o codice fiscale (solo se si necessita di fattura)

.....
Data e firma

Per ordini:

Aracne editrice S.r.l. – via Raffaele Garofalo, 133/A–B – 00173 Roma

Telefax: 06 93781065 – E-mail: info@aracneeditrice.it – Skype: aracneeditrice

Pagamento: bonifico su c/c Banca Popolare di Ancona IBAN IT 23 N 05308 38860 0000 00020121;
contrassegno postale; carta di credito (acquisto online)

Decorso il termine dalla data di sottoscrizione della presente proposta d'ordine senza che il cliente abbia comunicato, mediante raccomandata A/R, telefax o telegramma (confermati con raccomandata A/R entro le successive 48 ore) inviata ad Aracne editrice, sede di Roma, la propria volontà di revoca, la proposta si intenderà impegnativa e vincolante per il cliente medesimo.

Si informa che i dati personali saranno utilizzati per finalità di carattere pubblicitario, anche di tipo elettronico, e trattati in rispetto del Codice in materia, garantendone la sicurezza e la riservatezza. Il trattamento dei dati viene svolto da responsabili e incaricati il cui elenco può essere richiesto rivolgendosi direttamente alla società titolare (Aracne editrice S.r.l.) al numero 06 93781065. In qualunque momento è possibile fare richiesta scritta a detta società per esercitare i diritti di cui all'art. 7 del d. lgs. n. 196/2003 (accesso, correzione, cancellazione, opposizione al trattamento, ecc.).

Autorizzo al trattamento dei dati personali. (Firma)

Non desidero ricevere ulteriori informazioni editoriali. (Firma)

N.B.: L'invio del volume avverrà solamente a pagamento effettuato.

Finito di stampare nel mese di aprile del 2012
dalla «ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma