

trópos

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

Anno V – Numero 1 – 2012

Rethinking Creativity History and Theory

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 novembre del 2012

ISBN 978-88-548-5420-8

ISSN 2036-542X-12001

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

- 5 Creatività, norma e violazione

Alberto Martinengo

Università di Torino

Rethinking Creativity: History and Theory

- 11 Creatività come agatopoièsi. L'esperienza della formattività nella filosofia di Platone

Salvatore Lavecchia

Università di Udine

- 27 Pensare e/è disegnare. La creazione artistica secondo Leonardo da Vinci

Gianluca Cuzzo

Università di Torino

- 47 'Disegno' and the Signs of Artistic Creativity: Some Cultural–Historical Reflections on the Education of Artists in Europe

Hans Ulrich Reck

Kunsthochschule für Medien Köln

- 75 Stato d'eccezione e creatività. Riflessioni a partire da Carl Schmitt ed Emilio Garroni

Dario Cecchi

Sapienza Università di Roma

- 91 Pensare la ri-creatività e i suoi limiti. Violenza creatrice, creatività ludica e miseria simbolica

Paolo Vignola

Università di Genova

- 107 Normative Creativity in Paul Ricoeur

Alain Loute

Université Catholique de Louvain

- 125 Il bambino filosofo. Alle origini della creatività
Valentina Martini
Università di Modena e Reggio Emilia

Saggi

- 139 Hermeneutics of Play: The Absent Structure
Thorsten Botz–Bornstein
Gulf University for Science and Technology
- 157 “Che cos’è” la pratica filosofica. Tra ermeneutica e critica
Guido Brivio
Università di Torino
- 171 La “metafisica rivoluzionaria” di Kant. La critica come stato di
diritto della ragione
Gaetano Chiurazzi
Università di Torino
- 189 Note sugli autori

Creatività, norma e violazione

ALBERTO MARTINENGO
Università di Torino

Quando Paul Ricœur, nelle pagine della *Metafora viva*, descrive il linguaggio metaforico ricorrendo al concetto di *veemenza ontologica* (cfr. Ricœur 2001: 385), dà una definizione che non coinvolge soltanto i fenomeni di innovazione linguistica, ma che possiamo considerare valida per qualsiasi processo creativo. Si tratta infatti di una nozione che tiene assieme le due dimensioni fondamentali della creatività: il riferimento a un paradigma costituito — nel caso di Ricœur, il vincolo ontologico, cioè la referenza del linguaggio al mondo — e la sua violazione, l'atto di riscrittura di una norma data — atto che, se la violazione ha successo, istituisce una nuova normatività. Questa duplicità del fenomeno è forse una delle ragioni più evidenti della fortuna che il concetto di creatività ha incontrato nel dibattito contemporaneo. Una fortuna tale da rovesciarsi spesso nel suo opposto: da qui la diffusione di un generico gergo del “creativo”, con i dubbi effetti legati alla sua onnipresenza nel discorso pubblico, per tacere della pervasività nel linguaggio dei *media* e della pubblicità.

L'estetica novecentesca, assieme a tutte le discipline che a diverso titolo hanno indagato il concetto di creatività, ha rappresentato con precisione gli esiti di questo percorso. Ma naturalmente, in una prospettiva critica, l'onnipresenza del “creativo” non può essere considerata priva di effetti collaterali. Se così non fosse, un problema fondamentale resterebbe implicito: in che misura, infatti, questa presenza trasversale ad autori e campi di indagine differenti rispecchia davvero un concetto unitario di creatività, e non invece una più radicale equivocità del termine? Si tratta di un dilemma tanto più stringente, quanto più si misura la distanza tra le discipline che oggi ricorrono a tale nozione, dalla filosofia alla psicologia, dalle scienze sociali all'economia, fino ad arrivare alla biologia e alla matematica. Una revisione critica della questione sembra insomma particolarmente urgente; ed è un compito che, almeno per la filosofia, non può prescindere da una ricostruzione della storia — anzi, *delle storie* — del concetto di creatività. Si tratta allora di tentare un cambiamento di prospettiva: passare cioè dalla diffusione del lessico del “creativo” in diverse direzioni e su piani molteplici (potremmo dire: dalla sua tridimensionalità),

alla quarta dimensione, che dice l'evoluzione cronologica della nozione, la sua presenza in autori e in momenti differenti del suo sviluppo.

Questo numero di *Trópos* si affianca dunque al precedente, che avevamo intitolato «Rethinking Creativity: Between Art and Philosophy», con l'obiettivo di coinvolgere alcune figure specifiche della storia della creatività nel pensiero occidentale. Un compito volutamente parziale, non solo per la scelta dei nomi coinvolti, ma anche per i campi disciplinari interessati, che in queste pagine toccano in prima istanza la filosofia e la storia dell'arte. Ma è una parzialità dettata dal presupposto critico di cui dicevamo, ossia dalla necessità di circoscrivere il lessico del "creativo" preferendo un'ottica esclusiva di contro alle prospettive inclusive a cui il gergo contemporaneo ci ha abituato.

D'altro canto, non è un caso che proprio questo restringimento dell'orizzonte fornisca sostanza al dualismo tra norma e violazione che abbiamo proposto in apertura. Tale binomio non dice soltanto ciò che qualsiasi definizione, anche la più tradizionale, è in grado di articolare: ossia l'idea che la creatività sia la capacità di *produrre il nuovo* di fronte a una situazione data. Questo sarebbe ancora un dato ovvio del lessico del "creativo", inteso nella sua versione più ampia. La vera posta in gioco dell'intreccio tra norma e violazione è un'altra e sta tutta nella difficoltà di pensare i due fenomeni *come una cosa sola*, anziché come dispositivi contrapposti. Da questo punto di vista, è chiaro in che senso parlare semplicemente di *produzione del nuovo* finisca per disinnescare la forza della nozione di creatività. Prima in forme camuffate, poi via via più scopertamente, la storia del concetto di creatività disegna infatti una radicale indecidibilità, di cui il dibattito contemporaneo non può non tenere conto: discutere di creatività significa interrogarsi sulla complicità che pone la violazione nel cuore della norma — anzi, la violazione all'origine stessa di ogni normatività possibile.

I saggi contenuti nelle pagine che seguono si rifanno all'obiettivo di cui si è detto: ovvero restringere i confini della nozione entro un ambito circoscritto, rifiutando ogni ricostruzione lineare-evolutiva della sua storia. La raccolta si apre con il saggio di Salvatore Lavecchia sulla formatività nella filosofia di Platone (*Creatività come agatopoièsi*), che propone un'approfondita analisi testuale del tema dell'"*agatopoièsi*", a partire dalla sua eccedenza rispetto all'ambito della norma. Gli interventi di Gianluca Cuzzo (*Pensare e/è disegnare*) e Hans Ulrich Reck (*'Disegno' and the Signs of Artistic Creativity*) sono invece dedicati al ruolo della creatività in un contesto molto diverso. Nel primo caso, l'obiettivo è chiarire la funzione del disegno come strumento — potremmo dire, a un tempo euristico e didattico — dell'indagine scientifica, così come emerge in Leonardo da Vinci. Nel secondo caso, il rapporto tra concetto e disegno è ripensato lungo un percorso di ampio respiro, che muove da Giorgio Vasari e giunge al Bauhaus.

A gettare uno sguardo sul tema, al di là del perimetro dell'estetica, è invece il contributo di Dario Cecchi, *Stato d'eccezione e creatività*. Attraverso una lettura incrociata di Emilio Garroni e Carl Schmitt, Cecchi indaga il potenziale politico della nozione di creatività, intesa nel senso chomskiano della *rule-changing creativity*, di cui il saggio traccia le equivalenze e le differenze rispetto allo schmittiano stato d'eccezione. Il rilievo politico del concetto di creatività è al centro anche del contributo di Paolo Vignola, *Pensare la ri-creatività e i suoi limiti*, che si propone di indagare il versante critico-filosofico della nozione, prendendo le mosse da Gilles Deleuze. Il suo percorso ha come punto di arrivo l'individuazione di nuove forme di partecipazione politica, pensate attraverso l'alternativa tra creatività e ricreatività. Ancora a un versante extra-estetico del tema, ma declinato in senso più prettamente etico, fa riferimento l'intervento di Alain Loute, *Normative Creativity in Paul Ricœur*. Qui il nesso tra creatività e normatività diventa letteralmente inscindibile. Il centro dell'analisi di Loute è infatti il tema dell'azione, pensata come apertura del soggetto alla comunità. Ma poiché tale apertura è sempre esposta alla possibilità del fallimento, essa richiede un investimento decisivo sulla dimensione creativa dell'azione, in grado di ricostruire una normatività condivisa. In una chiave molto diversa da quella di Ricœur, ma ancora orientata al tema della *praxis*, il percorso monografico di questo numero si chiude con il saggio di Valentina Martini, *Il bambino filosofo*. Il suo contributo apre tutto un altro versante del tema, che i due fascicoli di *Trópos* dedicati alla creatività non potevano lasciare indagato. Si tratta del suo ripensamento alla luce delle esperienze maturate dalla *Philosophy for Children*. Da questione accessoria, che accompagna lo sviluppo dei sistemi filosofici della tradizione occidentale, la creatività — in particolare il suo ruolo nei processi cognitivi studiati dalla filosofia per bambini — si trasforma così in una sorta di variabile indipendente del sistema. Un esito particolarmente fortunato, che per il lettore può diventare l'occasione per allargare l'obiettivo del discorso, fino a includervi una riflessione sulla razionalità in generale.

alberto.martinengo@unito.it

Riferimenti bibliografici

RICŒUR, P., 2001, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione* (1975), Milano, Jaca Book.

Rethinking Creativity

History and Theory

Creatività come agatopoièsi

L'esperienza della formatività nella filosofia di Platone

SALVATORE LAVECCHIA
Università di Udine

ABSTRACT: Creativity can be regarded as the faculty of producing a work which manifests itself both as eminently individual and as revealing the individuality of its own *Sitz im Leben*, as well as of its author. This paper attempts to illustrate how the notion of art (*téchne*) presupposed by Plato – notwithstanding its inapplicability to current discourses on aesthetics – implies significant analogies with the just articulated idea of creativity. Paradoxically enough for contemporary aesthetics, those analogies base on the metaphysical background entailed by Plato's concept of art. Since, according to that concept, its essence consists in producing manifestations of the good, art indeed involves for Plato an intrinsic relation with a direct knowledge of the Absolute. Nevertheless, in Plato's perspective this does not represent a limitation. In fact, Plato perceives the Good as transcending every being, so that through a relation to it a complete absence of conditioning both in thought and action is attained. Only this state of authentic liberation leads to an activity capable of transcending every norm, and is able to culminate in a work that we can consider as substantiation of creativity.

KEYWORDS: *Téchne*, individuality, Good, form, image.

Platone di certo non appartiene ai filosofi immediatamente associati a una qualsiasi nozione di creatività. Nelle interpretazioni vulgate la sua riflessione sull'arte viene piuttosto percepita come archetipo di ogni riduzione dell'arte stessa a un ruolo ancillare, in una prospettiva in cui, nella migliore delle ipotesi, all'*artefice* non resta che piegarsi a una più o meno esplicita dittatura dei filosofi e della filosofia.

Le osservazioni che seguono vorrebbero stimolare l'attenzione verso alcuni motivi della filosofia platonica che, considerati senza pregiudizi nelle loro implicazioni teoriche, potrebbero condurre a un apprezzamento più articolato del Platone *teorico dell'arte*¹. Ovviamente qui non si vorrà convin-

1. Per ragioni di spazio ci si limiterà a esaminare, appunto, solo le implicazioni teoriche dei motivi presi in esame, nonché a evidenziare l'organicità del loro orizzonte, e non ci si potrà dedicare a riflessioni metodologiche riguardo all'analisi dei dialoghi platonici. La scarsità di riferimenti bibliografici non è dovuta a ragioni di spazio, o alla scarsa volontà di confronto con esegesi alternative, ma

cere del fatto che Platone anticipi un concetto moderno o postmoderno — se non, addirittura, post-postmoderno — di arte. Come vedremo, si tratta piuttosto di capire in quale orizzonte speculativo Platone collochi la propria nozione di arte — o, più precisamente, di *téchne*² — e di chiedersi se essa implichi un qualche rapporto con ciò che possiamo denominare “creatività”: ovvero con una facoltà di produrre che nel produrre agisce senza essere condizionata da alcun presupposto o norma, se non dall’*opera* che vuole *formare*; una facoltà che, quindi, plasma un prodotto il quale da un lato si rivela pienamente individuale — o, più banalmente, nuovo — e dall’altro manifesta l’individualità tanto del produttore quanto della situazione in cui viene creato³.

1. Il Demiurgo come archetipo dell’artista: sul Bene come Principio iconopoietico e come Idea

Un importante ausilio alla nostra riflessione viene dal fatto che Platone individua chiaramente la figura che percepisce come archetipo di ogni artista, e quindi di ogni attività artistica. Questo archetipo è il Demiurgo, l’*arti-giano*, l’*arte-fice* per eccellenza (*Repubblica* 596c2), che mediante la propria *téchne* si fa produttore dell’universo sensibile⁴. Risulta particolarmente significativo il motivo a partire da cui questo sommo Artefice mette in atto la propria arte, ossia decide di dar forma al cosmo visibile. Il motivo, dice Timeo nell’omonimo dialogo, è il suo esser *buono*: il Demiurgo era buono, e in chi è buono mai sussiste alcuna invidia/gelosia; perciò il Demiurgo voleva che tutte le cose gli divenissero *simili*, ossia divenissero buone; e dunque è intervenuto sul caos della materia precosmica per plasmare l’universo visibile, affinché la materia partecipasse del bene di cui egli godeva (*Timeo* 29d7–30a6). L’*opera*, quindi, e non il suo produttore, è per il Demiurgo motivo dell’agire.

al fatto che le prospettive qui valorizzate finora non sono state prese in considerazione dagli interpreti del pensiero platonico.

2. Sulla nozione platonica di *téchne*, cfr. Kato 1986; Cambiano 1991; Vegetti 1998; Balansard 2001. Per un’introduzione generale all’*estetica* di Platone, cfr. le stimolanti riflessioni in Carchia 1999: 59–101, nonché Erler 2007: 486–497. Sul rapporto tra filosofia e poesia, cfr. anche l’approfondita trattazione in Giuliano 2005.

3. Questa caratterizzazione della creatività è debitrice del concetto di formatività elaborato da Luigi Pareyson. Ovviamente qui non si può entrare nelle complesse discussioni riguardanti la nozione di creatività. Per un’introduzione generale alle varie prospettive in cui si ricorre a questa nozione, cfr. Holm–Hadulla 2011.

4. Che il Demiurgo agisca a partire da una *téchne* risulta evidente in *Timeo* 33d1; ma cfr. anche *Sofista* 265e3–4. Il Demiurgo è *poeta* (*Timeo* 28c3), *architetto/costruttore* (28c6, 30b5, 33b1, 36e1), *tornitore* (33b5) del cosmo sensibile. Il cosmo sensibile, a sua volta, viene caratterizzato come *immagine scolpita (ágalma)* degli *dèi eterni* (37c7, ma cfr. anche 92c7). I materiali riguardanti il Demiurgo, accompagnati da un quadro delle principali interpretazioni della sua figura, si possono trovare in Erler 2007: 449–463.

Il luogo del *Timeo* appena richiamato manifesta in modo evidente un intimo legame fra l'attività del Demiurgo, ossia — sia concesso dire — l'*archetipo celeste* d'ogni arte, e il *bene*. Un bene comunque lontano dalle connotazioni comunemente associate al termine. Il Demiurgo è infatti buono non perché agisce in un orizzonte normativo/prescrittivo, o in opposizione a un male, ma perché, in modo del tutto incondizionato, ossia *senza perché*, vuole *comunicare/manifestare* a un *altro* il bene di cui è partecipe, rendendo quell'altro suo simile, vale a dire simile al suo essere buono. Detto altrimenti: l'esser buono del Demiurgo consiste nell'incondizionato voler produrre un'*immagine*, un'*icona* di sé⁵; e questo volere, proprio perché il Demiurgo è *buono*, non ha come fine il Demiurgo stesso, ma esclusivamente l'*altro* costituito dalla sua immagine⁶.

Ci si potrebbe chiedere, a questo punto, se l'esser buono del Demiurgo, pur non determinato da un orizzonte normativo, proprio per voler produrre un'*icona* di se stesso alla fine non imponga a quell'*icona* una qualche norma in cui la sua essenza si trovi a esser costretta. In base al *Timeo* la risposta può essere solo negativa. Peculiarità essenziale dell'universo sensibile è infatti proprio l'assoluta *autonomia*, e quindi *individualità*: il Demiurgo lo plasma in modo tale che sia del tutto *autosufficiente e compiuto in se stesso* (*Timeo* 33a6–e, 68e3–4), ovvero non dipenda da alcuna istanza esterna, e sia integralmente *cosciente di sé* (34b5–8). In altri termini, *icona* dell'essere buono può essere solo una realtà che manifesti in maniera pregnante il carattere dell'autonomia, dell'individualità; una realtà che sia, quindi, nella maniera più piena, *legge a se stessa*. Ciò del resto non può sorprendere, se è vero che peculiarità precipua del sommo Bene, dunque del sommo modello d'ogni esser buono, identificato da Platone col Principio di tutte le cose, è, come detto nel *Filebo*, proprio l'essere *autosufficiente e compiuto in se stesso* (*Filebo* 20d, 60c2–4, 61a1–2, 66b1–3)⁷. Il sommo Bene è, insomma, archetipo e fondamento d'ogni *individualità*.

Nel quadro fin qui delineato, ci troviamo dunque di fronte a due caratteri peculiari dell'esser buono: il volersi *manifestare/comunicare/donare* a un *altro*, e l'*autosufficienza/autonomia*. Sono, questi, due caratteri che di primo acchito appaiono in reciproca contraddizione, risultando l'uno connotato in senso relazionale, l'altro in senso opposto. Eppure, per il modo in cui — come vedremo immediatamente — caratterizza il sommo Bene e il suo

5. Il termine "icona" viene qui usato per il suo rinvio, implicito nell'etimologia, al fatto che l'autentica immagine è *simile* (*éoiike*) al modello. Per approfondimenti e materiali sul concetto platonico di *icona*, cfr. Lavecchia 2006: 199–202; Bontempi 2009: 197–224 *et passim*.

6. A partire da queste premesse risulta particolarmente efficace la chiusa del *Timeo*, dove l'universo sensibile viene detto, appunto, *icona* del dio intelligibile (92c7).

7. Un'approfondita trattazione dell'*agatologia* presupposta nel *Filebo*, in una prospettiva esegetica diversa da quella qui delineata, si trova in Delcomminette 2006.

rapporto con l'Essere, Platone mostra di percepire questi due caratteri come dinamica unità.

Per caratterizzare il Bene nella sua qualità d'assoluto Principio e nel suo rapporto con l'Essere, nella *Repubblica* Platone sceglie l'analogia con il sole (506d6–509c). La scelta è quanto mai felice, perché quest'analogia pone subito di fronte al carattere eminentemente *automanifestativo*, *autofanico* del Bene, facendoci ritrovare — come è ovvio, trattandosi qui del Bene in senso assoluto — quell'essenziale impulso al comunicarsi/donarsi già constatato riguardo all'esser buono del Demiurgo. Come infatti quell'esser buono consiste nel produrre un'icona di sé, e quindi non può venir scisso da quel produrre, da quella *poièsi*, così il sole consiste nel proprio manifestarsi mediante la luce, ossia non può essere scisso dal produrla. Ora, posto che nell'analogia la luce è l'omologo di *Essere* e *Verità* (508d4–5), la prospettiva diviene particolarmente interessante: il Bene consiste nel proprio farsi *vedere* mediante la *luce* di *Essere* e *Verità*, vale a dire nel produrre un'*icona di sé* che Platone identifica, appunto, con *Essere* e *Verità*. La *Verità*, l'*alétheia* si manifesta allora — in base a un'etimologia chiaramente percepita anche da Platone — come quell'intrinseca *assenza di nascondimento* a partire da cui il Bene consiste nell'*Essere*, vale a dire nel proprio incondizionato *irraggiarsi* in un'icona di sé, facendosi Principio *iconopoietico*. Un irraggiarsi, un'*iconopoièsi* che dona al Bene un carattere molto lontano dalle correnti nozioni di bene: come dovrebbe già risultar chiaro dalle peculiarità dell'esser buono del Demiurgo, non si tratta qui d'un bene come opposto rispetto a un male, o come archetipo d'ogni norma/legge, ma d'un Assoluto che, dimorante oltre ogni opposizione — quindi anche oltre quella fra Assoluto e manifestazione —, consiste in un'attiva, *poietica relazionalità*, ossia in un immediato e illimitato impulso all'*automanifestazione*, senza che ciò sia determinato da un *perché*⁸. Vale a dire: il Bene consiste nell'*essere per un altro*, ossia per l'*opera* che lo *manifesta*.

Certo, nella *Repubblica* l'analogia fra il Bene e il sole si chiude con un esplicito rinvio al fatto che il Bene trascende ogni forma dell'Essere, ogni *ousía* (509b9–10), e perciò anche ogni Idea, evidenziando quindi l'assoluta *autonomia/autosufficienza/incondizionatezza* del Bene rispetto all'Essere. Con ciò Platone non vuole però affermare un'univoca trascendenza dell'Assoluto, a partire dalla quale il Bene dimorerebbe abissalmente separato, ovvero in sé *irrelato* e *non relazionabile* rispetto all'Essere. Pur dimorando oltre ogni *ousía* il Bene, appunto in quanto Bene in sé, e dunque archetipo d'ogni essere buono, non è infatti scindibile — in base all'analogia col sole — dall'incondizionato comunicarsi a un altro, dal produrre un'icona di sé, e

8. Su questi aspetti dell'*agatologia* platonica, cfr. Lavecchia 2010.

quindi dal proprio *mostrarsi* come *ousía*, come suprema forma dell'Essere⁹. Pur dimorando in un'assoluta trascendenza, il Bene è in sé, come già detto, un Assoluto incondizionatamente relazionale: insomma, nel Bene assoluta *autonomia* e incondizionata *relazionalità* non possono essere separate.

La prospettiva qui aperta aiuta a comprendere perché Platone nella *Repubblica* da un lato, come detto, alluda all'assoluta trascendenza del Bene (appunto in 509b9–10), dall'altro identifichi il Bene con la sua *Idea*, parlando costantemente di *Idea del Bene*, e caratterizzando il Bene come la suprema forma dell'Essere (518c9, 526e3–4, 532c5–6), anzi, addirittura, come ciò che nell'Essere è la cosa più *luminosa/manifesta/evidente* (*to phanótaton*, 518c9). Del resto, proprio a partire dall'analogia fra il Bene e il sole, il termine *idéa*, con cui Platone denomina la suprema modalità dell'Essere, si rivela in tutta la propria pregnanza, manifestando immediatamente il proprio rapporto con la radice (*v*)*id*=*vedere*. L'Idea, il manifestarsi più pieno dell'Essere, è insomma l'immediato *lasciarsi vedere/conoscere*, l'*aspetto*, la *figura/forma* del Bene nel suo incondizionato *irraggiarsi* come *luce* della Verità, ossia del proprio *non celarsi*.

Nell'orizzonte dell'analogia con il sole risulta chiaro, allora, il motivo per cui in Platone l'Essere viene strettamente associato alla *conoscibilità* o — sul piano dell'analogia col sole — *visibilità*: ciò che è nel senso più compiuto/integrale è conoscibile nel senso più compiuto/integrale (*Repubblica* 477a3); ovvero, ciò che nella misura più alta è icona del Bene partecipa nella misura più alta dell'intrascendibile potenza manifestativa del Bene¹⁰, ossia è caratterizzato da un incondizionato impulso a manifestarsi/comunicarsi a un altro, e quindi a produrre un'icona di sé, del proprio esser buono, mediante la quale si rende conoscibile/visibile. Considerata senza pregiudizi, l'analogia col sole rinvia quindi a un'ontologia — sia consentito l'uso di questo termine per nulla platonico — e pertanto a una concezione dell'*Idea* che ha poco a che fare con gli schemi delle interpretazioni vulgate, troppo spesso propense ad attribuire all'Idea un'univoca *separatezza*, una *statica*, *astratta universalità/normatività*, oscurando così il suo costitutivo rapporto col Bene. Se infatti da un lato è vero che Platone sottolinea spesso la *separatezza*/trascendenza delle Idee rispetto al mondo delle manifestazioni — così come nell'analogia evidenzia l'*al di là* del Bene rispetto a ogni forma d'essere, ossia la trascendenza del sole in sé rispetto alla luce —, d'altra parte, se si prende sul serio — e non esistono ragioni per non farlo — la connotazione *agatologica* dell'Essere nell'analogia fra Bene e sole, allora il sommo mani-

9. Per un approfondimento riguardo a questi aspetti del Bene e al significato di *ousía*, cfr. ora Lavecchia 2010: 43–55, con ulteriore bibliografia.

10. Significativamente, nel momento in cui Platone rinvia all'assoluta trascendenza del Bene, questa trascendenza viene caratterizzata in senso *dinamico/produttivo*, appunto mediante l'accento alla *potenza* del Bene (*Repubblica* 509b9).

festarsi dell'Essere e della Verità, ossia l'*Idea*, in quanto somma *boniformità* (cfr. *Repubblica* 509a3), porrà immediatamente e incondizionatamente in sé la relazionalità / manifestatività intrinseca all'esser buono. In poche parole, in quanto immagine del Bene, l'*Idea* sarà, come il Bene, istanza eminentemente *iconopoietica*¹¹: non si arroccerà nella trascendenza / separatezza ma, allo stesso modo del Bene, *senza perché*, avrà l'impulso a farsi *poièsi* di un *altro* che possa partecipare del suo essere buona.

In nessun luogo dei dialoghi Platone esplicita la suddetta dimensione *creativa / produttiva* dell'*Idea*, qui ricavata come implicazione teorica dall'analogia fra il Bene e il sole, nonché dall'ontologia *agatologica* che ne deriva¹². Al carattere poiético dell'*Idea*, che implicherebbe la produzione di una realtà sensibile¹³, sembra comunque rinviare *Repubblica* 517b8–c4, dove all'*Idea del Bene*, ossia alla suprema *Idea*, viene attribuita una causalità relativa al mondo visibile, nel quale essa è generatrice della luce e del sole. Questa causalità risulta del tutto evidente se si tiene nel dovuto conto l'identità fra il Demiurgo e il sommo Intelligibile presupposta in *Timeo* 37a1: qui il Demiurgo viene identificato, appunto, con l'*ottimo* fra gli *enti intelligibili e che sempre sono*, ossia con la suprema *Idea*, con l'*Idea del Bene*, archetipo cui egli ispira la propria azione *poiética*; archetipo a sua volta coincidente col mondo intelligibile, vale a dire con l'insieme delle *Idee* (cfr. 30c2–31a1)¹⁴. A partire da questa identità, l'esser buono e quindi automanifestativo — *diffusivum sui* — riferito in *Timeo* 29e–30a al Demiurgo deve essere riconosciuto anche al mondo delle *Idee* e, come ovvio, a ogni sua componente.

2. La Bellezza come agatofania: sull'idealità poiética dell'*Idea*

Le riflessioni fin qui condotte hanno evidenziato come nella filosofia platonica l'esser buono, di cui il Bene, Principio di tutte le cose, è archetipo, implichi l'incondizionato / immediato impulso a produrre un'immagine di

11. All'essere *icona* del Bene da parte dell'*Idea* rinvia *Repubblica* 500c2–5, dove il mondo delle *Idee* viene caratterizzato come archetipo della vera giustizia, e quindi della vera virtù, ossia di una modalità di essere che si fa manifestazione immediata del Bene.

12. Quest'implicanza non è sostenuta solo da un'interpretazione senza pregiudizi dell'analogia fra il Bene e il sole, ma anche dalla *necessità logica* di trovare una spiegazione plausibile per l'esistenza di *manifestazioni* dell'*Idea*: perché mai dovrebbero sussistere manifestazioni dell'*Idea*, se la trascendenza dell'*Idea* fosse pura autoreferenzialità, ossia priva della relazionalità poiética legata all'esser buono?

13. Se l'*altro* prodotto dalla potenza automanifestativa del Bene dimorante oltre ogni ente è l'*Idea* in quanto manifestazione *intelligibile* del Bene stesso, l'*altro* prodotto dall'*Idea* dovrà essere, nella gerarchia ontologica platonica, una manifestazione *sensibile* dell'*Idea* stessa.

14. Per l'identità di Demiurgo e *Idea del Bene*, cfr. tra i contributi più recenti Benitez 1995; Lavecchia 2006: 116–117; Lavecchia 2006: 216–222, con ulteriore bibliografia. Un'ottima messa a punto riguardo ai rapporti fra Demiurgo e realtà intelligibile si trova in Ferrari 2008, con ampia bibliografia.

sé. Di questo impulso *iconopoietico* l'arte del Demiurgo è esemplare manifestazione. Come abbiamo visto, l'icona dell'esser buono prodotta da quell'arte ha come peculiarità l'autonomia/autosufficienza, il che la rende *legge a se stessa*, ossia, in senso pregnante, principio del proprio essere. L'essere *legge a se stessa* dovrà allora venire considerato carattere sostanziale della bellezza, se è vero che la bellezza — lo vedremo subito — *essenzia* il risultato attinto dal Demiurgo mediante la sua arte.

Proprio perché è sommamente buono, il Demiurgo non può produrre se non qualcosa che è bello nella misura più alta (*Timeo* 30a6–7)¹⁵. Ora, contraddice questa *necessità del produrre bellezza* quell'essere incondizionato già posto in evidenza riguardo all'agire del Demiurgo? Ovvero: la bellezza può essere considerata norma per la poièsi del Demiurgo? Oppure, forse, qui il Bene è norma della bellezza, dal momento che essa si manifesta come risultato di un esser buono?

Certo, il legame intrinseco fra Bene e Bellezza viene affermato in luoghi-chiave dei dialoghi platonici: così nell'insegnamento di Diotima il Bello in sé, l'*Idea del Bello*, al culmine dell'ascesa guidata da Eros si rivela radice dell'autentica virtù, e quindi sommo manifestarsi del Bene (*Simposio* 212a2–5); e nel *Filebo* il Bello forma con Verità e Misura una tri-unità di *Idee* mediante cui il Bene si rivela (64e5–7, 65a1–2). Ma è ancora l'analogia fra Bene e sole della *Repubblica* il contesto da cui possiamo ricavare gli elementi più interessanti per il nostro discorso, e quindi la risposta alle domande sopra formulate. Proprio nel punto dell'analogia in cui si afferma la trascendenza del Bene rispetto a ogni forma di *conoscenza/verità*, e quindi tanto rispetto alla Verità in sé, quanto — data la stretta implicazione fra conoscere ed essere — rispetto a ogni forma dell'Essere, questa trascendenza viene infatti espressa con riferimento alla bellezza: il Bene è *bellezza indescrivibile* (*Repubblica* 509a6), perché la sua bellezza trascende quella di *scienza e verità* (508e3–509a7)... Come si potrà caratterizzare questa bellezza, ossia la *Bellezza in sé*, che, tenendo conto dell'analogia col sole, dimora persino oltre la *luce* mediante cui il Bene si rende manifesto?

Se la luce del sole è, nell'analogia, il *già determinato* manifestarsi del Bene come Verità, come l'incondizionato *non-nascondimento* che sostanzia l'Essere, allora, forse, la Bellezza del Bene sarà la *manifestatività* del Bene stesso, la sua intrinseca, produttiva relazionalità prima di ogni *determinarsi/formarsi/immaginarsi* come manifestazione/relazione determinata. In quest'ottica la Bellezza non potrà essere rapportata ad alcuna legge/norma deducibile/*immaginabile* in base a una qualche manifestazione del Bene, ossia a una qualche forma dell'Essere. Essa sarà la *metaiconica evidenza* del

15. Cfr. anche 29a2–6. Per la bellezza come obiettivo del Demiurgo e carattere peculiare dell'universo, cfr. 30b5–6, 53b5–6, 68e1–2, 92c8.

Bene nel suo dinamico formarsi come incondizionato, e pertanto *metanomico* Principio d'una *relazionalità iconopoietica*: sarà il paradossale apparire del Bene nel suo essenziarsi, *prima d'ogni forma*, come essere buono; ovvero sarà *agatofania* nel senso più pieno e produttivo. In questa prospettiva la Bellezza non è determinata dal Bene, come invece lo è la luce della Verità: *evidenza* della forza poietica del Bene, mediante essa il Bene si *forma* nel suo determinarsi come *assenza di nascondimento*, come Verità e Idea. Potremmo, allora, quasi dire: la Bellezza appare come l'*idealità poietica* di ogni Idea, mediante la quale ogni Idea si *forma* come immagine del Bene, manifestandosi radice d'una relazionalità *agatofanica*.

Si comprende, a questo punto, perché il vertice dell'ascesa guidata da Eros, che culmina nell'unione col Bello in sé, non potrà essere altro se non generazione di vera virtù (*Simposio* 212a2–7), *agatofania*: chi sperimenta il Bello in sé incontra infatti l'*Idealità* in sé, quale potenza formatrice d'immagini/manifestazioni del Bene, e di quella *Idealità* diviene icona, facendosi autonoma istanza *agatofanica*. E si comprende anche, a partire dall'essere adeterminato e non determinabile della Bellezza, perché nel *Fedro* proprio il Bello venga indicato come l'unica realtà intelligibile che possa essere *in piena evidenza/immediatezza* percepita (*ekphanéstaton*) fin nel mondo sensibile senza sconvolgimenti per il soggetto percipiente (250c8–d): il trascendere ogni determinazione e determinabilità implica infatti non solo la totale *trasparenza* in ogni dimensione dell'Essere, ma anche la totale assenza d'un carattere cogente; carattere tanto più forte quanto più universale è la determinazione d'una realtà che si lasci direttamente percepire in una dimensione dell'Essere meno universale rispetto a essa.

Da quanto appena detto deriva un intimo, indissolubile legame fra Bellezza e *libertà*. Perché, in questa prospettiva, la Bellezza non è se non il mostrarsi, in misura e su livelli diversi, dell'*incondizionatezza* a partire da cui il Bene si fa *potenza ontopoietica*, ovvero *Idealità* formatrice d'un Essere *assoluto*, e quindi *libero* da ogni vincolante opporsi di Principio e manifestazione.

3. L'arte come creatività produttrice di bene (agatopoièsi)

I motivi e concetti fin qui valorizzati riguardo alla filosofia platonica sono tali da rendere sensato — lo vedremo immediatamente — l'uso d'una nozione come *creatività* nell'orizzonte di quella filosofia. In particolare, nel caso di Platone quella nozione potrà essere associata in maniera specifica all'arte, ovviamente senza perdere di vista la prospettiva specifica di Platone riguardo al concetto di arte.

Se — considerando quanto detto all'inizio — si vuole riferire la nozione di creatività a una *poièsi* che ha come fine *assoluto* la propria opera, e che

implica da un lato un rapporto cosciente e libero con una sfera d'attività trascendente ogni predeterminazione — e pertanto ogni legge/norma — e dall'altro la produzione d'una realtà *autonoma*, che sia *legge a se stessa* — e dunque costituisca un organismo —, la filosofia platonica contempla la concreta realizzabilità d'una tale poièsi. Una poièsi eminentemente creativa nel senso indicato è infatti l'agire del filosofo che ha attinto il culmine del percorso ispirato dalla filosofia, ossia l'esperienza diretta del Bene, Principio posto oltre ogni forma di Essere, e quindi oltre ogni legge/norma¹⁶.

Proprio perché ha attinto l'esperienza del sommo Bene, il vero filosofo è l'unico individuo capace di agire nel senso più pieno *senza invidia/gelosia*, con l'incondizionato impulso a comunicare a un *altro* l'esser buono di cui partecipa: il suo agire sarà, insomma, veridica *icona del Bene*¹⁷. Ora, in un luogo pregnante della *Repubblica* questo agire viene caratterizzato mediante immagini legate all'arte: poiché il filosofo è in grado di plasmare se stesso, ovvero la propria anima, donandole la costituzione d'un organismo capace di governarsi autonomamente, allora sarà anche buon *demiurgo* riguardo alla città (*Repubblica* 500d4–9), ossia capace di trasformare la città in un organismo autosufficiente, governato dalla vera giustizia, e quindi dalla vera virtù; e in questo agirà come un *pittore*, mescolando rettamente fra loro, come si fa con i vari pigmenti, le varie componenti della comunità, in modo da ottenere il retto colore, ovvero la retta costituzione della città (500d10–501c), che allora sarà, come una pittura, bella nella misura più alta (501c3).

La sostanza della suddetta attività — attività che rievoca quella dell'Artefice dell'universo¹⁸ —, sia essa rivolta all'anima o alla città, verrà al filosofo dal rapporto col mondo delle Idee (500c2–d3, 501b1–3), ossia con la realtà che nella maniera più piena manifesta il Bene. In base alle premesse poste nelle pagine precedenti, questo rapporto non può essere inteso come limitante per l'autonomia dell'agente o di ciò che l'agente produce: dal mondo delle Idee il filosofo non trae una copia di quel mondo — secondo i termini banalizzanti in cui molte interpretazioni correnti percepiscono il rapporto fra *Idea* e *icona*¹⁹ —, ma la sostanza, l'*idealità poiètica* atta a manife-

16. Alla realizzabilità di questa esperienza diretta del Bene, Platone rinvia in *Repubblica* 504c9–d3, 511b7, 517b8–c1, 518c9–10, 519c10–d2, 526e1, 532c5–6, 540a7–9.

17. L'assenza d'invidia/gelosia viene indicata come peculiare del filosofo in *Repubblica* 500a5, e riferita a Socrate, archetipo del vero filosofo, in *Apologia* 33a8. Che il filosofo sia simile al Bene non è cosa sorprendente, se è vero che nella filosofia platonica l'esperienza diretta d'una realtà implica l'esserle, appunto, simile (cfr. Lavecchia 2006: 236–245).

18. Per i paralleli con l'attività del Demiurgo, cfr. Lavecchia 2006: 9–12.

19. In *Sofista* 235d6–236c8 si critica apertamente una produzione d'immagini in cui l'immagine venga intesa come passiva riproduzione in senso *realistico/naturalistico/illusionistico*. Per un'approfondita discussione di questo luogo e del suo retroterra, cfr. Napolitano Valditaro 2007: 158–178.

stare/comunicare nel mondo sensibile, in forma individualizzata a partire dalla *situazione specifica* del mondo sensibile, quell'assoluto Bene di cui le Idee stesse sono immagine intelligibile. A partire da quella idealità, il filosofo non plasma la riproduzione d'una qualche realtà o legge/norma estranea alla propria anima o alla natura della città, ma conduce a piena manifestazione null'altro se non la vera natura tanto della propria anima quanto della città, rendendole realmente autonome: non a caso tanto l'anima quanto la città ben plasmate posseggono in se stesse il principio-guida della propria esistenza — la componente divina nell'anima e la costituzione nella città (*Repubblica* 590c8–591a4). L'arte del filosofo, insomma, così come l'arte del Demiurgo, si sostanzia del produrre un organismo che, proprio nel manifestare il Bene, ossia nel farsi veicolo di vera virtù, si rivela *legge a se stesso*²⁰. Tenendo conto delle riflessioni svolte riguardo alla Bellezza, potremmo dire che questo organismo, nel suo essere *agatofania*, è *forma/manifestazione* pienamente individualizzata, e per questo unica e irripetibile, della Bellezza.

Ma che rapporto ha quanto detto finora con l'arte come noi correntemente la intendiamo? Lo stesso Platone fornisce una risposta, rinviando all'obiettivo dell'arte da lui stesso messa in pratica con la composizione dei dialoghi, ossia con la propria attività di scrittore: dell'arte che consiste nella poièsi di discorsi, di *lógoi*, siano essi scritti o orali, e che Platone ritiene paradigmatica e superiore rispetto alle arti figurative (*Politico* 277c3–6)²¹. Quest'obiettivo, sebbene riferito a un altro piano del reale, è il medesimo di quello rilevato riguardo all'arte del sommo Demiurgo: la composizione di un *lógos* deve infatti mirare a produrre un *cosmo* (*Gorgia* 504a1–3; *Fedro* 277c2), un *tutto* (*Gorgia* 503e8–504a1; *Fedro* 264c5, 268d5; *Cratilo* 425a3) analogo a un *vivente* (*Fedro* 264c3, 276a8; *Cratilo* 425a3–4; *Politico* 277b8–c3)²², ossia a un organismo *autonomo/autosussistente*; e quest'organismo deve essere *bello* (*Cratilo* 425a3), il che implicherà il suo farsi manifestazione del Bene, *agatofania*²³.

In effetti la manifestazione/comunicazione di bene viene indicata da Platone quale carattere essenziale dei *lógoi* composti secondo vera arte: quei discorsi saranno orientati verso ciò che in massima misura è buono, verso l'*ottimo* (*Gorgia* 503d6–7), in modo tale da rendere chi ascolta il più

20. Significativamente, nel *Timeo* l'essere autonomo/autocosciente dell'universo viene ricondotto alla sua virtù (34b6–7).

21. Che Platone connetta a quest'arte anche la poesia, in ogni sua forma, risulta evidente da *Gorgia* 502c5–d4 e *Fedro* 278b8–c4.

22. Si noti negli ultimi due luoghi indicati il parallelo con la pittura e la scultura. Il parallelo con la pittura è presente anche in *Gorgia* 503e4–504a4. *Fedro* 268d4–5 rinvia invece alla composizione di tragedie.

23. Il cosmo prodotto dal Demiurgo è un *vivente* (*Timeo* 30d3), un *tutto* (27c4, 29d7, 32d1) *buono e bello* nella misura più alta possibile (30b4–6). Sulle forti analogie fra l'attività del Demiurgo e la composizione d'un discorso secondo vera arte, cfr. Lavecchia 2006: 8–14.

possibile buono (*Gorgia* 501e11, 502e3–5, 503a7–9, 504d–e3, 515b8–c1, 515d3–4, 516b10–c1; *Fedro* 270b4–9). Pertanto, chi plasmerà quei discorsi darà loro una forma (*éidos*) capace di comunicare la virtù alle anime dei fruitori (*Gorgia* 503d6–504e5), ossia capace di rendere l'anima un cosmo pervaso di giustizia, e quindi simile al tutto costituito dal cosmo sensibile (*Gorgia* 507d6–508a4). La poièsi di tale forma implica però la conoscenza della natura dell'anima (*Fedro* 270e3–5, 271a4–272b6, 273de8–e1) e quindi, per Platone, del tutto in cui essa è inserita, ossia dell'universo e dei principi che governano la sua vita (*Fedro* 270c1–2; cfr. 269e1–270a8). Ne deriva, allora, che *poeta* di quella forma potrà essere solo il filosofo, vale a dire l'individuo che ha attinto l'esperienza del sommo Principio, del Bene a partire da cui l'universo sensibile è stato *informato* dal Demiurgo: quello stesso individuo che, proprio in base al suo rapporto col mondo delle Idee, e quindi col Bene, viene caratterizzato nella *Repubblica* — lo abbiamo visto — come l'artista capace di dipingere la migliore costituzione per la città²⁴.

Come l'arte del Demiurgo, produttore di ciò che è *bello e buono* nella misura più alta (*Timeo* 68e1–2), consiste nel realizzare l'idea, la forma/manifestazione dell'*ottimo* (46c8–d1)²⁵, ossia del Bene nel macrocosmo sensibile, così, dunque, l'arte del filosofo si manifesta come poièsi capace di manifestare il Bene nel microcosmo dell'umano²⁶. E proprio il suo essere cosciente *agatopoièsi* rende l'arte del filosofo supremo paradigma di ogni arte: per Platone ogni arte/*téchne* deve infatti mirare alla manifestazione/comunicazione del Bene (cfr. *Gorgia* 464c3–d1), partendo dalla piena coscienza dei principi informanti il proprio agire, nonché dalla piena conoscenza del proprio oggetto (464e2–465a5); deve, in poche parole, sempre farsi *formatrice di bellezza* ossia, traendo la propria sostanza dall'*Idealità poiètica* del Bello in sé, farsi *invenzione/immaginazione* di *agatofanie* affinché, mediante le sue realizzazioni, il Bene si comunichi ai suoi fruitori, plasmando e trasformando le loro anime²⁷.

A questo punto molti si chiederanno: come si può parlare di creatività dell'artista in un orizzonte come questo, dove la poièsi del filosofo, in ogni campo e dimensione della vita, viene percepita come coincidente con la vera arte? Non sarà l'arte, in questo orizzonte, serva della filosofia? Alle due domande non si può rispondere in modo corretto se si parte da una

24. Si apprezzino le notevoli tangenze fra *Gorgia* 503d6–504e5, dove si caratterizza l'ideale incarnato dalla vera retorica, e *Repubblica* 500c2–501c3, che appunto caratterizza l'arte del filosofo riguardo alla costituzione della città.

25. Per l'*ottimo* come obiettivo del Demiurgo, cfr. anche 30b5–6, 40b4, 48a2–3, 53b4–6.

26. Sull'arte del filosofo come immagine dell'arte del sommo Demiurgo in generale, cfr. Lavecchia 2006: 12–14.

27. Si veda quanto detto in *Repubblica* 401b–d3 non solo riguardo a poesia e musica, ma in generale riguardo a quelle che potremmo denominare "belle arti".

qualsiasi prospettiva corrente riguardo alla nozione di arte. Occorre invece restare immanenti all'orizzonte di Platone: orizzonte all'interno del quale l'arte non è, come sovente si sostiene, ancella della filosofia, ma è la filosofia l'arte/*téchne* nel senso più pieno del termine, ossia la suprema attività legata alle Muse, la somma *musica* (*Fedone* 61a3-4)²⁸, e il filosofo il sommo *musicista* (*Repubblica* 411e4-412b1)²⁹.

Nella prospettiva appena indicata, una nozione di creatività è, come si è già tentato di mostrare, pienamente applicabile, ma solo al filosofo che ha percorso fino al culmine l'itinerario conoscitivo guidato dalla filosofia, raggiungendo l'esperienza del Bene. Solo a partire da quell'esperienza si attinge infatti uno stato in cui, trascesa ogni forma dell'Essere, da un lato si è liberi da ogni condizionamento tanto interiore quanto situazionale, e dall'altro, proprio perché si è attinta la radice di ogni forma dell'Essere, si è capaci di cogliere l'individualità di ogni situazione. Ne risulta un agire/produrre creativo nel senso più pregnante del termine, che, scaturendo dal *senza perché* dell'esser buono, è autenticamente libero da ogni presupposto o legge/norma, e dunque veramente capace di creare, ossia di produrre forme realmente nuove, vale a dire radicalmente *individuali*. Siffatto agire può essere proprio, appunto, solo del filosofo giunto alla suprema forma di conoscenza, e quindi in possesso dell'*arte regale*, ovvero di quell'arte che nel *Politico* Platone caratterizza come trascendente ogni legge/norma, ogni *nómos*: dell'arte che riesce a produrre con *esattezza* il buono e il giusto in ogni situazione, di ogni situazione manifestando la natura *unica e irripetibile*, appunto con la massima esattezza³⁰; a differenza del *nómos*, il quale mai potrà tener conto dell'individualità, unicità e irripetibilità di uomini o situazioni/azioni, delle loro incancellabili differenze, e pertanto mai potrà sfuggire all'approssimazione (*Politico* 294a10-b6), ma si comporterà con l'arroganza d'un ignorante che non ammette si possa scoprire qualcosa di nuovo e migliore rispetto ai suoi dettami (294b8-c4).

Solo il filosofo che ha sperimentato il Bene è vero artista, e ciò in ogni ambito in cui per Platone è applicabile la nozione di arte/*téchne*. Solo il filosofo riesce infatti ad attuare una vera *agatopoièsi*, una cosciente e creativa produzione di forme capaci di manifestare il Bene nel mondo degli uomini: *cosciente* perché il suo soggetto è pienamente consapevole dei suoi principi, nonché libero da ogni condizionamento, ossia integralmente concentrato sull'opera, vale a dire, proprio in quanto radicalmente libero, integralmente *al servizio* dell'opera stessa; *creativa* perché, proprio nel sostanzinarsi a partire

28. Cfr. anche *Repubblica* 411e5-6, 548b8-c1.

29. Su questo tema, cfr. Lavecchia 2006: 14-16.

30. *L'Esatto in sé* — e quindi il Bene, nel suo esser fonte di ogni misura — si rivela obiettivo della vera *téchne* a partire da *Politico* 284d.

dal Bene, e nel trascendere quindi ogni orizzonte normativo, produce un organismo pienamente autonomo, ovvero una forma dotata di individualità e novità, ossia — come già detto — unica e irripetibile. Essenziantesi nel Bene, la *poièsi* di cui stiamo parlando si manifesta allora come *relazionalità*, appunto, creativa senza scadere nello scolastico filisteismo della riproduzione/copia o nel solipsistico soggettivismo che, in fondo, identifica la creatività con la casualità dell'istintivo³¹. In quanto *agatofania*, il suo esito infatti non tende ad assolutizzare né il soggetto della sua produzione né se stesso né un eventuale modello, sia esso interiore o esteriore: quell'esito è *agatofania* proprio perché *realizza se stesso* nel comunicare a un altro il proprio essere buono, ossia nel trasmettere all'altro la potenza trasformatrice e creatrice che lo ha prodotto³².

A partire da queste premesse non appare azzardato affermare che il concetto di arte/*téchne* presupposto da Platone, sebbene per molti versi del tutto *inattuale*, contenga quanto meno alcuni elementi essenziali per una nozione di creatività, anche se tale nozione nei dialoghi platonici non viene esplicitamente tematizzata. Proprio per il loro contesto così inattuale quegli elementi possono fornire interessanti provocazioni in un discorso contemporaneo riguardante la creatività. Il concetto platonico di arte qui messo in luce stimola infatti a circoscrivere la nozione di creatività a una prospettiva legata strettamente, appunto, a un concetto di *arte*: si è creativi solo quando si riesce ad agire da artisti nel senso più pregnante — quali siano poi estensione e peculiarità del concetto di arte è ovviamente questione a cui oggi si possono dare le più svariate risposte. Per Platone — lo abbiamo visto — arte è *agatopoièsi* cosciente del proprio essere e del proprio farsi, ovvero assolutamente *libera* — e dunque tutt'altro che *moralistica* — produzione di *agatofanie*: di forme del Bene/Bello, ossia di *organismi* che siano da un lato *legge a se stessi*, dall'altro fonte di *relazionalità agatopoietica*.

In quest'ottica non si può parlare di *creatività* senza riferimento a una specifica esperienza di ciò che, con una locuzione di Luigi Pareyson, potremmo denominare *formatività*. E proprio nelle analogie con la teoria estetica

31. Platone conosce forme *soggettivistiche* di *poièsi*, ovvero basate sull'esaltazione degli istinti *personali* del produttore e del fruitore: sono le forme di *mimèsi/poièsi* da lui censurate, in quanto allontanano l'individuo dalla libertà, per trascinarlo nel vortice delle emozioni, in cui il soggetto non è più padrone di sé, ma, nonostante l'illusione di uno slancio creativo, è dominato da quel principio cosmico che il *Timeo* identifica con la *necessità/casualità*.

32. Il rinvio alla *relazionalità produttiva* messa in atto dagli esiti di una vera arte è evidente in *Repubblica* 401b-d3, dove si sottolinea l'effetto positivamente plasmatorio che le forme belle prodotte dai veri poeti e artefici hanno persino sulle anime dei bambini. In *Simposio* 215d3-6 Alcibiade evidenzia come l'impulso al bene presente nei *lógoi* di Socrate si trasmetta anche quando siano riportati da un uomo dappoco. Ora, si ricordi che per Platone l'arte di scrivere *lógoi* filosofici consiste nel rendere il discorso immagine dei *lógoi* orali del filosofo (*Fedro* 276a8-9), e quindi della relazionalità produttiva che essi instaurano con l'interlocutore.

pareysoniana consiste l'ulteriore provocazione del concetto di creatività qui messo in luce riguardo a Platone. Pareyson infatti intende la forma come «organismo, vivente di vita propria e dotato di una legalità interna: totalità irripetibile nella sua singolarità, indipendente nella sua autonomia, esemplare nel suo valore, conclusa e aperta insieme nella sua definitezza che racchiude un infinito» (Pareyson 1988: 7)³³. E la formatività viene da lui caratterizzata come «unione inseparabile di produzione e invenzione: “formare” significa “fare” inventando insieme il “modo di fare”, vale a dire “realizzare” solo procedendo per tentativi verso la riuscita» (Pareyson 1988: 10). Riuscita che, a sua volta, riguardo a un'opera d'arte, manifesta quel modo unico e irripetibile in cui l'opera stessa può essere realizzata (Pareyson 1988: 67), per cui «l'opera d'arte si fa da sé, eppure la fa l'artista» (Pareyson 1988: 78).

Il rinvio alle formulazioni pareysoniane non vuol essere un patetico tentativo di *attualizzare* Platone mediante richiami a influenti contemporanei. Si tratta piuttosto di spingere all'approfondimento d'una prospettiva che sembra presentare rilevanti analogie con l'azione *agatopoietica* del filosofo caratterizzata nei dialoghi platonici: con un fare che, si manifesti come formazione dell'anima, come costruzione della città giusta, o come poièsi d'una geniale scrittura, è sempre cosciente produzione di forme integralmente individuali del Bene, e quindi vera arte; con un formare che, superiore a ogni legge, produce sempre *inventando* il proprio modo di produrre, perché si orienta sempre secondo l'*irripetibile individualità* di ogni situazione; con una formatività che, nella tragedia inscenata dalla vita e dal destino di Socrate, mostra nella maniera più pregnante l'evidenza dell'essere *tentativo*, del tentare di farsi *poièsi della forma di vita più buona e più bella*³⁴.

salvatore.lavecchia@uniud.it

Riferimenti bibliografici

BALANSARD, A., 2001, “*Techne*” dans les *Dialogues de Platon*. *L’empreinte de la sophistique*, Sankt Augustin, Academia.

33. Proprio riguardo alla nozione di organismo, Pareyson rinvia a Platone come a uno dei propri punti di riferimento (Pareyson 1988: 8).

34. In *Leggi* 817b–d il discorso filosofico viene identificato con la forma più bella e buona di tragedia, a sua volta identificata con la mimèsi della forma di vita più buona e più bella. Per la percezione del destino di Socrate come *tragedia*, cfr. *Fedone* 115a5–6. Non a caso le ultime parole del *Fedone* evocano in Socrate l'uomo più *buono, sapiente e giusto* che la voce narrante abbia conosciuto (118a16–17). Sulla filosofia come invero dell'arte tragica nell'opera di Platone, cfr. la stimolante e originale trattazione in Di Salvo 2008: 17–263, nonché Segoloni 1994: 209–227.

- BENITEZ, E.E., 1995, *The Good or the Demiurge: Causation and the Unity of Good in Plato*, «Apeiron», 28, pp. 113–140.
- BONTEMPI, M., 2009, *L'icona e la città. Il lessico della misura nei dialoghi di Platone*, Milano, Vita e Pensiero.
- CAMBIANO, G., 1991, *Platone e le tecniche*, Roma, Bari, Laterza.
- CARCHIA, G., 1999, *L'estetica antica*, Roma, Bari, Laterza.
- DELCOMMINETTE, S., 2006, *Le "Philèbe" de Platon. Introduction à l'agathologie platonicienne*, Leiden, Boston, Brill.
- DI SALVO, D., 2008, *Dalla trasfigurazione al canone. Il tragico in Platone e Aristotele*, Roma, Aracne.
- ERLER, M., 2007, *Platon*, in *Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie der Antike*, vol. 2/2, Basel, Schwabe.
- FERRARI, F., 2008, *Intelligenza e Intelligibilità nel "Timeo" di Platone*, in J. Dillon, M.E. Zovko (a cura di), *Platonism and Forms of Intelligence*, Berlin, Akademie Verlag, pp. 81–104.
- GIULIANO, F.M., 2005, *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin, Academia.
- HOLM–HADULLA, R.M., 2011, *Kreativität zwischen Schöpfung und Zerstörung. Konzepte aus Kulturwissenschaften, Psychologie, Neurobiologie und ihre praktischen Anwendungen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- KATO, M., 1986, *Techne und Philosophie bei Platon*, Frankfurt a.M., Bern, New York, Peter Lang.
- LAVECCHIA, S., 2006, *Una via che conduce al divino. La "homoiosis theo" nella filosofia di Platone*, Milano, Vita e Pensiero.
- LAVECCHIA, S., 2010, *Oltre l'Uno ed i Molti. Bene ed Essere nella filosofia di Platone*, Milano, Udine, Mimesis.
- NAPOLITANO VALDITARA, L.M., 2007, *Platone e le "ragioni" dell'immagine. Percorsi filosofici e deviazioni tra metafore e miti*, Milano, Vita e Pensiero.
- PAREYSON, L., 1988, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani.
- SEGOLONI, L.M., 1994, *Socrate a banchetto. Il "Simposio" di Platone e i "Banchettanti" di Aristofane*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- VEGETTI, M., 1998, *Techne*, in Platone, *La Repubblica*, Libro I, a cura di M. Vegetti, Napoli, Bibliopolis, pp. 193–207.

Pensare e/è disegnare

La creazione artistica secondo Leonardo da Vinci

GIANLUCA CUOZZO
Università di Torino

ABSTRACT: In Leonardo's work, as well as in Cusa's, an exaltation is present of the practical knowledge of the illiterate man, i.e. the mechanical arts, within which humility and admission of ignorance are the heart of a practical knowledge. The same 'culture of the shop' from which Leonardo used to draw, refers to graphic intuitions in which art and science converge; these conjectural notions, transformed into figures, are easily adopted and comprehensible to everyone. The same applies to enigmas devised by Cusa, performative schemata of symbolic geometry able to exemplify the soul's path to God, the mystic vision of the divinity, and the hidden mechanism of divine life. These exempla, in the case of Leonardo, are a sort of manual-inventory or technical solutions that may prove useful in more ways than one. The most surprising result of these experiential guides is the portrait of Mona Lisa, where the natural landscape on the background and the enigmatic face of the lady — separate but irresistibly attracted to each other — remind the artist's main challenge: to enchant the entropic processes of nature into the plasticity of the beautiful form.

KEYWORDS: Image, perspective, *speculum*, beauty, nature, knowledge.

1. Ritrarre concetti e pensare in figura

È indubbio come per Leonardo *pensare* e *disegnare* «di naturale» siano due attività complementari, che agiscono in vista di uno stesso fine: quello della comprensione delle multiformi manifestazioni della natura, in cui osservazione e ricostruzione teorica, «guardare ed esprimere» (Guzzo 1962: I LXII), sguardo estatico e meravigliato e sforzo proteso alla spiegazione scientifica dei fenomeni non sono che due aspetti di un unico processo di intendimento. In Leonardo, quindi, «sintesi artistica, da una parte, e sintesi scientifica nei disegni e nei fogli dei manoscritti, dall'altra, erano soltanto due aspetti di un unico problema, quello della comprensione del mondo [...]». Egli dunque cercava, con l'ausilio determinante del disegno, l'unità

nella molteplicità del reale, la sintesi, la legge sempre valida» (Meneguzzo 1981: 28–29).

La natura che si offre all'esperienza, d'altra parte, non è mera materia inanimata; essa, elevata e trasfigurata da Leonardo «sino al sogno» (Roger–Milès 1923: 17) e alla visione metafisica, direbbe Plotino, è una «contemplazione oscura e silenziosa» (*Enneadi*: III 8, 4), una realtà cogitante — sebbene inconscia e rappresa sul piano della materia — governata da quella necessità del «Primo Motore» che al tutto provvede, trasfondendo nel mondo dell'esperienza vita, disposizione e movimento. Questa infusione di vita, per Leonardo, è mediata dalle eterne ragioni che si risolvono nel *logos* divino, le quali, nel loro insieme, costituiscono quel «nocciolo matematico che è immanente al cosmo»; in tal senso, «solo perché Dio ha costituito razionalmente il mondo la ragione umana ritrova se stessa nella razionalità immanente alla natura e “che in lei. . . vive”» (Garin 1966: II 616).

Se è dunque vero che per Leonardo «la sapienza è figliola della speriienza», prima di risolvere l'alternativa tra empirismo e idealismo platonico–cristiano in un senso o nell'altro occorre rilevare ampiezza e portata del concetto leonardesco di esperienza, concetto «che non si può confondere con la bassa sfera dell'empirico» (Saitta 1950: 22): l'appello di Leonardo all'*empiria*, se mantiene pieno il suo significato nell'antitesi ai letterati e ai pedanti eruditi — vuoti ripetitori, «recitatori e trombetti delle altrui opere» (*Cod. Atl.*: 119r.b) —, d'altra parte, esso «va integrato con un pieno riconoscimento del valore della ragione, quando si voglia intendere la sua concezione del sapere. “Nessun effetto è in natura senza ragione; intendi la ragione e non ti bisogna speriienza” [*Cod. Atl.*: 147v.a]. L'esperienza ci apre la via, ci fa cogliere la realtà, ma è la ragione che, sola, può trovare la *ragione delle cose*, la loro necessità» (Garin 1966: 619). Nelle naturali e matematiche dimostrazioni, di conseguenza, alcuna volta si concluderanno «gli effetti per le cagioni e alcuna volta le cagioni per li effetti» (*Cod. Atl.*: 200r.a)¹ — dal che si può arguire come in Leonardo «le ricerche fisiche, quantunque essenzialmente induttive, non escludano dal loro metodo il processo deduttivo, sia con lo spiegare fatti e leggi già trovate, mostrando essere gli uni e le altre conseguenze di leggi superiori e più vaste; sia con lo scoprire nuove leggi e nuovi fatti, traendo dalle leggi già accettate e spiegate conseguenze di cui sono suscettibili» (Solmi 1905: 226–227).

In effetti, scrive Leonardo, sebbene dal punto di vista metodico noi, per comprendere la realtà, spesso dobbiamo partire dall'esperienza per elevarci verso la ragione, dal punto di vista ontologico è comunque chiaro «che

1. Il passo da cui si è citato è una traduzione piuttosto libera della *Prospectiva communis* di Peckham, quella stessa versione che Fazio Cardano aveva dato alle stampe in quegli anni (cfr. Solmi 1976: 226).

la natura comincia dalla ragione e termina nella speranza» (*Ms. E: 55r*) — dove per ragione, evidentemente, deve intendersi il principio divino; o, come direbbe Nicola Cusano, la *forma formarum*, il luogo metafisico in cui si raccolgono i modelli di tutto ciò che esiste, disposti in quel modo ordinato che diventa normativo per ogni umana produzione di forme — tecnica, artigianale o artistica che sia (cfr. CUOZZO 2012: 161–187). Ed è questa ragione somma che brilla nello spirito dell'uomo, nel momento in cui vogliamo indagare il senso più vero e intimo delle cose, «penetrarle nella loro profondità ontologica» (Bongioanni 1935: 9). Il che significa «cogliere la realtà per entro al suo recondito fluire» con «entusiasmo puro per la conoscenza delle idee»; ovvero, «fissare il nesso reale tra la scienza della forma esterna e quello della ragione interna» (Bongioanni 1935: 10) — se è vero che per Leonardo *virtutem forma decorat*, come si legge sul verso del ritratto di *Ginevra de' Benci* (National Gallery of Art, Washington DC): la forma, la bellezza, è ciò che decora la virtù e il valore, che sarebbero doti intrinseche e del tutto inappariscenti sul piano fenomenico se non fossero rivelate dall'eleganza e dalla beltà della figura realizzata dall'arte (cfr. Zöllner 2010: 38). La bellezza, scrive in modo pressoché analogo Cusano, si risolve in una «certa consonanza tra i diversi» (*Tota pulchra: 32*); sicché «la causa della bellezza consiste universalmente nella risplendenza della forma sulle parti proporzionate della materia» (*Tota pulchra: 32*) — espressione in cui bellezza e verità sono i due poli di una stessa esperienza, allo stesso tempo estetica e scientifica. Ma è in Ficino che si trova una vera e propria esplicitazione della formula leonardesca, tale da far pensare a una ripresa iconica, nel ritratto realizzato da Leonardo, di un motivo prettamente neoplatonico:

La virtù dello animo mostra di fuori un certo ornamento nelle parole, ne' gesti, e nelle opere onestissimo [...]. In tutte queste cose la perfezione di dentro produce la perfezione di fuori: e quella chiamiamo Bontà, questa Bellezza. Per la qual cosa vogliamo la Bellezza essere fiore di Bontà. E per gli allettamenti di questo fiore, quasi come per una certa esca, la Bontà ch'è dentro nascosa, alletta i circostanti (*Div. am.: 67–68*).

Detto in altri termini, la forma artistica, «la speziosa figura del corpo» (*Div. am.: 70*), quale *resplendentia* dell'essenza armoniosa del reale, per Leonardo manifesta e rende intelligibile l'idea, quale ragione intrinseca della disposizione armoniosa del reale, così come il bello è «una manifestazione di segrete leggi della natura» (Cassirer 1950: 251). Raffigurare, delineare la forma non è possibile, dunque, senza esercizio di teoria, di quella sottilissima speculazione pittorica quale *visione interna*, metafisica, del mondo delle cose: «Quelli che s'innamorano della pratica senza la scienza son come il nocchiere che è tra naviglio senza timone e bussole, che mai ha certezza dove si vada; sempre la pratica deve essere edificata sopra la buona teoria»

(*Trat. pitt.*: 56). Vedere internamente la realtà, cogliere la sua immanente configurazione che si riverbera in un'immagine ben proporzionata, significa intuirlo: un «tatto della realtà per di dentro» (Bongianni 1935: 19), che coglie la verità grazie alla sua forza ostensiva che appare — come *resplendentia* della rappresentazione — nella bellezza. Per Leonardo, si potrebbe dire, non vi è verità che non abbia la forza di apparire, manifestandosi come *speciosa forma* — e in ciò sta il valore filosofico della pittura, capace di penetrare nella «struttura del creato» ben altrimenti che la parola (Solmi 1905: 39); sicché «l'arte non è mai soltanto una creazione della fantasia soggettiva, ma è, e rimane, un vero ed indispensabile organo per l'apprensione dello stesso reale. Il valore di verità immanente a questa non è inferiore a quello della scienza [. . .]. Leonardo, anche come *investigatore*, non si diparte da questa visibilità e concepibilità della forma» (Cassirer 1950: 248).

Leonardo stesso, dotato «dell'eccezionale potenza del suo pensiero visivo» (Kemp 2004: 88), attribuiva intelligenza, riflessione, giudizio — tra le massime funzioni della mente insieme alla memoria —, da un canto, e fantasia, dall'altro, a uno stesso ventricolo del cervello, da cui derivano quindi tanto le misurazioni esatte della realtà (fondate sulla precisione matematica e geometria), tanto i parti gioiosi dell'immaginazione, attenuando di molto la linea di confine che dividerebbe descrizione naturalistica e artificio fantastico, e giungendo piuttosto a una «assimilazione dei processi della fantasia a quelli dell'attività intellettuale» (Vecce 2006: 113). La semplice osservazione di «alcuni muri imbrattati di varie macchie», per esempio, guidata dall'*ars combinatoria* della fantasia, diviene in alcuni casi un evidente fenomeno di visione proiettiva e metamorfica, a cui non fa difetto una certa plausibilità ed esattezza. Questa percezione “esatta”, attraverso il lavoro dell'immaginazione che si fa «timone e briglia de' sensi» (*Windsor*: 19019b), si trasforma così in una «invenzione mirabilissima» che, rispetto al dato osservabile, possiede un sovrappiù ingegnoso, che però non pare assolutamente arbitrario (cfr. Kemp 2004: 35):

Se avrai a invenzionare qualche sito, potrai lì vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi; ancora potrai vedere diverse battaglie e atti pronti di figure strane, arie di volti ed abiti ed infinite cose, le quali tu potrai ridurre in intima e buona forma (*Trat. pitt.*: 61).

Ora, in queste proiezioni della fantasia, «la forza creatrice dell'artista è altrettanto certa di quella del pensiero teoretico e filosofico» (Cassirer 1950: 254). Vi è però da dire che non vale l'inverso, ossia il voler dipingere un paesaggio in modo sbrigativo e senza scienza alcuna, col solo gettare di «una sponge piena di diversi colori in un muro», come fa Sandro Botticelli (cfr. Solmi 1976: 106–108): essa spugna «lasciava in esso muro una macchia, dove

si vedeva un bel paese», sicché «il nostro Botticella» — suggerla il proprio rimprovero Leonardo —, non volendo dilettersi nello studio della natura, «fece tristissimi paesi» (*Trat. pitt.*: 58). Qui, si potrebbe dire, la mente del pittore è in preda al caso, e non vi è nulla in queste macchie «che ti dieno invenzione»; esse, per di più, «non t'insegnano finire nessun particolare» (*Trat. pitt.*: 59), facendoti accettare il dato fortuito così com'è.

2. Il disegnare, tra scienza della natura e teoria del bello

Molto spesso i disegni di Leonardo, che spaziano dall'anatomia e dalla descrizione degli elementi naturali al paesaggio e all'ingegneria civile e bellica, hanno la potenza evocativa di un "condensato immaginale" denso di teoria, quasi fossero ideogrammi sospesi tra l'exasperato naturalismo e la più concettosa delle astrazioni di pensiero: l'astrazione conoscitiva, per Leonardo, «nasce dal disegno. La conquista concettuale esce dalla grafica, non dal pensiero in quanto tale. O, per meglio dire, il segno è veicolo del pensiero fino a identificarsi con esso» (Meneguzzo 1981: 303). Da qui l'efficacia e la bellezza di queste immagini: una bellezza fatta di equilibrio formale, proporzione e armonia, da cui emerge l'intrinseca necessità di queste configurazioni, facendone un tutto in sé conchiuso, non giudicabile né per la sola bellezza della resa grafica, né per il loro valore di esattezza scientifica: «La fantasia non si aggiunge qui alla percezione, ma è essa stessa il veicolo vivente della percezione, le indica la via e le conferisce la sua fecondità, la sua forza e la sua determinazione» (Cassirer 1950: 250). Questa intima necessità delle raffigurazioni leonardesche, in cui «conoscenza della natura» e «formazione artistica» (Cassirer 1950: 226) si corrispondono intimamente, in fin dei conti pare riflettere il «sostrato geometrico» del disegno creativo di Dio (Kemp 2004: 53), l'indiscusso «operatore di tante mirabili cose» (Leonardo 2002: 66): il sommo artista, fondamento ultimo del carattere espressivo di ogni cosa creata, secondo cui tutto è traduzione "in figura" di pensieri allo stesso tempo esatti (finalisticamente orientati secondo brevità e minor impiego di strumenti) e magnifici. In tal senso, scrive Cassirer, in Leonardo «matematica e scienza s'incontrano ora nel chiedere la stessa cosa: nel chiedere la "forma". In rapporto al compito comune cadono i limiti tra teoria dell'arte e scienza. Leonardo da Vinci può, su questo punto, riallacciarsi direttamente a Cusano» (Cassirer 1950: 341).

Se dunque molti disegni di Leonardo sono, a un tempo, atti di conoscenza scientifica e produzioni artistiche, «il rapporto arte-scienza si fa, evidentemente, complesso. La bellezza, la *forma*, il carattere di *espressione* di quei disegni non è separabile da questo contenuto, né comprensibile fuori

di esso» (Luporini 1997: 119), stabilendo così Leonardo un perfetto connubio, nelle sue rappresentazioni grafiche, tra risultato estetico e valore di verità:

Fra il disegno come indagine critico-scientifica della realtà, direttamente guidato dallo spirito di ricerca e di analisi, e la sintesi poetica delle grandi opere leonardesche [...] vi è perciò una continuità indissolubile: questa poesia sorge su quella prosa, la quale, come ogni alta prosa scientifica, ha anche valore d'arte, e ne è sostanziata, perché in quella trova non solo i mezzi di espressione, ma le condizioni stesse del suo concretarsi (Luporini 1997: 127).

L'«uso sistematico dei disegni per studiare i fenomeni naturali» (Geymonat 1977: 58), inoltre, potendo essi essere colti con un solo sguardo, ha un indubbio vantaggio rispetto alle scienze discorsive, scienze che ricadono inevitabilmente nella successione diacronica in cui il prima e il dopo inficiano la nostra possibilità d'intuire, con una sola girata d'occhi, l'insieme del problema: «Un medesimo tempo, nel quale s'inchiude la speculazione di una bellezza dipinta, non può dare una bellezza descritta, e fa peccato contro natura quello che si dee mettere per l'occhio a volerlo mettere per l'orecchio» (*Trat. pitt.*: 32). Ed è così che negli ultimi disegni anatomici (quelli “a veduta esplosa”, che abbandonano il metodo della trasparenza degli organi adiacenti a quello oggetto di osservazione, studi presenti in Windsor e risalenti al 1510 circa), Leonardo, distaccandosi da una lunga tradizione scientifica a lui precedente, esalta il ruolo della figura nei confronti delle verbose descrizioni: la raffigurazione e il disegno, che stanno alla pittura come l'analisi alla sintesi (Chastel 2008: 31), offrono la vera «cognizione della cosa descritta» (*Windsor*: 19013b), mentre la parola, a proposito della dimostrazione dell'uomo con tutti gli aspetti della sua «membrificazione», non potrà che confondere la mente del lettore (cfr. Kemp 1982: 270).

La «gagliardezza e bravezza del disegno» (*Le vite*: I 8), in quanto quest'ultimo è «universalmente ostensivo, comunicativo e intelligibile» (Bongioanni 1935: 33), sono attributi molto prossimi al concetto: una tipologia di sapere scientifico “per condensazione immaginale” capace di offrire, in modo breve e sintetico, la vera notizia del reale, evitando così l'«immensa e tediosa e confusa lunghezza di scrittura e di tempo» (*Windsor*: 19007b). Il disegno, in effetti, è la prima cosa a cui il pittore deve attendere, per «dare con dimostrativa forma all'occhio» (*Trat. pitt.*: 76)² l'oggetto della propria intenzione percettiva o della propria invenzione custodita dalla fantasia: esso, quale «istituzione della figura» da ritrarre (*Trat. arte della pittura*: I 18) — offrendo una sorta di impalcatura immaginale alla pittura

2. In ciò vi è un sensibile differenziarsi di Leonardo da Piero della Francesca: costui, sebbene esordisca nel suo trattato (1482 ca.) sostenendo che la pittura consista in tre parti principali — il disegno, la *commensuratio* o *prospettiva*, e il colorare —, dice poi di voler trattare del disegno soltanto per quel che è sufficiente per «dimostrare in opera essa prospettiva» (*De prospectiva*: I 63).

— «si fa sintesi del concetto della conoscenza creativa [...] che si manifesta col linguaggio astratto della geometria, che si impone come simbolo di regola e ordine in natura e come stimolo inesauribile alla fantasia» (Pedretti 2006: 92a).

La figura abbozzata, lo schizzo rapido ma efficace, sono per Leonardo un «appunto compositivo», il punto di partenza «per un'avventura artistica che si concluderà, dopo innumerevoli passaggi, nell'opera pittorica compiuta (anche se, talvolta, questo processo ideale non si concluderà affatto)»; lo schema grafico offre una visione d'insieme, intuitiva, di ciò che è concepito; è «il primo stadio di elaborazione di un'idea», sia che si tratti di un progetto scientifico, sia si abbia a che fare con un'opera d'arte: «Poche linee bastano a già a definire una figura, ma soprattutto a suggestionare». Questo utilizzo dell'immagine come «un vero e proprio linguaggio» persuade della bontà del progetto «anche attraverso il fascino estetico che il disegno sapeva suscitare» (Meneguzzo 1981: 13–24): verità e bellezza, scientificità e risultato artistico si fondono nel disegno leonardesco in un tutt'uno, in cui è la proporzione delle figure a permettere l'osmosi tra questi due ambiti dell'umano sapere; col risultato che ciò che è bello graficamente risulta pure rivelativo «delle più interne e meno visibili strutture dei corpi» (Marinoni 1981: 7), assurgendo a vera e propria *dimostrazione immaginale* dell'oggetto raffigurato. Non esiste altro linguaggio in grado di condensare, per una sorta di rivelazione istantanea, quella verità scientifica di cui è capace il disegno:

O scrittore, con quali lettere scriverai tu con tal perfezione la intera figurazione, qual fa qui il disegno? Il quale tu per non aver notizia, scrivi confuso e lasci poca cognizione delle vere figure delle cose [...]. Ma io ti ricordo che tu non t'impacci colle parole se non di parlare con orbi, o se pur tu voi dimostrar con parole alli orecchi e non all'occhi delli uomini, parla di sustanzie o di nature e non t'impacciare di cose appartenenti alli occhi col farle passare per li orecchi, perché sarai superato dall'opera del pittore (*Windsor*: 19071b).

Ogni disegno anatomico, si potrebbe dire, possiede per Leonardo lo statuto di un “pensiero-immagine” (*Denkbild*, per citare Walter Benjamin)³, così come la sua arte potrebbe essere definita una «pittura di pensiero» (Luporini 1997: 128): qui il disegno può certamente essere accompagnato da elementi discorsivi (quali spiegazioni supplementari), ma solo in seconda battuta; ovvero come svolgimento riflessivo di tutto ciò che è offerto all'occhio,

3. Ogni immagine di pensiero è per Benjamin un'immagine pensata o un pensiero raffigurato; esso, grazie alla sua valenza iconica, irrompe sulla scena della speculazione in modo repentino, squarciando e incenerendo la forma rappresentativa per *rivelare* l'«essenza» (*Wesen*) dell'apparenza con un bagliore improvviso che «guizza via come un lampo». L'espressione *Denkbild* pare avere una certa affinità con ciò che R. Arnheim definisce «concetto visuale», mediante cui la mente umana, conoscendo, «opera con la vasta gamma di immagini disponibili attraverso la memoria ed organizza l'esperienza di tutta un'esistenza» (Arnheim 1974: 345).

quale «specchio animato» (*Della pittura*: 7v), *simultaneamente*, senza concedere quasi nulla alla diacronia del discorso. Ogni pensiero–immagine, quasi geroglifico, ideogramma o cifra sapienziale in cui ciò che è rappresentabile (la forma) e il non–raffigurabile (senso interno e funzione intrinseca della configurazione osservabile) si conciliano l’uno con l’altro, detto con Plotino, è il simbolo del sapere noetico, intuizione simultanea e senza tempo del *Nous*: là dove essere e pensiero coincidono, «ciascuna figura è sapienza, soggetto e sintesi, e non pensiero discorsivo» (*Enneadi*: V 8, 6); mentre la didascalìa — come forma di sapere linguistica — è un elemento del tutto psicologico, svolgentesi nel tempo, nell’ora non più e nell’ora non ancora; qui «è necessario che il pensiero discorsivo, per poter dire qualcosa, colga i concetti l’uno dopo l’altro: solo così infatti si ha il processo di pensiero» (*Enneadi*: V 3, 17).

«Adunque — scrive Leonardo — è necessario figurare e descrivere» (*Windsor*: 19013b), laddove il descrivere, come arte della parola, deve riguardare tutto ciò che non è dato vedere, ovvero le funzioni fisiologiche, che sono dedotte dalle forme osservate: «Parla di sostanze e di nature, e non t’impacciare di cose appartenenti agli occhi» (*Windsor*: 19071b). I complessi chiarimenti discorsivi, quindi, non possono sostituirsi alla «magnificenza visiva» e all’«intuizione fisiologica» di quei disegni anatomici (Kemp 1982: 274). Da questo punto di vista, l’esattezza matematica della scienza descrittiva di Leonardo si fonde con una straordinaria «intuizione iconica» della complessa struttura organica di ogni forma vivente — intuizione visiva che sfocia in una vera e propria «scienza morfologica» quale unica via d’accesso ai segreti della natura: delucidazione e studio riflessivo della forma che si fonda sulla preventiva dischiusura, mediante *rappresentazione morfo–grafica*, dell’intero campo d’indagine *sub specie imaginis*. Il passaggio dall’intuizione della forma, colta graficamente nella simultaneità iconica del disegno, alla scienza discorsiva, è essenzialmente un passaggio dallo spazio al tempo — esplicazione diacronica, tuttavia, che avviene sempre all’interno di quell’apertura originaria offerta dalla *figura picta*, l’intuizione simultanea della forma vivente offerta dal disegno. Come scrive Luca Pacioli, amico e collaboratore di Leonardo, i saggi sanno «che dal vedere avesse inizio el sapere», «onde non imeritatamente ancor da vulgari fia detto l’occhio esser la prima porta per la qual l’intellecto intende e gusta» (*Div. prop.*: 35); la scienza che ha per oggetto la proporzione, in particolare, in cui «ognaltra scientia occulta se ritrova», ha a che vedere con la meraviglia, con l’ammirazione estatica di forme armoniose che spingono l’umano ingegno all’imitazione. Come scrive Ficino, tutto questo grandioso ordine del mondo che si vede, anzitutto «si piglia dagli occhi» (*Div. am.*: 75).

Oltretutto, anche per Leonardo, la natura sembra offrire ben altro dalla mera contemplazione di una bellezza che si esaurisca nell’immanentistico

deus sive natura: anche per il pittore, «egli è impossibile che nessuna cosa, per sé sola, possa essere causa della sua creazione; e quelle, che per sé sono, sono eterne» (*Leicester*: 29v). Il disegno, disponendo l'oggetto in figura, rivela una bellezza interna che ha a che vedere con il fondamento segreto del reale, sulla cui base è anche possibile stabilire rapporti di similitudine, corrispondenze morfologiche tra gli elementi naturali; dipingere è un'attività rivelativa, e non è allora un caso che essa, come ricorda il Lomazzo, ci sia stata insegnata da Cristo: «Nostro Signore [...] volle esso medesimo esser pittore, stampando la sua sacratissima effigie nel velo di S. Veronica, acciocché restasse ai posteriori per un esempio singolare di lui, che gl'inclinasse ad amarlo e riverirlo vedendola» (*Trat. arte della pittura*: II 377).

Un esempio di indagine morfologica di Leonardo — in cui si stabiliscono leggi comuni di sviluppo dei fenomeni sulla base di un certo isomorfismo evidenziato dalla rappresentazione grafica — è senza dubbio offerto dal connubio tra gli studi di piante, la cosiddetta Stella di Betlemme, l'*ornithogalum umbellatum* (*Windsor*: 12424), e quelli relativi ai diluvi (*Windsor*: 1238ob, 12660a) e alla fine del mondo (*Windsor*: 12378, 12380, 12383–12386), studi presenti in *Windsor* e databili tra il 1506 e il 1515: qui la *linea flexuosa*, o *linea spiralis*, suggerisce come formazioni naturali così diverse dipendano da una stessa legge intrinseca di sviluppo, secondo cui i fenomeni osservati e descritti tendono a «incurvarsi in enormi volute, in gorgi e spirali dove gli elementi naturali vanno smarrendo il loro peso, le loro differenze fino a tornare nella buia uniformità del primo Caos» (Marinoni 1981: 134b). Il movimento vorticoso dell'acqua che trova ostacoli in un fiume, i mulinelli generati da una cascata in una piscina con i conseguenti impeti rotanti, la forza distruttiva dei turbini e dei venti, l'ira dei «gran diluvi» — tutto ciò, una volta fissato in figura, diventa assai simile dal punto di vista morfologico alle sinuose volute di alcune piante (studiate da Leonardo anche in relazione alla preparazione del paesaggio per la *Leda e il cigno*, come appare nello studio per la *Leda inginocchiata*, del 1503–1506 ca.). Nella rappresentazione di una pianta, colta nella sua staticità iconica, paiono fissarsi quelle forze spirituali e fisiche che, come pura energia, vincono la gravezza della materia nella «oscura e nebulosa aria» che accompagna i cataclismi naturali — aria frammista all'acqua che, sollevata in turbini maestosi, infine sommerge «le moltissime terre colli loro popoli», «richiudendo e incarcerando sotto di sé», tra schiuma e detriti, tutto ciò che incontra nella sua «arrabbiata ira» (*Trat. pitt.*: 86–87).

Studiare quelle stesse leggi operanti in un diluvio nell'equilibrio formale offerto dalla cheta rappresentazione grafica di una pianta, si potrebbe dire, offre a Leonardo l'occasione di penetrare l'immane dialettica naturale che si esplica nel rivolgimento catastrofico degli agenti atmosferici in uno stato di perfetto equilibrio: qui, al cospetto di questa immagine in cui il movimento risulta rappreso nella fissità di uno schema grafico, per cita-

re Benjamin, «il pensiero si arresta di colpo in una costellazione carica di tensioni» (Benjamin 1977: 51).

Questo assioma della supremazia delle arti visive, evidentemente, corrisponde alla superiorità del senso della vista rispetto all'udito, così come all'egemonia della pittura sulla poesia, conformemente al celebre *Paragone* tra le arti stabilito da Leonardo. Pittura e disegno, rispetto all'articolazione logica del discorso e quali «forme di conoscenze autonome» (Vecce 2006: 125), si sottraggono alla successione temporale, e in questa sincronia dell'apprensione *in figura* consiste «la superiorità dell'immagine sulla parola» (Kemp 1982: 67). Di fatto, scrive Leonardo, la «proporzionalità divina» — principio di ogni bellezza — consiste nel rapporto tra le singole membra «insieme composte» in relazione al tutto, nonché di ciascuna parte con la totalità, in cui «solo in un tempo, compongono essa divina armonia di esso congiunto di membra» (*Trat. pitt.*: 40). Si tratta, a ben vedere, della trasposizione in immagine della nozione musicale di concerto, l'accordo tra varie voci «assieme aggiunte ad un medesimo tempo» (*Trat. pitt.*: 30). In effetti, sul piano della voce e dunque della poesia, il concerto è irraggiungibile: la musica, quale discorso sonoro, offre solo un'immagine opaca della vera armonia, perché qui ciascuna voce si ascolta «per sé sola in vari tempi», non potendo l'uditore mai raggiungere la perfetta composizione simultanea delle singole parti in una forma compiuta, stabile, in sé conclusa e senza tempo. Sarebbe come «se volessimo mostrare un volto a parte a parte, sempre coprendo quello che prima mostrarono, delle quali dimostrazioni l'oblivione non lascia comporre alcuna proporzionalità di armonia, perché l'occhio non le abbraccia con la sua virtù visiva ad un medesimo tempo»; ora, «il simile accade nelle bellezze di qualunque cosa finta dal poeta, delle quali, per essere le sue parti dette separatamente in separati tempi, la memoria non riceve alcuna armonia» (*Trat. pitt.*: 30–31).

«Prestezza» e «lunghezza di tempo» nella loro antitesi corrispondono, rispettivamente, a pittura e poesia: solo l'opera della prima «è compresa immediate da' suoi risguardatori» (*Trat. pitt.*: 30–31). Sicché, continua Leonardo, «la pittura ti rappresenta in un subito la sua essenza nella virtù visiva, e per il proprio mezzo, donde l'impressiva riceve gli obbietti naturali, ed ancora nel medesimo tempo, nel quale si compone l'armonica proporzionalità delle parti che compongono il tutto»; per contro, la poesia «non si avvede che le sue parole, nel far menzione delle membra di tal bellezza, il tempo le divide l'una dall'altra, v'inframette l'oblivione, e divide le proporzioni, le quali senza gran prolissità e' non può nominare» (*Trat. pitt.*: 31–32).

Detto altrimenti, in Leonardo la «divina proporzionalità» è un concetto essenzialmente grafico e visivo: può essere colta solo con la vista, essere rappresentata e restituita principalmente in immagine, e mai divenire oggetto di prolisse descrizioni: «infinite cose» e «con gran brevità» farà il pittore

«che le parole non potranno nominare, per non avere vocaboli appropriati a quelle». Il concetto sincronico delle parti in relazione al tutto, in particolare, non si presta all'arte del discorso, che spezza le proporzioni in parti che si succedono secondo il prima e il poi, facendo perdere quell'intuizione del sistema istantaneo di riferimenti vicendevoli in cui consiste la suprema armonia — plesso sistemico al più conservato solo dalla memoria come qualcosa di non presente, «e lì ferma e lì muore, se la cosa immaginata non è di molta eccellenza» (*Trat. pitt.*: 25).

Una magnifica esposizione di tutto ciò si trova in Pacioli, non a caso desumibile da una sua valutazione ammirata del *Cenacolo* di Leonardo, in cui «tanto la pictura immita la natura quanto cosa dir se possa» — una seconda natura creata «con suo legiadrio pennello» (*Div. prop.*: I 59). Da questo affresco risulta splendidamente il tema del concerto, «la degna convenientia fra loro di tutti li corpi», declinato sul piano della composizione delle figure e della resa immaginale della storia raffigurata: si tratta di un «prelibato simulacro», scrive Pacioli, costituito da figure incantevoli a cui mancano soltanto il fiato e la parola, quella parola pronunciata da Cristo — «unus vestrum me traditurus est» — intorno a cui le immagini vive degli apostoli «con acti e gesti l'uno a l'altro e l'altro a l'uno con viva e afflicta admiratione par che parlino [all'unisono], sì degnamente con sua ligiadra mano el nostro Leonardo lo dispose» (*Div. prop.*: I 41). A partire dall'intimazione di Gesù, «simulacro de l'ardente desiderio di nostra salute», in cui Giuda coglie il suo terribile fardello manifestato «col gesto intenso di chi si ritrae colpevole» (Pedretti 2006: 52b), si scatena una scena di estremo dinamismo, che sembra replicare le onde di propagazioni di un suono, quasi l'affresco fosse la «perfetta trasposizione figurata del diagramma di una legge meccanica, ottica, acustica» (Marani 2010: 17): un nesso di interdipendenze di gesti, espressioni e di parole soffocate sulle labbra che costituiscono la grandiosa polifonia dell'affresco, la sua armonia iconica in cui l'intera sequenza si offre come cristallizzata nell'istantaneità del pronunciamento divino — una «dialettica in stato di quiete» (*Dialektik im Stillstand*), direbbe ancora Walter Benjamin, in cui «il tempo sta in equilibrio ed è giunto ad un arresto» (Benjamin 1997: 51). Si tratta come del fotogramma che — come «un flash che, nella notte, rende possibile l'immagine dell'istantanea», i cui elementi antinomici rimangono come sospesi in una sorta di coincidenza degli opposti (Missac 1987: 126) — è capace di immortalare un nesso profondamente drammatico, restituito nel suo pieno dinamismo, in cui «c'è tanto ordine nella varietà e tanta varietà nell'ordine che non si riesce mai ad esaurire il gioco armonioso degli opposti movimenti» (Gombrich 2009: 298). In questa costellazione, dunque, agiscono all'unisono identità (unicità dell'annuncio di Cristo) e differenza (diversità delle reazioni) — identità dinamica che potrebbe

essere espressa in senso cusano dicendo che poiché la stessa mente divina è la precisione più assoluta di tutte le menti, unica e inalterabile, «tutte le menti create partecipano ad essa contingentemente, in modo diverso nell'alterità e nella varietà» (*De conii.*: 279). D'altronde,

Leonardo ha rappresentato la reazione emotiva istantanea ("pathos") degli apostoli all'annuncio, da parte di Cristo, che tra loro è un traditore. La passione momentanea in gioco è la stessa, un misto di meraviglia, incredulità e paura, ma il modo in cui è vissuta varia da apostolo ad apostolo, secondo il carattere (l'"ethos") di ciascuno (Pedretti 2006: 60c).

3. La creazione artistica: attraverso lo specchio

Sia il processo creativo proprio dell'arte, sia la spiegazione dei fenomeni naturali fanno ricorso dunque all'immagine. La mente, l'ingegno del pittore, secondo Leonardo, è una *facoltà complicativa*: essa «vuol essere a similitudine dello specchio, il quale sempre si trasmuta nel colore di quella cosa ch'egli ha per oggetto, e di tante similitudini si empie, quante sono le cose che gli sono contrapposte» (*Trat. pitt.*: 56). Conoscere la realtà, per l'artista, significa dunque «ritrarre nella mente» le cose, trasformarle in immagini riflesse sullo sfondo del piccolo specchio mentale dello spirito, in cui, quasi colto in scorcio, si complica il mondo intero: nell'occhio, scrive Leonardo, quale «universale giudice di tutti i corpi» (*Ms. A.*: 10r), «qui le figure, qui li colori, qui tutte le spetie delle parti dell'universo sono ridotte in un punto; e quel punto è di tanta meraviglia»; è infatti un miracolo come la necessità di natura «in tanto minimo spatio possa rinascere e ricomporsi» (*Cod. Atl.*: 345v.b). Indagare la realtà dei fenomeni, in particolare, vuol dire per Leonardo cercare di trasporre in figura le qualità oggettive riscontrate negli enti creaturali, conferendo a ogni proprietà scientifica un valore d'immagine, riconducibile ai valori a un tempo estetici e geometrici dell'armonia e della proporzione.

Questo «impulso irrefrenabile al formare», come è stato osservato, non è pura descrizione, bensì è ciò che può portare la creazione artistica oltre la mera figuratività (col sottinteso naturalistico di una qualche analogia con l'esistente da parte dei mondi inventati dagli artisti), aprendosi a un puro comporre «volutamente antiespressivo e antinaturalistico» (Guzzo 1962: I CXLV), come avviene persino in alcuni ritratti più fedeli di Leonardo: la sua pittura, in quanto «filosofia raffigurante», è sempre «conoscimento e presa di possesso della realtà [in quanto] figurata», sapiente «realizzazione del vero naturale in una rappresentazione vera», «un farsi partecipi della vita profonda [...] e segreta della natura» trasposta in una *forma informante* — forma capace di esorcizzare le potenze malefiche delle forze naturali dando «l'impressione che spiriti benigni animino la natura» (Guzzo 1962: I LXXIX–LXXXI). Detto

in altri termini, si tratta di un «pensiero in figura», mediante cui si concreta il pensiero filosofico e scientifico in forme che si delineano — nel caso di Leonardo — in «un chiaroscuro un po' coloristico e un po' disegnativo» (Caroli 2010: 25–26).

Ma, si potrebbe dire, c'è specchio e specchio mentale; quello dell'«ingegno universale», che dovrebbe qualificare il buon pittore, dovrebbe essere così vasto e retto da poter riflettere l'intera realtà, senza preclusioni di sorta:

Lo specchio di piana superficie contiene in sé la vera pittura in essa superficie; e la perfetta pittura, fatta nella superficie di qualunque materia piana, è simile alla superficie dello specchio; e voi, pittori, trovate nella superficie degli specchi piani il vostro maestro, il quale v'insegna il chiaro e lo scuro e lo scorto di qualunque oggetto (*Trat. pitt.*: 166).

La mente del pittore, quand'essa sia uno specchio retto e universale, secondo Leonardo «si deve al continuo trasmutare in tanti discorsi quante sono le figure degli obietti notabili che dinanzi gli appariscono»; dunque, tu, pittore, non sei universale maestro se non sai «contraffare colla tua arte tutte le qualità delle forme che produce la natura, le quali non saprai fare se non le vedi e non le ritrai nella mente, onde [...] fa che il tuo giudizio si volti a vari obietti, e di mano in mano riguarda or questa cosa, or quella, facendo un fascio di varie cose elette e scelte infra le men buone». Ovviamente, la perfetta mimesi speculare è un ideale irraggiungibile, anche per il pittore più fedele e raffinato. Come fare allora a capire — si chiede Leonardo — se le rappresentazioni prodotte dall'artista abbiano un valore oggettivo? Come poter scongiurare che la mente del pittore assomigli a quegli specchi ristretti e distorti, che «non han potenza di dilatazione, e fa questo ingegno a similitudine dello specchio concavo» (*Trat. pitt.*: 55)?

Il vizio più frequente che si può riscontrare in pittura è quello della proiezione soggettiva e anamorfica; ovvero, il proiettare sulle proprie immagini qualcosa che appartiene a se stessi, conferendo all'opera le proprie sembianze — e ciò è causato dal fatto che spesso il pittore s'innamora di se stesso, come Narciso della propria immagine⁴. Leonardo, contro questa

4. A tal proposito, secondo Leonardo l'origine della pittura non è quella enunciata da Alberti, che fa appello proprio al mito di Narciso (*La pittura*: 19r); essa nasce bensì con l'osservare accidentalmente la propria ombra proiettata su una superficie: «La prima pittura fu sol di una linea, la quale circondava l'ombra dell'uomo fatta dal sole ne' muri» (*Trat. pitt.*: 126). Si vedano anche le *Profezie* di Leonardo: «Dell'ombra che fa l'omo di notte col lume. Appariranno grandissime figure in forma umana, le quali quanto più si ti faran vicino, più diminuiranno la loro immensa magnitudine» (Leonardo 1974: 137). Questa contemplazione meravigliata del prodigio naturale delle ombre non sembra abbandonare mai la pratica pittorica di Leonardo; Sabba da Castiglione, nei suoi *Ricordi* pubblicati solo nel 1546, scrive che Leonardo era reputato «primo inventor delle figure grandi tolte dalle ombre delle lucerne» (cfr. Pedretti 2006: 60b). L'amore di sé, da cui s'ingenerano quegli errori in cui incappa il pittore, dipende dal fatto che egli s'innamora di cose a sé somiglianti, per cui tende a ritrarre se stesso. Ciò è dovuto

colpevole riduzione della multiforme bellezza del creato all'identico, che ha la sua origine colpevole nell'«automimesi» (Zöllner 2010: 135), consiglia al pittore un semplice correttivo: quello di riflettere la propria opera in uno specchio piano, ossia di correggere specchio (quello mentale) con specchio (quello materiale). Dislocazione spaziale, inversione dell'asse, effetto straniante dell'immagine riflessa sono all'origine di quell'autenticità di giudizio che sola rende giustizia alla propria creazione: affinché tu sia buon giudice della tua opera, scrive Leonardo, «dico che nel tuo dipingere tu devi tenere uno specchio piano, e spesso riguardarvi dentro l'opera tua, la quale li sarà veduta per lo contrario, e ti parrà di mano d'altro maestro, e giudicherai meglio gli errori tuoi che altrimenti» (*Trat. pitt.*: 165).

Altro correttivo è quello di riflettere la «cosa viva» da ritrarsi direttamente nello specchio: «Paragona la cosa specchiata con la tua pittura, e considera bene il subbietto dell'una e dell'altra similitudine abbiano conformità insieme. Soprattutto lo specchio si deve pigliare per maestro, intendo lo specchio piano, imperocché sulla sua superficie le cose hanno similitudine con la pittura in molte parti». Dunque, paragonando la pittura con la cosa viva e reale in quanto rispecchiata, si può stabilire un rapporto tra le due similitudini del reale così ottenute (una per imitazione artistica, l'altra per riflessione speculare); ove è «lo specchio [che] si deve pigliar per maestro» di ogni riproduzione ottenuta su una superficie piana, poiché su di esso le cose pigliano il massimo rilievo possibile, potendo parer al massimo «spiccate»; l'immagine raffigurata dal pittore, pertanto, dovrà apparire come «una cosa naturale vista in un grande specchio» (*Trat. pitt.*: 166).

In Leonardo, com'è evidente, lo specchio ha una valenza composita. Anzitutto esso favorisce l'alterazione prospettica, in cui l'opera appare come di un altro, totalmente indipendente dai poteri creativi dell'artista e sottratta all'incanto perverso della filautia. Ma questa presa di distanza da sé produce, in un certo senso magicamente, autenticità, «trasmutando in forma»⁵ la produzione artistica, che non deve essere vista soltanto e unicamente nel suo carattere di espressività (espressione narcisistica e compiaciuta del sé), ma anche nel suo carattere rivelativo e veritativo (manifestazione dell'aspetto interiore del reale) (cfr. Pareyson 1971). Come scrive Leonardo, è sempre «buona cosa l'allontanarsi, perché l'opera pare minore, e più si comprende in

al giudizio, «che compose la forma del corpo, dov'essa abita, secondo il suo volere, onde, avendo colle mani a rifare un corpo umano, volentieri rifà quel corpo, di ch'essa fu prima inventrice» (*Trat. pitt.*: 198). Non è da escludere che in questa dottrina leonardesca, secondo cui è l'anima a plasmare il corpo e a conferirgli quelle determinate fattezze che costituiscono la sua singolare fisionomia, risenta di un tema caro a Ficino, secondo cui l'anima è «padre e artefice del corpo», mentre il corpo è «opera e in strumento» di essa (*Div. am.*: 59).

5. Qui «trasmutazione significa [...] che un qualcosa, tutto in una volta e in quanto totalità, è [divenuto] qualcosa d'altro, e che questo qualcosa d'altro, che esso come trasfigurato è, è il suo vero essere, di fronte al quale il suo essere precedente non è nulla» (Gadamer 1983: 143).

un'occhiata, e meglio si conoscono le sproporzionate e discordanti membra e i colori delle cose, che d'appresso» (*Trat. pitt.*: 165).

A proposito dell'aspetto rivelativo dell'arte, la pittura, fondata su un preciso processo mentale di assimilazione e astrazione dalle forme raccolte nel proprio *speculum* mentale, è per Leonardo un'attività altamente scientifica, che in nulla si distingue dalla filosofia: dove questa indaga le essenze del reale, quella indaga le stesse cose (mare, siti, piante, uomini, animali, erbe e fiori) in quanto proporzionate all'occhio e «cinte di ombre e di lume» (*Trat. pitt.*: 23). Le qualità delle forme, indagate dalla «sottile speculazione filosofica», vengono trasposte in pittura attraverso le gradazioni infinite di ombra e luce che accompagnano le cose esposte al lume diretto e derivato. Si tratta della traduzione dei concetti, assimilati e imitati dal discorso della mente del pittore, sul piano di una superficie bidimensionale, dove i vari livelli di esattezza delle nozioni (le profondità delle indagini, che vanno dagli accidenti più superficiali alle essenze) sono resi in figura mediante «il dolce sfumato» e il rilievo sortito dal chiaroscuro, concetto caratterizzante la nuova prospettiva aerea intesa da Leonardo: sfumato secondo cui «i contorni dell'oggetto rappresentato scompaiono, la definizione del corpo si sottrae al tentativo dell'osservatore di afferrarlo visivamente in modo univoco», sicché i tratti salienti dell'oggetto vengono restituiti nel «costituirsi di un'atmosfera» in cui esso, riformulato a livello tonale, sembra risolversi (Zöllner 2010: 99).

Il «disegno», in particolare, occupa in Leonardo una posizione intermedia tra l'immagine puramente mentale (propria di scienza e filosofia) e la pittura vera e propria. È una sorta di schema intermedio che permette la trasposizione grafica della conoscibilità del reale: «Egli intende che l'occhio — ossia l'attività sensoriale — sia legato all'attività grafica, che a sua volta fa da tramite tra la scoperta sensoriale e la rappresentazione mentale» (Chastel 2008: 69–70). L'interpretazione grafica del reale, per l'astrazione che comporta, sembra più vicina al discorso mentale, astrazione che si evince dal tratteggio appena accennato dei lineamenti delle figure e dalla membrificazione delle stesse «non troppo finita» (*Trat. pitt.*: 60). Privo di colore, il disegno possiede, per così dire, una qualità prossima al concetto; ma, in quanto sfumato (ritraendo lumi e ombre che accompagnano le cose), offre determinate qualità visive che interpretano, *sub specie artis*, la distanza delle cose rispetto all'osservatore: questo elemento propriamente geometrico, la distanza, viene trasposto in immagine attraverso la costruzione della «piramide che si fa base dell'obbietto, e la conduce ad esso occhio» (*Trat. pitt.*: 23), e reso a livello figurativo mediante il sapiente gioco del chiaroscuro. La prima nota della scienza della pittura, scrive Leonardo, «che sol si estende ne' lineamenti e termini de' corpi», è detta disegno, cioè figurazione di qualunque corpo», che si traduce tutta in «linee visuali e piramidi tagliate».

Ai lineamenti bisogna poi aggiungere la scienza delle ombre e dei lumi, che è scienza «di gran discorso nelle scienze imitatrici»: qui il disegno deve essere sempre accompagnato «dalle ombre e lumi convenienti al sito dove tali figure sono collocate» (*Trat. pitt.*: 44).

Ma la mente speculare del pittore, per Leonardo, non si limita a imitare le forme esistenti in natura. La divinità della pittura, quell'elemento che la fa assomigliare al grande artificio creativo divino, è che essa possa cavare dal suo fondo infinite immagini di cui l'uomo è l'assoluto inventore: «La deità che ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina; imperocché con libera potestà discorre alla generazione di diverse essenze di vari animali, piante, frutti, paesi, campagne, ruine di monti» (*Trat. pitt.*: 65), alcune delle quali non si sono mai viste in natura.

Anche Albrecht Dürer aveva un sentimento di pari dignità ed eccellenza del fare artistico dell'uomo. L'arte non si riduce a imitazione delle forme del reale, bensì essa — e in ciò lo spirito umano può accostarsi a Dio — può attingere alle profondità dell'umano ingegno per poterne «cavare» (*herausziehen*) formazioni assolutamente originali: la mente dell'uomo, scrive Dürer, è «interiormente piena di figure» (*inwendig voller Figur*), e se a un buon pittore fosse possibile vivere per sempre egli potrebbe «produrre ogni giorno nuove forme di uomini e di altre creature di cui non si è mai visto il simile, né è stato pensato da nessun altro uomo» (*Vier Bücher: III T Ir*)⁶.

E Lomazzo, allo stesso modo debitore delle teorie di Leonardo e ammiratore del «divino Alberto Durero», in un passo del suo *Trattato*, sembra ribadire con forza questo tratto di spontaneità e inizialità del sapere pittorico: nel processo creativo, egli osserva, prima occorre «formar tutte le cose [. . .] nella loro idea», insomma «vedere nella idea tutto quello che si vuol fare»; dopodiché, in solitudine e silenzio, dando di piglio al pennello, è necessario «dar moto [. . .] alle figure immaginate» (*Trat. arte della pittura: II 661–662*), in cui l'idea assume concretezza e nuova vita nel regno o spazio rappresentativo delle congetture artistiche: procedimento questo in cui i concetti più astratti si rivestono di «una forma sensibile artistica» e in cui «scienza e filosofia sono dominate dalla passionalità estetica» (Saitta 1950: 9).

Parlando di prospettiva, Lomazzo inoltre sottolinea che tratterà dei suoi principi «alla libera e da pittore; acciocché alcuno stitico che mai non

6. Per questo parallelismo tra Leonardo e Dürer circa il potere dell'artista-scienziato di creare nuove forme, mi distanzio da Panofsky, secondo il quale Leonardo, al contrario dell'artista tedesco, accedrebbe a una generazione di forme meramente riproduttrice del dato naturale — come starebbe a testimoniare l'assimilazione leonardesca della mente dell'artista a uno specchio riflettente di superficie piana: «Quello che invece Dürer compara non è la capacità del pittore di riprodurre ciò che esiste, ma la sua capacità di dare esistenza a qualcosa che non c'era precedentemente», a una dimensione ideale *incognita prius* (Panofsky 2006: 359–360).

vide una cognizione nella idea, né mai seppe che cosa fosse adoperar stile per disegnare i concetti [...] non pensasse che io parlassi fuori di figura probabile, secondo il suo intelletto formato senza disegno» (*Trat. arte della pittura*: II 26–27). Ora, *vedere* in figure probabili la cognizione delle idee, *raffigurare* con stile concetti mediante un *intelletto formato col disegnare* — ove ogni immagine non è che uno «specchio visibile dell'idea» (*Trat. arte della pittura*: II 463) — sono esattamente gli elementi del sapere pittorico di Leonardo, vera e propria «dimostrazione figurata delle cose» (*Trat. arte della pittura*: II 32).

Leonardo, con le stesse intenzioni, aveva annotato nel suo *Trattato della pittura*:

Il pittore è padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'uomo, perciocché se egli ha desiderio di vedere bellezze che lo innamorino, egli è signore di generarle, e se vuole vedere cose mostruose che spaventino, o che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei n'è signore e creatore [...]. Ed in effetto ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso [il pittore] lo ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle son di tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un solo sguardo come fanno le cose (*Trat. pitt.*: 24).

gianluca.cuozzo@unito.it

Fonti

Cod. Atl.

LEONARDO, *Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, 12 voll., a cura di A. Marinoni, Firenze, Giunti-Barbera, 1975–1980.

De con.

CUSANO, N., *De coniecturis* (1440), in *La dotta ignoranza, Le congetture*, tr. it. G. Santinello, Milano, Rusconi, 1988.

De prospectiva

PIERO DELLA FRANCESCA, *De prospectiva pingendi* (1482), a cura di G. Nicco-Fasola, Firenze, Le Lettere, 2005.

Div. am.

FIGINO, M., *Sopra lo amore ovvero "Convito" di Platone* (1457), a cura di G. Rensi, Milano, SE, 2003.

Div. prop.

PACIOLI, L., *Divina proportione (Die Lehre vom goldenen)*, secondo l'edizione veneziana del 1509, a cura di C. Wintenberg, Wien, Carl Graeser, 1889; riproduzione anastatica Brinigsville (PA), Nabu Public Domain Reprints, 2010.

Enneadi

PLOTINO, *Enneadi*, tr. it. G. Faggin, Milano, Rusconi, 1999.

La pittura

ALBERTI, L.B., *La pittura* (1435), tr. it. L. Domenichi, Venezia, G. Giolito de Ferrari, 1658; riproduzione anastatica Bologna, Arnoldo Forni Editore, 1988.

Leicester

Il Codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca di Lord Leicester in Holkham Hall, a cura di C. Pedretti, Firenze, Giunti-Barbera, 1987.

Le vite

VASARI, G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' nostri tempi* (1550), a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Torino, Einaudi, 2010.

Ms. A, E.

LEONARDO, *I manoscritti dell'Institut de France di Parigi*, 8 voll., a cura di A. Marinoni, Firenze, Giunti-Barbera, 1986-1990.

Tota pulchra

CUSANO, N., *Sermo CCXL: Tota pulchra est, amica mea* (1456), a cura di G. Santinello, Padova, Società cooperativa tipografica, 1958.

Trat. arte della pittura

LOMAZZO, G.P., *Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura* (1584), Roma, Tipografia di Giuseppe Gismondi, 1844; riproduzione anastatica in 3 voll., Marston Gate, Elibron Classics, 2006.

Trat. pitt.

LEONARDO, *Trattato della pittura* (1651, postumo), in *Scritti. Tutte le opere: Trattato della pittura, Scritti letterari, Scritti scientifici*, a cura di J. Recupero, Milano, Rusconi, 2002.

Vier Bücher

DÜRER, A., *Vier Bücher der menschlichen Proportion; Das dritte Buch*, Nürnberg, 1528; riproduzione anastatica Nordlingen, Verlag A. Uhl, 1980.

Windsor

LEONARDO, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 3 voll., a cura di K. Clark, con la collaborazione di C. Pedretti, London, Phaidon Press, 1968-1969.

Riferimenti bibliografici

ARNHEIM, R., 1974, *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, tr. it. R. Pedio, Torino, Einaudi.

BENJAMIN, W., 1997, *Sul concetto della storia*, a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Torino, Einaudi.

- BONGIOANNI, F.M., 1935, *Leonardo pensatore. Saggio sulla posizione filosofica di Leonardo da Vinci*, Piacenza, Società tipografica editoriale Porta.
- CAROLI, F., 2010, *Il volto e l'anima della natura*, Milano, Mondadori.
- CASSIRER, E., 1950, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, tr. it. F. Federici, Firenze, La Nuova Italia.
- CHASTEL, A., 2008, *Leonardo o la scienza della pittura*, tr. it. F. Martini, Milano, Abscondita.
- CUOZZO, G., 2012, *Raffigurare l'invisibile. Cusano e l'arte del tempo*, Milano, Udine, Mimesis.
- GARIN, E., 1966, *Storia della filosofia italiana*, 3 voll., Torino, Einaudi.
- GADAMER, H.-G., 1983, *Verità e metodo* (1960), tr. it. G. Vattimo, Milano, Bompiani.
- GEYMONAT, L., 1977, *La tecnica del Quattrocento. Leonardo da Vinci*, in *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, vol. II, Milano, Garzanti.
- GOMBRICH, E.H., 2009, *La storia dell'arte*, tr. it. M.L. Spaziani, London, New York, Phaidon.
- GUZZO, A., 1962, *L'arte*, 2 voll. Torino, Edizioni di Filosofia.
- KEMP, M., 1982, *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*, tr. it. F. Saba Sardi, Milano, Mondadori.
- KEMP, M., 2004, *Leonardo. Nella mente del genio*, tr. it. D. Tarizzo, Einaudi, Torino.
- LEONARDO, 1974, *Scritti letterari*, a cura di A. Marinoni, Milano, Rizzoli.
- , 2006, *Scritti scelti. Frammenti letterari e filosofici*, a cura di E. Solmi, Firenze, Giunti.
- LUPORINI, C., 1997, *La mente di Leonardo*, Firenze, Le Lettere.
- MARANI, P.C., 2010, *Leonardiana. Studi e saggi su Leonardo da Vinci*, Milano, Skira.
- MARINONI, A., 1981, *Parola e immagine nel linguaggio di Leonardo*, in *Leonardo da Vinci. Disegni: l'invenzione e l'arte nel linguaggio delle immagini*, note introduttive di A. Marinoni, testi di M. Meneguzzo, Verona, Edizioni Futuro.
- MENEGUZZO, M., 1981, *Leonardo da Vinci. Disegni: l'invenzione e l'arte nel linguaggio delle immagini*, Verona, Edizioni Futuro.
- MISSAC, P., 1987, *Passage de Walter Benjamin*, Paris, Seuil.
- PANOFSKY, E., 1943, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, tr. it. C. Basso, Milano, Abscondita, 2006.
- PARAYSON, L., 1971, *Verità e interpretazione*, Milano, Mursia.
- PEDRETTI, C., 2006, *Arte e scienza*, in Id. (a cura di), *Leonardo*, Firenze, Giunti.
- ROGER-MILÈS, L., 1923, *Leonarde de Vinci et les Jocondes*, Paris, H. Floury.
- SAITTA, G., 1950, *Leonardo da Vinci*, in *La filosofia italiana nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, vol. III, *Il Rinascimento*, Bologna, Zuffi Editore.

SOLMI, E., 1905, *Nuovi studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci. Il metodo sperimentale. L'astronomia. La teoria della visione*, Mantova, G. Mondovì.

—, 1976, *Scritti vinciani. Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, Firenze, La Nuova Italia.

VECCE, C., 2006, *Leonardo*, Roma, Salerno Editore.

ZÖLLNER, F., 2010, *Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti e tutti i disegni*, tr. it. B. Baroni, L. Busani, S. Candida, F. Pilli, V. Tortelli, London, Taschen.

‘Disegno’ and the Signs of Artistic Creativity

Some Cultural–Historical Reflections on the Education of Artists in Europe

HANS ULRICH RECK
Kunsthochschule für Medien Köln

ABSTRACT: The modern conception of art has radicalised the *dispositif* that originally initiated the contemporary understanding of the liberal arts, but has not substantially changed it. Unlike the pictorial and stylistic forms of painting, one finds that over the past 500 years there has been a high degree of continuity in the meta–theoretical conception of the ‘signs’ of art: the signs of art can only be adequately defined and evaluated as iconography, but not with regard to any internal requirements for a creative work. Thus the question remains as to how the signs of art and the qualification as art are constituted. In the light of 20th century experience, the following reflections on an art history of creativity shaped by institutions explore core relationships and links flagged by the keywords ambivalence, dogma, destroying, and unlearning.

KEYWORDS: Creativity, fine arts, intentionality, academy, semiotics.

1. Differing Assessments of Creativity and the Creative: Profanisation and Everyday Sacralisation of the Artist as Transgressor of Limits

According to leading design theorists, founders of academies, educators, and ‘programmatists’ — from Federico Zuccari to the Bauhaus and the Ulm School of Design — the fundamental essence of art does not change; it is hermetic, unfathomable, and unknowable as a matter of principle. The signs and indications of art and the qualification as art are held to be ambivalent. This has two sides — a public and an internal one. The internal side is that even without meta–linguistic verbalisation or substantiation, any connoisseur is capable of recognising the signs of qualification as art, including gradations, graduations, and foundations, which is what makes him or her a connoisseur. The other, public side stands fast by its opinion, firmly and ostensibly unswervingly, that no theory exists for this, no doctrine, nothing overarching, and there is scant evidence for any generalisation heuristics or at least none that could enable an inductive determination.

In line with this is the genealogy of the concept of the academy, which has exerted such influence on the modern era, the outlines of which were laid down by the first major institutions of this type: the Accademia del Disegno established 1563 in Florence by Giorgio Vasari, and the Compagnia di San Luca artists' guild in Rome that Federico Zuccari reorganised into an art academy in 1593, the Accademia di San Luca. In the beginning formulas and concerns were surprisingly simple. The effective reduction of the debate about art that has taken place since then, in which there has been a partitioning-off of the precepts of connoisseurship from, by contrast, a proliferating discourse about the aesthetics of art and the rhetoric of its works against the outside, is only comprehensible if one considers the entire context in all its facets. Vasari's sole concern was to advance the appreciation and recognition of artists in a public sphere that had changed while at the same time preserving the artists' obligation to a relatively limited circle of powerful people and an elite that commissioned artworks. Put differently, Vasari sought the emotive participation of the public in an altered concept that was never properly brought to their conscious attention. This had an enduring impact on the image of the artist as well as on the artist's role, but particularly on the 'new' claim, justified on the grounds of innovation or acceleration, to a changed and expanded range of action within society.

Function, design, characteristics, and casting of the artist's role were redefined and established for the ultimate purpose of upwardly re-evaluating the artist, who then became effectively disengaged from artisanry. The public role of the artist autonomised art, although half of the academicians' training in materials and techniques still had to be done in workshops. This autonomisation consciously tied the new ambiguity of the image of the artist to rendering the signs unclear through which art is recognised. Here, as mentioned above, the discourse of the connoisseur was predominant. The ambivalence of the signs of art in the public sphere masqueraded an unambiguity; with the aid of which, as part of the aesthetics of power, a doctrinarian or at least a rather dogmatic definition of art was laid down at the Academy. Just a few decades after Vasari's initiative in Florence, Federico Zuccari pursued the same course in Rome.

Vasari and Zuccari were not only first-class artists active in various fields, they were also excellent writers and theoretical conceptualists. With his *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects* from Giotto to Michelangelo — the first edition of 1550 was just a single volume — Vasari invented art history as a canon of artworks and upon this future expectations would be oriented, schooled by a virtually unlimited abundance of mechanisms and attitudes, safeguarded by sophisticated 'cover stories' or 'legends,' a cornucopia of fictions and rhetorical stylisations that had to support, and indeed did support, the posited genealogy of the origins of

art as located in inexplicable genius. By contrast Zuccari engaged with the theoretical structuring of artists' training, with the endeavour of academic programming in the form of the first institutionalised course of studies in the modern era, with the artistic wellsprings of the imagination, as well as with the conditions for the formation of aesthetic artefacts. These efforts truly constituted the beginning of internal differentiation in artists' education and training.

This went hand in hand not only with the building and elaboration of artists' education that would be canonical for centuries, experiencing the gradual development of drawing from objects to the human anatomy, of composition from the sketch of an idea to the finished *bozzetto*, as well as the theoretical grounding of the functions of art. To the extent that the artist was recognised by society as freelance, so too the discourse on quality became strictly the preserve of professional authorities on art. This social generalisation was linked to a rigid particularisation of who was responsible for making evaluations and to a hierarchy. This hierarchy reduced the observer of an artwork to aesthetically enjoying the object and to experiencing the reconstruction of the artistic decisions manifested in the work (conditions and issues related to the specific form of the work and its execution as the aesthetic realisation of an idea), and relegated the observer to a subordinate position *vis à vis* the inventions of the programme— and decision—making powers — from the impresarios to the artists themselves. (Heilkamp, Winner 1999)

A parallel development was that this institutional art sphere spawned a real interest in questions of 'creativity' in a modern sense. It was at this point that creativity entered the stage in a powerful way together with the fine arts' stylisation of its rhetoric and content. (Saxl 1957) Creativity then became the exclusive province of the professional art sphere. It was not until the deconstruction of the academic canon by artists such as Goya, Blake, and Cézanne and the idiosyncratic reformulation of artistic self-assertion in the 20th century that the ground we know today was prepared for the drifting apart of art and creativity. As a result art that appeared only hermetic, arbitrary, and singular (Wittkower, Wittkower 1963) — independent of how it was evaluated — was obliged to make way for a view of creativity devoted to enhancing the status of the everyday outside of art. In other words it was of the opinion, and also propagated it, that it could dispense with the effort of transforming and transgressing — that is, the conditions of heretofore exclusive, so-called 'creativity.' (Blumenberg 1981) Thus what an artist is, can now only be identified via mediation; art cannot be taught or learned. This argument proved successful; however, ever since Cézanne all it actually means is that contemporary art no longer follows any aesthetic institutions, norms, or exclusive monolithic theory.

Just as the visual language of later, self-referentially enhanced painting since Cézanne appeared solely as the internal enrichment of a systems-theoretical operation, namely, a sealing-off of the subsystem of art from other subsystems, so too the social usefulness of creativity was detached from art and extended to embrace a secular, inner social postulate, and ultimately also to intra-psychological, universally random promises of the creative life in general. Thus it was rendered elementary and devalued at the same time. By contrast, in the modern construction of the emancipated 'liberal arts' the universal view was undisputed that the creative act in art was based on the transformation of reproducibility and, above all, on the transcendence of the conditions of 'ordinary' life. Since the time of J.P. Guilford, Gordon, and Taylor (Guilford 1950; Guilford 1968; Guilford *et al.* 1959; Gordon 1956; Taylor 1964; Taylor, Barron 1963; Taylor, Williams 1964), the exactly contrary view is championed by the psychological approach to creativity. This approach is typical for the 20th century and for the revalorisation of a normatively unified facticity of the 'personal' (and thus of a fictional construct that again remains non-transparent; Heubach 1988). It asserts as a normative fact that the conditions of the self are the order of creativity in the immanence of the empirical.

The paradigm of self-realisation that is grounded in this therefore originates primarily from corrections to the biometrics of abilities prescribed by strategic considerations, which in the era of the U.S. Sputnik crisis were attributed to the intangible inventory of the personality in parallel and analogous to cognitive intelligence. (von Hentig 1998) In effect, this universalisation abolished the sectorial and territorial boundary with art. It no longer has any function with regard to paradigmatic and the exemplary nature of creativity, but instead coexists as a societally insignificant variant of the type of life perception, which — without any effort, work, or necessity to transgress — seeks to endow purely vegetative existence, and particularly one's own existence, with added aesthetic value.

Analysis of the various signs and indications for constructing the immanence model of creativity on the one hand, and of the transcendence model of the creative arts on the other gives insight into the extended and consequential instrumentalisation of the fine arts in the 20th century. In the following I shall give an outline of this with respect to certain historical caesuras and ideal-typical shifts in the *dispositif* of discussing art.

2. The First Programmes: Vasari and Zuccari

Giorgio Vasari pioneered art historiography that bases on technical innovations and the personality of the artist. Thus he is regarded as the father of

modern art historiography. Against conventions that became established later, Vasari had no problems in combining art criticism and art history. He argued critically but ran no risk of being accused of propagating normative and unempirical aesthetics. Nor did his discussion of the quality of artworks detract from his authority as a scholar. Vasari's art history is based on the depiction of legends about individual artists, that is, on deliberately eulogising rhetoric. It is a narrative that pre-dates the branch of knowledge and praxis that was subsequently moulded and controlled by academies and institutions of higher education. Vasari's historiography follows the rules of the classical rhetoric of panegyrics and *ekphrasis*. It is about establishing a canon based on judgements which are always and explicitly substantiated subjectively.

Vasari followed the potent model of the artist's biography that constructs legends (see also Kris, Kurz 1980; Wittkower, Wittkower 1963) and that cannot be measured against historical values and insights. By contrast, later scholarly art historiography introduced irreversible changes: from norm-setting philosophical speculations to empirical research aimed at developing historical scholarship. However, the emotive model of centring art and its theories in the practises of artists survived and remains the standard. As a corrective, since Vasari this has run contrary to the scholarly and scientific notion of objectivity. Objectivity comes up against its limits when confronted by artworks' claims to possessing a quality that is paradigmatic and timeless. This quality formed within the artworks, and from them it emanates. In the lineage descended from Vasari's narratives promoting the creation of legends, each qualitative opinion or judgement of an artwork, an epoch, or a style had to refer exclusively to the manifestation of the exceptional artistic quality that the outstanding works placed before the observer which served at once as orientation and as binding. For then as now the concept of art continues to be based on quality judgements as expressions of art's power to move and affect. There is not one style concept that remains untouched by this, not one formal analysis that is objective in a rigorous sense.

The historiographical background, the grounding of art history as poeology of the artistic life, however, is just one dimension of Vasari's oeuvre and achievement; he is a figure of seminal importance for the entire *dispositif* of the modern visual arts with his exceptional talent for organisation and necessary 'will to power.' As founder of an art academy and as impresario Vasari relied on a specific conception of artistic design and at the same time saw in it an aesthetic justification of art's 'will to power.' Art as a blueprint and a method became concrete in the models of *concetto* and *disegno*, whereby at that time 'design, art of design, draw, draughtsmanship' (English translations of *disegno*) always remained tied to mastery of the

aesthetics of power. This was the most important concern of the first truly modern art academy, the Accademia del Disegno founded by Vasari in 1563 in Florence. The school had, like the concept of the academy itself, a long prehistory. At around the same time that Leonardo da Vinci initiated and directed his legendary albeit hermetic or arcane academy in Milan (of which we at least know that contrary to his earlier position, Leonardo insisted on a complete separation of training in skills and art and thus also on separate roles and functions), Lorenzo il Magnifico, who also encouraged Marsilio Ficino's foundation of the Platonic Academy, founded "the first small and informal school for students of painting and sculpture, a school independent of all guild rules and restrictions" in Florence in 1490. (Pevsner 1940: 38)

Naturally, Leonardo takes pride of place at the beginning of the history of modern art education, even though it remains uncertain whether he actually founded his academy. Unlike the institution of the pragmatic public relations strategist and author of conceptual programmes Vasari, Leonardo da Vinci's academy disappeared in the vague and contradictory details of later descriptions. Parallel to a romanticised reception of Leonardo and his oeuvre, these accounts exhibit a strong tendency to project a bias toward science and art theory onto his educational establishment. Clearly Leonardo's academy could not escape the Maestro's aura, even though he consistently and firmly rejected efforts calculated to achieve public effects with art. For Leonardo the only acceptable public art was the orderly array of infrastructure, technology, fortifications, and machines used for military purposes. Accordingly, it remains an open question whether Leonardo's establishment should be regarded as an institution for education or a laboratory for sophisticated research and experiment. Be that as it may, around 1550 the designation 'academy' for an art school was unusual.

To understand what Vasari sought to achieve one must take into account the decline of the guilds in late 14th century Florence. Like elsewhere in medieval Europe painters and sculptors belonged to guilds. Sculptors had to join the Arte dei Fabbricanti because they worked with stone. Painters were members of the Arte dei Medici, Speziali e Merciai because they worked with pigments. As early as 1360 the painters formed an association with its own council within the guilds. The Compagnia di S. Luca for painters, sculptors, and other artists was probably founded in the early 14th century. The statutory obligations were of a liturgical-religious and social nature.

Towards the end of the 15th century it was obvious that this organisational principle was in decline. Although the Compagnia di S. Luca guild was formally protected because membership was compulsory for practitioners of the professions it represented, it had ceased to be a source of fresh artistic momentum. By Vasari's time, in fact, it had lost all significance.

The donation of a 'tomb for future burials of artists' in 1562 gave Vasari an opportunity to act. Assuming that this burial site would be open to all artists, irrespective of which guild they belonged to, Vasari proposed a new system of organisation that would both enable artists to break free of the guilds and to attain higher social status. To this end he secured the support of Cosimo de' Medici. On January 13th, 1563 detailed statutes were laid before the Grand Duke. After he had given his approval, the constitutive assembly was held. The appointed heads of the association were Cosimo de' Medici and Michelangelo, who was at that time well advanced in years and living in Rome, "a combination of prince and artist, eminently characteristic of the state now reached in the development of the artist's social position." (Pevsner 1940: 45)

The original goal was to establish a prestigious centre of artists who could lay claim to a higher social standing than skilled artisans. Vasari's second goal, which Zuccari was to pursue later, namely, the reform of artists' education, after a few decades became the main focus of the Academy, which indelibly marked its success and its image over the course of history. The original, elaborate programme of instruction quickly became reduced to drawing from nature.

With its public declaration of pride in the profession the Academy endeavoured to compensate the artists theoretically for the independence they could never attain *vis à vis* the members of the Medici court. With this academy the artists could achieve on a symbolic level equality with the sciences and an equal status with poets and philosophers who had leading roles (in Florence, e.g., the influential Poliziano und Ficino). The statutes did refer to the functions of teaching and provided for a library and collections of plans, models, and drawings. Lessons in geometry were also mentioned. However, in reality the teaching programme was mainly confined to a well-meaning instruction of beginners (*dilettanti*). In its early phase the academy was an expression of a new public image of the artist as well as a changed self-image on the part of the artists themselves. One could define this as self-referential and autopoietic; as defining art by means of its own praxis. Correspondingly, the emphasis was not on the learnability of art, but on trust in the power of an art system that was self-supporting and self-regulating, as well as capable of self-modification and self-assertion. (Wittkower, Wittkower 1963) The external rules of technical instruction and also the normative orientation of the aesthetics either faded into the background or was absorbed into the system.

The programmatic rationale can be summarised as follows: Vasari in Florence and, a little later, Federico Zuccari in Rome, attempted with the aid of an enhanced concept of the artist as genius to secure for artists the singular, individual, quasi divine right to imagination and, at the same time,

to commit them, as a mediating, productive force, to the organisational premises of imperial, neo–aristocratic hegemony beyond theological propaganda. It is in this power–political orientation that the real significance of Vasari’s foundation of an academy lies. It was not only an art school but also the materialisation and expression of the institutionalisation of a systematic historiography of art, established and stabilised in the presence of the founder of art history, in which *disegno* reigned supreme. The primacy of the concept — the drawing, the brilliant design, the perfection of the finished picture that was already discernible in the detailed sketch — has its origins here, with all the momentous consequences, and up to the present day still represents the most profound attestation of the ability to create art.

On this magic quality of the line, accentuated as *disegno* (which was taken up later most emphatically by John Flaxman, William Hogarth, and of course by Jugendstil and Art Nouveau), Vasari concludes:

Seeing that Design, the parent of our three arts, Architecture, Sculpture, and Painting, having its origin in the intellect, draws out from many single things a general judgement, it is like a form or idea of all the objects in nature, most marvellous in what it compasses, for not only in the bodies of men and of animals but also in plants, in buildings, in sculpture and in painting, design is cognizant of the proportion of the whole to the parts and of the parts to each other and to the whole. Seeing too that from this knowledge there arises a certain conception and judgement, so that there is formed in the mind that something which afterwards, when expressed by the hands, is called design, we may conclude that design is not other than a visible expression and declaration of our inner conception and of that which others have imagined and given form to in their idea. (Vasari 1907: 203)

One has to keep this theory of *concetto* and *disegno* in mind in order to recognise that, in the contemporary context, the concept of *maniera* was forward–looking. Vasari used the concept of *maniera*, which employed in a derogatory sense was current in circles that increasingly regarded artists as whimsical, eccentric, and above all as unreliable and obstinate. However, Vasari did not use the term either to challenge or signal innovation, but rather to point to continuities and traditions. For Vasari it was not a question of whether a work was — in the modern sense — a testimony to the supreme individual caprice that is the hallmark of a masterpiece. (see Hocke 1987; Hauser 1964) Rather, it was the fact that individualisation ensues and, with it, the negative, regrettable consequence that art theory is no longer supra–individual and binding. Vasari endeavoured to release *maniera* from the aura, from the autonomy, and also from the hubris of the artist. For him, *maniera* represented working practices in the sense of late medieval workshop traditions that did not require any inordinate talent but could be learned or reproduced by anyone through frequent repetition,

acute observation and adaptation, and by virtue of the specific teaching and working environment of the workshop.

Vasari's concept of *maniera*, in contrast to all later usages of the term (Kemp 1974) which have an understanding of the individual that is precisely the opposite, does not yet distinguish between artisanship and art. Creativity is still identical to following comprehensible rules to generate and transform; their continuity was guaranteed both by the authority of the master as well as the discipline that excluded anything deemed non-conforming or deviating from the laws and norms imposed by the autonomous realm of the medieval workshop. Such veneration of tradition, however, was decidedly a thing of the past in the second important modern academy, Federico Zuccari's reorganised St. Luke's Guild of 1593 in Rome. In the Roman visual arts school it was not craft traditions that were the central focus but the supra-factual, spiritual, imaginative exclusivity of the artist-genius; this represented a decisive caesura in the modern intellectual history of creativity.

Yet the same historical conditions framed Zuccari's endeavours in Rome and Vasari's in Florence. Artists were obliged to belong to a guild; which reduced their aspirations and pretensions to the level of artisans. Many attempts were made to form associations that flouted the classification in guilds; for example, the foundation of an association solely for artists in 1543, the *Virtuosi al Pantheon*. Also, the first attempt at reforming the *Accademia del Disegno* in the 1570s failed. It was not until Federico Zuccari secured the support of Cardinal Federigo Borromeo that he succeeded in establishing a new space for a changed understanding of art: on November 14th, 1593 the *Accademia di S. Luca* opened marked by the celebration of mass in the church of St. Martina. By contrast, the inaugural meeting afterwards took place in a shack. Zuccari was elected president and given powers to appoint his own *coadiutori* und *consiglieri*.

As mentioned above, the main purpose of this academy was the same as discussed in connection with Vasari, but with a different accentuation of internal aspects of the artists' training. Great importance was attached to drawing from plaster models and from nature; special emphasis was placed on the subjects of landscape and animals — an anticipation of developments to come in the 17th century. In the programme of Zuccari's academy the institution of the modern art academy seems to have been planned and realised at a stroke. There were appointed professors, course appraisal at regular intervals, an aesthetic canon, a hierarchical order of subjects, methods, and genres as well as the non-regular awarding of prizes plus a vast reservoir of sponsorship and patronage. Public funding was obtained and a market came into being. Well-known architects, sculptors, and painters taught there. Zuccari set up a lecture series on theory, albeit with consid-

erable effort, which explored art concepts on all levels, particularly *disegno*. Although the Academy did not play a major role in the later lives of any of the painters who studied there, it did initiate the later form of art education with its hierarchical structure that has been authoritative, canonical, and standard for centuries: drawing models, objects, landscapes, still lifes, then animals, nudes, people in action and in groups, variable and ever more complex situations. At the top, the consummate achievement was the allegorical picture, usually a history painting, a visualisation of a classical or Christian subject from the repertoire of Western themes arranged according to significance and levels of difficulty.

One can summarise the innovations in the education and training of artists of the 16th century as follows:

Leonardo has not founded nor conceived an academy of art, but his theory together with Michelangelo's personality have done more than anything else to prepare the ground on which Vasari and Zuccari could erect the first art academies. Vasari by chiefly emphasizing the representational and Zuccari by placing foremost the educational purpose of an academy have clearly mapped out the two principal tasks which academies of art were to set themselves in the future. That this occurred under the auspices of Mannerism, the most schematic and the most 'totalitarian' of all modern styles, and moreover the one most devoted to taking over compositions, figures, details from the works of great classic masters, has determined the character and the destiny of academies of art down to the twentieth century. (Pevsner 1940: 66)

Even more crucial and enduring has been the influence of the Mannerist cult of *disegno*, of the design, of the initial consummate idea, of the drawing and the concept, on the future. The *disegno* or drawing — elaborated prominently by Federico Zuccari, as aforementioned, with considerable theoretical effort¹ — sacralised the *disegno interno* as the medium of a 'segno di dio in noi,' as a solemn divine vision, as the aesthetic incorporation of god-like creativity in the artist. *Disegno* such as this is realised in the line, in its form and outline, which executed confidently and masterfully up to and including Picasso is considered as the expression of an artist's skill, command, and genius. At the same time these contours merely express an internal, more seminal complement to expression; namely, the meaning of a complete mental concept of an artwork that is yet to be realised. *Disegno* marks the origin of artistic judgement and selects, evaluates, and indicates who belongs among the masters of aesthetics, the art connoisseurs. (Hocke 1987)

1. The theory of *disegno* (*disegno primo: interno, intelletivo; disegno secondo: esterno, pratica*; where *disegno esterno* is divided into *disegno naturale, disegno artificiale, and disegno fantastico-artificiale*) as a creative process coherently connecting and controlling the aggegation of nature and art was developed by Federico Zuccari, *inter alia*, in his work *L'idea de' pittori, scultori et architetti*.

Additionally, *disegno* marks the final form brought forth by the artist, the end point of a sequence of steps to knowledge, the beginning of which Vasari sees as a synthetically imagined *disegno* that is at work even before the actual mental concept. *Disegno* retains the source of the general judgement, enables the synthesis of the powers of imagination, guarantees the procedure of 'common judgement,' and, with its ability to imagine the form of things, also the endurance, aptness, and proportionality of this judgement as a yardstick for the coming into being of the concrete, individual artwork (the medium as well as the example of objectification). It is upon *disegno* conceived in this way that knowledge of things and their interrelationships builds, both epistemologically and cosmologically. Applied *disegno* becomes the rhetorical art of *concinnitas*: skilfully put together or joined, where the parts harmonise perfectly with the whole, and the whole with the parts. (Baxandall 1972) Knowledge of things always takes the form of certain ideas or conceits (*conceitti*), which are captured by the drawing and given a form that can be universally experienced. In the history of art, *disegno* plays the role of an absolute, given measure that comprises all things and all relations. It remains, however, an ideal construct or precept. Any single work of art can only approach this ideal; it can never truly achieve it.

3. Forget and Un-learn: Opening Up to the Paradoxical after the 'Classic' Painters (Reynolds, David, Goya, Friedrich)

Later artistic praxis that embraced improvisational and aleatoric techniques, (Reck 1999, 2003b) which continually arose over the course of the centuries from the interplay of mannerisms and resistance to aesthetic, particularly institutional doctrines, demonstrates that regardless of the precise designation of the issues involved, improvisation is about finessing one's own consciousness that seeks to instigate programmes and compositions as well as the attendant practices of designing. For although during the genesis of an artistic form — in order to gain an area of freedom won in opposition to applying the learned norms and conventions — it is necessary to remember what has just happened to continue playing through the possibilities, the paradox is that this has then to be forgotten again immediately in order to continue playing through 'freely.' This paradoxical circumstance is not a coincidence; it indicates a decisive change. With this the paradoxical becomes programmatic, is deliberately included, shaped, and enhanced in discourses within academia.

The new conceptions have to do with individual variability of aesthetic norms, which no longer conceive of objectives solely on the level of style, but above all as methods and procedures. The result was that the art

academies, which had actually stagnated, became capable of regeneration on a higher plane. (Yates 1947) They always remain modern and yet at the same time 'classic.' Since the late 18th century, un-learning, destroying, and disintegration have been part of the academy's programme: learning through deviating, un-learning how to learn in order to open learning from which rules have been banished. In this way a meta-level has entered institutional practice: one needs to have learned an awful lot before one can put un-learning into one's work as an enhanced readiness to innovate. First and foremost all learning has to be already concentrated in the power to problematise, in empowering learning to continual virtuosity so that it can retain its vitality. In this sense art has nothing to do with 'higher levels' and even less with ability. And not at all with routine or virtuosity in the technical command of means of expression. This kind of art only involves the capacity to perceive something as a problem that is otherwise not regarded as such; quite frequently because it is supposedly too trivial. Running counter to the common suspicion of hermeticism, the proximity of the arts to the self-evident and 'ordinary' binds modern art to the ability to un-learn and to radical aesthetic and form-creating innovation by de-automatising, displacing, and de-objectifying or 'alienating' what is habitual.

Seen from this viewpoint, the later, allegedly so new radicality of Johannes Itten's 'preliminary course' at the Bauhaus (Wick 1982: 77–III) is neither radical nor new. In Itten's view, all images that have come down to us, including their traditions and roots in individuals' life histories, must be destroyed in order to void or break down identity and to overcome fixations by forgetting; however, already in the 18th century the awareness of the power of aesthetically enhanced liveliness to subvert norms played a prominent role. It did not appear as a positive artistic norm, but had to proceed indirectly via subversion and destruction. The concept of the genius as a decontrolling resource of 'nature' seemed like a strategy for opposing the academic taming of talent and its ossification through routine. To avoid preconditioning, artistic dogma, and canonisation of designs, Itten only recognised the sensual experience of materials as the teacher of form to personalities that had been 'cleansed' of all previous feeling. This is reminiscent at once of the 18th century and of a similar, albeit overtly religious programme of de-memorialisation of one's previous life and older identity, as outlined and perfected by Bernard of Clairvaux in the *Meditations* in the 11th century. (Coleman 1991)

Bernard of Clairvaux founded a religious identity wholly dedicated to serve religion using a kind of artistic method. Johannes Itten established a religious practice, an array of instruments (which included standardised hairstyle and clothing, in other words, a uniform) that was wholly dedi-

cated to nurturing future artistic talent. These two methods are at once symmetrical and, with regard to the wider context, a synthesis: the indissolubility of art and religion, which in its entirety elucidates art's theological and metaphysical heritage and, in addition, the problem of its continuation (with reference to art as a genuinely independent epistemology; Picht 1987). Other evidence supports these findings, for example, Goya's reasoning in 1797 for his *Caprichos* insisted on the right of the artist to establish the truth of his reality completely autonomously through fragmentation and deconstruction of immediate reality, even when this appeared to the outside as pure caprice and hubris; thus Goya insisted on the creative necessity of destroying recognised forms and designs at any time.

A noteworthy example of the artist's increased intention to achieve self-determination, of insistence on a creative process that opposed aesthetic conventions and the objectified artwork, of that the artist was obviously obliged to deviate from the customs and practices of the academy in the design of artworks, is the case of Caspar David Friedrich. Against the same cultural backdrop Caspar David Friedrich subordinated the appearance to a coherent artwork in such a manner that he was able to try out rather singular methods in the painting and clearly highlight these. To appreciate this fully, it must be remembered that Friedrich's vehemently anti-academy stance developed in an environment in which once again a triumphant high point of traditional, standardised academic painting was starting to emerge. Friedrich studied at the Copenhagen Academy of Arts. This institution paid close attention to what was going on at the Paris *École des Beaux Arts* and immediately transmitted any news to other places, even as far as Russia. Friedrich was fully aware of this imminent new 'Golden Age' which was just beginning in Denmark. This circumstance is important because it necessarily leads to a differentiated view of Friedrich's anti-academy sentiments. It must be concluded that he was not in revolt over a declining and stagnant academicism, but above all he was angry about the intention to launch a new Golden Age of painting, promoted particularly by the French painters Jacques-Louis David and Jean Auguste Dominique Ingres, with the aid of a new doctrinarian academy and to institutionalise it as a totalitarian art programme (Hofmann 2000). On the other hand Friedrich also fought against the art of the Nazarene movement, which he considered as art from art and therefore weak and feeble.

The emotion that forbade Friedrich from becoming part of a succession of religiously inspired, merely retrogressively oriented traditions was evidently iconoclastic. Perfection of technique in the academic tradition was for him, who was himself a past master of the art of painting, simply 'wagging a paintbrush.' A comparison of his drawings and paintings evidences that Friedrich was supremely capable of operating within the tradition of

academically schooled *conchetto*. His paintings exhibit a deliberately exaggerated and hardened variant of this, a conscious brutalisation of his own conceptual capabilities on canvas. His chief concern was the impression of 'honest artlessness,' the establishment of a different, other code of credibility. The previous virtuosity of dissemblance of naturalism, the entire repertoire of dexterous artistic feats left him cold. For the code of a new credibility he was willing to accept that, compared to the older, virtuosity-addicted generation's appetite for demonstration that showed no sign of abating, his ice floes looked as though they had been painted on cardboard for the theatre by a scenic painter.

Admittedly, Friedrich did not stand alone or exclusively for Romanticism with his primitivistic *gestus*. Surprisingly, Jacques-Louis David and Joshua Reynolds, who was frequently vitriolically criticised by William Blake, both spoke of an art of unlearning, *désapprendre*, for which there was topical demand and which the various arts should develop. In a speech to the academy on December 14th, 1770 Joshua Reynolds said:

And, indeed, I cannot help suspecting, that in this instance the Ancients had an easier task than the Moderns. They had, probably, little or nothing to unlearn, as their manners were nearly approaching to this desirable simplicity; while the modern Artist, before he can see the truth of things, is obliged to remove a veil, with which the fashion of the times has thought proper to cover her. (Reynolds 1842: 47)

Clearly, this is not only a reference to a coherent, 'true' style, but represents a foray that anticipates a view of modernity regarded not as a truth that is in contrast to something else, but only in relation to itself, as became explicit with Chateaubriand. Jacques-Louis David, who was enormously influential through his workshops, his art politics, and the training of generations of his successors, used the slogan of *désapprendre* to underline forcefully that frivolous Rococo should be stamped out. However, not everything should be forgotten, only the false doctrines.

Here the modern impetus of self-imposed iconoclasm is not yet absolute and only applied to itself in an elaborated and totalised manner, as in Arthur Rimbaud's watchword "Je est un autre," which signifies that 'one's own' is always an Other and does not exist 'as such.' In the case of David, iconoclasm was absorbed into reactivation of the art of classical antiquity as a model. One of his students, the later literary critic E.J. Delécluze wrote in his memoirs that David systematically practised the technique of forgetting what was old and untrue. Everything that had merely been learned superficially, everything that was untrue, needed to be forgotten to create a contemporary living space for the classical. This went so far as to demand that everything the art academies taught should first be unlearned.

4. Polyvalent Interpretants, Open Codes: The Problem of Reference and the Extension of Artistic Creativity from the Work to the Conditions of its Reception

In the process of modernity, artistic creativity has been formed essentially as the installation of the random, (Reck 1999) encoding of the new, generating elements of surprise, and modifying perception and reception that is not retrievable in a stereotyped way. (Reck 2003b) This cultivated a median sphere of creativity (or to be more precise, a generative conception of creativity as oriented on innovation and the above-average) for which art has outstanding models, experience, and proposals to offer. Something that lends itself to presentation as an interface for the entire image-rhetorical effects and ramifications of complex and polyvalently encoded works, can always be looked at and described from both sides: from the viewpoint of reception and of production. The decisive factor is that in the 20th century, particularly since 1950, all work aesthetics has become reception aesthetics, which, in the process of completion and appropriation of the polysemous and polyvalent artwork, organises the ever more complex relationships between author, work, and recipient as a continually changing web of regulated and partly de-regulated factors; that is, develops within the work and as the work by means of the constant back-and-forth of regulation and de-regulation.

In this way the artistic experience set into the work articulates conceptually the problematic (of metaphysics) of the referent, outlined at length in semiotic theory. The place of the no longer tenable, ontologically naive embodiment of the real — image, reference, incorporation, etc. — is taken over by polyvalent and ambivalent interpretants, and in masses at that. The function of the interpretant to interpret, that is, the organisation of the sign function that passes over to the interpretament necessitates the opening up of the material constituting the work that was hitherto oriented on the ideal of the perfect form. The artwork 'opens' itself commensurate to the multiple layers of its conceptual predispositions (by means of corresponding encodings by the author), but is activated as 'real,' as valid, each time a recipient appropriates a work.

The recipient's perception is the prerequisite — as has always been — not only for the vivid effect of an artwork; here it is also decisive for the specific semantic organisation of a reference of the artwork because its message orients itself on the recipient's predispositions and disposition, interests, predilections, and capabilities in a certain situation, and arises only at the actual moment that the artwork has an effect on the recipient. (Reck 2004: 131–136, 190–202, 219–222) The theory of the 'open' work of art (Eco 1973) is an important proposal that offers the possibility to describe the consequences that result from this as well as the associated requirements.

Against this theoretical backdrop, art can be defined as a process and method for generating improbability; that is, asymmetry, deviation, and disequilibrium. All forms of art, as art works or objects, derive their aesthetic validity from the fact that they can be viewed from many perspectives. Trivially, an artwork is considered as being realised exclusively through the act of contemplation, even when this takes place virtually. The conceptual and semiotic system of reference established through the advent of land art, minimal art, conceptual art, and especially happenings, Fluxus, and action art (on a meta-level) implies that the understanding of 'open' art has changed. At issue is the constitutive circumstance that poetic elements first generated in the act of interpretation have been introduced which are prefigured in but are indeterminate or 'open' parts of an artwork or musical score.

According to this view, aesthetic information always originates through the difference between what is determined and what is not under the condition that there is, as far as possible, a majority of non-coded compared to known signifiers. Aesthetic innovation of significant improbability, therefore, conflicts deliberately with established codes and rules of communication, particularly with the recipient's habitually encoded knowledge of rules. Taking the 'new music' scores by Luciano Berio as an example, which leave the arrangement of some of their constituents to the improvisation of the performers, Eco explains:

The new musical works [...] reject the definitive, concluded message and multiply the formal possibilities of the distribution of their elements. They appeal to the initiative of the performer, and hence they offer themselves not as finite works which prescribe specific repetition along given structural coordinates but as 'open' works, which are brought to their conclusion by the performer at the same time as he experiences them on an aesthetic plane. (Eco 1989: 3)

Analogously, works of visual art are seen as the sum of interpretations enabled by the work's formal organisation: "*Informal art* is open in that it proposes a wider range of interpretative possibilities, a configuration of stimuli whose substantial indeterminacy allows for a number of possible readings." (Eco 1989: 84) This is true of "an 'open work' in an even more mature and radical way," as "its signs combine like constellations whose structural relationships are not determined univocally from the start, and in which the ambiguity of the sign does not [...] lead back to reconfirming the distinction between form and background. Here the background itself becomes the subject of the painting or, rather, the subject of the painting is a background in continual metamorphosis." (Eco 1989: 86) In general the work of art is changing into an "epistemological metaphor." (Eco 1989: 87) But actually this is a rather vague definition because the recursive performance of art (that is, its feedback association with the permanent

reorganisation of the term in the course of the 20th century that tied the work of art to meta-theoretical assertions or at least to comparable suppositions and allusions) consists in the continuous shift, including of metonymic strategies, as well as the inexhaustible interplay of the polyvalent interpreters that runs the risk of being repetitive. In the face of infinite semiosis of ultimately unsatisfactory metaphorising, Eco thus elects to attribute to art the ability to incorporate epistemological shifts: "The open work assumes the task of giving us an image of discontinuity. It does not narrate it; it is it." (Eco 1989: 90)

Eco's reflections on the open work of art represent an important pre-stage for the later post-modern accentuated theorisation of that increasingly essential entity — the observer. Even before the euphorically greeted installation of alleged or real 'interactive' possibilities, the 'emancipation of the observer' was decisively accentuated in terms of art theory. It appears to be a consequence of all metaphysical bonds of art disintegrating as well as of an 'erudite irony' that delights in contemporary mannerisms and succeeds in transcending the doctrines of the modern era in favour of polyvalence, inconsistency, and various types of ambiguities. Whether as a celebration of eclecticism or, stronger, as paying tribute to the indissolubility of the antagonism of codes and rhetoric, as a demand for immanence in which polyvalence persists intact albeit under the sign of 'the return of the sublime,' Jean-François Lyotard sees the emancipation of the observer from the work of art as marking a definitive turning point in the development of contemporary art and, therefore, also as a paradigm of a regenerated critical philosophy after the modern period, which he describes as having abandoned self-reflection and self-editing.

While preparing for the ground-breaking exhibition *Les Immatériaux* (*The Immaterials*, Paris 1984) Lyotard wrote the following:

The purpose and even the destiny of artworks is questioned. The dominance of *techné* placed works of art under multiple regulations — that of the studio model, the schools and academies, shared taste among the aristocracy, a finiteness in art that had to do with illustrating the glory of a name, divine or human, and attaching to it the perfection of a cardinal virtue. The idea of the sublime put all of this harmony into disarray. (Lyotard 1984: 38f.)

Decisive was the new orientation on the recipient, the changeover from the work to the audience:

Thoughts on art would no longer have much bearing on the dispatcher of artworks, whom we would leave to the solitude of genius, but on the recipients of these artworks. It would henceforth become necessary to analyse the ways in which audiences could be affected; how the recipient receives and experiences works of art; and how works of art are judged. This is how aesthetics, the analysis of the

amateur's feelings, came to replace poetics and rhetoric, which were didactic forms intended specifically for the artist. The question was no longer: How does one make art? But: What does it mean to experience art? (Lyotard 1984: 39)

Thus, engaging with works of art in general is fraught with many difficulties for internal reasons; that is, because of the specific endeavours of modern artists and the corresponding qualities of their works. These difficulties are of the variety that are to be expected as well as those that come as a surprise; they may be part of exploring the rules of art or belong to the type that unceasingly seeks to redefine the limits of the rules. Firmly established conventions, developed over the course of centuries by small circles of art connoisseurs, render the notion plausible that art has an essence, conceived as its nature, and that this makes an appearance solely at the level of the individual artwork, but without really being comprehensible to the ordering and classifying intellect.

It follows from this that the work of art clearly and always has to be a provocation of the senses; it must preserve and attest the order of the harmonious interplay of senses and reason, and at the same time breach their fixation on the beautiful from time to time in order to attain the sphere of the transcendental, conceived as the sublimity of a world above human beings which is essentially inaccessible to formalistic orders. The sensual presence of the work delineates a realm of immanence but one that instrumental rules cannot be inscribed in. (Genette 1994; Genette 1997) These and many other difficulties have a hidden common denominator, a constitutive vanishing point: the well-established conviction that what art is comes about through the chain of generations of empirically existing artworks, and everything which can be made accessible to theoretical understanding, evidenced through the life of the works, has to be derived as an absolute principle from the singularities of their empiricism. This also has a trivial side: with the materiality of the things, what does not exist divests the rules of their objectifying opponent which renders them accessible to view for others.

Not trivial, however, is the reverse, which operates in this argument as subreption: only that which occurs as an empiric totality, a separately identifiable entity, or characterisable dimensions is meaningful. Following this assumption art's knowledge — in the double sense of *genetivus subjectivus* and *genetivus objectivus*; its cognitive achievement and its penetrating reflection — is reduced to perception. The plea for empiricism proceeds on the theoretical presumption that the reception and apprehension of works of art primarily, or even exclusively, takes place on the level of perception. In this way a type of human interpretation is privileged to such an extent that other modes of cognition are effectively dismissed.

However, if — and this approach follows the semiotic construction described here from which the theory model 'art' develops systematically, and which can be observed historically, step by step, in the 19th century on the trajectory of autonomisation of modern art and aesthetics as the reflection of execution and representation that ranges as far as self-positioning as genuine, irreducible cognitive faculty — if works of art can articulate and meet cognitive demands at all, then they definitely transcend the sphere of perception. If perception, communication, and consciousness are exclusively mechanisms of observing and interpreting, then there is no reason for a paradigmatic commitment of the interpretation of works of art to perception. It would then be perfectly appropriate to look at the effects exerted by art in the light of the theories of semiotics, rhetoric, and communication — as articulation of appropriation, as reception, but also from the prefabricated elements and intention of the influence of one or several combined drawing models/sign models on the perceptive apparatus of the observer of art.

In our analysis, in terms of creativity theory the extension of the work to include receptive dispositions and the entire arrangement of the effects on the observer is both central and significant; that is, the semiotic change in the relationship author–work–reception also changes the 'intention' that was formerly ascribed to the author, the genius of the invention and disposition of an idea and a work. At the modified level of polyvalent interpretants one can no longer understand 'intention' as the act or the mindset of the artistic consciousness with regard to an object that is to be formed and elevated to a sign of art. Intentionality and intention are not factors of consciousness, and particularly not of any individual mind.

Intentionality is a fabric of conditions that can be understood as interpretive formulations of solutions to problems the precepts of which are none other than the cultural conditions obtaining at a particular moment in time, in so far as these are conceptualised in terms of semiotics/sign theory and prepared as objects that have undergone a complex process which works towards polyvalence. Thus intentionality references more than a binary relation. In this context signs of art are intuitive and synthetic, but at all events they are communicative form precepts for possible interpretations of a cultural problem complex that can only be effected through construction (of a model, notion, anticipation), which in turn — obviously — cannot emerge without an interpretive definition. Intention is a process of mediating between these form precepts and problem precepts. This also means that nothing is more important or tangible for the development of art than that which is commonly known as 'tradition,' tradition as a model of the handing down of elements whose continuance cannot be changed through this instrumentalisation, indeed, cannot even be affected.

This process requires sustained objectifications not only of the aesthetic

components (taste, etc.) that can be installed in the work, but also of rules, codes, designations, and methods. Accordingly, the works of art and images can themselves at times be regarded as apparatuses that ensure contextual variations. (Reck 2003a: 224f.) The contexts are not created in a general history of culture or non-specific environment and then transferred to images; they are present in these, and not only as the condition of the possibility of actualisations for the outside, but are themselves an incorporation of it. It is for this reason that art can be considered as a medium of communication, which communicates through images and as images and not simply through its transmission and translation into verbalised content or gestures. This capacity leads to a specific 'linguisticity,' but it is by no means incomparable or confined to art. On the contrary: its particularity is especially suitable to elucidate what underlies all communicative processes that operate via strings of images and signs.

A further consequence results from this: the binding, multiple, flexible, and polyvalent relation between work, author, perception, and interests of the recipient is not only epistemically dominant but also in terms of the genesis of the work and the aesthetics of reception, has implications for the hitherto leading views concerning the artistic image and its mimetic ability with regard to its visual representation of reality. For this multiple relation can no longer be substantiated as the reference or representation for the model of identificatory vision, that is, the interrelation between the visible world and the visualisation of a world understood iconically and in respect thereof, is also no longer productive. Whereas Nelson Goodman critiqued this view of an iconic identity or 'strong reference' through deconstructing the concept of realism, (Goodman 1968: 27–43) the break-up of the synthesis between the visual order and the visualisation of a depiction by means of the epistemically false suggestivity of identificatory vision leaves an empty space behind, which categorically forces the reference to be abandoned.

The 'painting as a window,' a stereotype of artistic design praxis ever since Leon Battista Alberti, but also the contemporary historically most 'advanced interpretation,' gave way to a complementarity of the constructive setting-in-motion by means of increasingly polyvalent interpretants. This results in permanent opportunities for a stronger, meta-theoretically more significant feedback between the recipient's horizon and the opening of the work. *The indeterminate appears to be nothing less than the substitute/proxy for the referentially vacated empty space*, and marks a complementarity that is at least ambivalent. With this the process of encoding and decoding the elements of the work takes up the central position in aesthetic reception.

In light of the evolution of the indeterminate opening of the work of art, the models of the genius of the artist and the nobility of the image of the artist in the coordinates of mimesis and virtuoso illusionism, ap-

pear obsolete. Historical interest in the artist as genius gives way to the individualisation of concepts, the multiplicity of artist-roles, as well as the expectation of a performative presence of the artist in the work for the purpose of continual and explicit conveyance of the 'authentic' by the artist. Not least the generative, creative process, the development of artistic praxis, is also opened polyvalently just like the models of expression, the concepts of the work and its effect. The idea that works are adapted to a certain form of praxis is an essential prerequisite for modern art. However, their particularity, which combines exemplarily with the strengths of the individual artist, has always been absorbed and synthetically reinforced in universalist poetics and sign theories, that is, in a modern period/modern art that is generalisable. And now the empty space of the shattered reference is assumed by the 'register,' as a linguistic term and a generative concept.

For our purposes here, Roland Barthes noted, decisively with regard to an a priori of the work, the medium, that authorship is important per se and the individual author is a dispositionally integrating factor for the unity of language, writing, and signs: "Once the Author is distanced, the claim to 'decipher' a text becomes entirely futile. To assign an Author to a text is to impose a brake on it, to furnish it with a final signified, to close writing." (Barthes 2008: 124) Thus the open work systematically rejects the last *signifié*. 'Reading' must now be done without either *telos* or a vanishing point. The implications in a creativity theory context can be expressed in the following formula: For the strong author of a 'closed' work of art, the more emphatic the author the stronger the text; for the weak author of an 'open' work of art, the less visible the author the more open the text.

Now it is no longer the author but the web of signs, their linking and flowing, that in the final analysis is decisive. According to Barthes the written, hitherto the most influential medium of authorship- and subject-determined language, has been replaced by *écriture* and inscription. Inscribing permanence arises in a new way. Or at least texts and images from authorially generated works do not mean the retroactive notations of speaking or living that has gone before, but are and remain the decisive act of writing itself. An authority outside of the text or image does not exist.

Once again this results in a shift — this time of greater magnitude — of the coordinates between medium and author. Using the cited example of language, in an incisive fashion that has frequently been misunderstood, Roland Barthes drew consequences for all concepts of 'the work' from the circumstance that the form and process of semioses, language, image, and medium now implement the determinations and indeterminations in a work and relegate the author to being merely a co-participating organ or organon of language. However, this does not effectuate constraints on nor does it mean an affront to the authority of the author, which is often

accentuated incorrectly. Rather, as Felix Philipp Ingold has explained with admirable clarity on a number of occasions, the author has undergone a poetic radicalisation through becoming aware that he/she is the decisive material of the linguistic, visual, or media process. (Ingold 1992: 345–436; Ingold 2004: 39–81, 299–373)

The ‘media-tised’ author and the open work of art are two sides of the same coin in a process where a shift in the poetic construction and poetological constitution of a work is effectuated by the reader or observer. The self-understanding of the author is as a rite of passage and as custodian of the realisations that run through him/her:

The disappearance of the author consists in the fact that the mute things of the extra-literary world are no longer discussed in the transitive form, as in the styles of realism; rather, they are made to speak through the intransitive form by the author adapting himself to them, in a sense lending them his voice. (Ingold, Steiger 1996: 112)

The poetological arguments of the open work of art confer an importance on the recipient that cannot be mistaken for the obsolete view of a sheer illimitable interpretation by polyvalent interpretants. It concerns a media-related reflection, which has turned away from the instrumental artist who knows and calculates everything beforehand, and now sees the realisation of a work as consisting in the artist merely divesting him or herself of what had been thought up ahead.

It is in this post-classical aesthetics that we find the root of the tendency to valorise the observer-reader. This is not random; it belongs to the poetological *dispositif* of the development of art since the late 19th century.

One does not have to go so far as Maurice Blanchot, for whom the recipient of an artwork is actually its creator. The process of the creation of a work, its endless coming-into-being, would then be left entirely to the observer or reader. “The reader makes the work; in the act of reading it, he creates it; he is its true author.” [Blanchot 1980: 298] Thus according to this the ‘true author,’ *l’auteur véritable*, is the active and creative ‘art participant’ who realises the meaning of the work, or the work as constitution of meaning, whereas the *actual* author, disempowered by Blanchot, is designated as the person who keeps the work and its meaning in the subjunctive open for the recipient as an artistic text. (Ingold, Steiger 1996: 165)

Yet this is only justified because in the text or the image the organisation of signs is designed with respect to this openness. It is this that corresponds to the differentiated intention of the ‘open artist.’

In general poetic discourse tends to avoid unambiguity, to obscure meaning, and to weaken statement and message or avoid them altogether. However, when meaning vanishes, there is a growing need for interpretation, and therefore, the authority of

the reader increases, who then assumes responsibility for the formation of meaning and thus for the ultimate justification of the work as open and non-conclusive. (Ingold, Steiger 1996: 152)

The media that transport these linguistic, visual, or media-generated processes, however, are no longer generalisable, only determinable situationally and casuistically on a case-by-case basis. Artistic creativity, viewed along the trajectory of this decisive dynamic, necessarily realises itself from a certain point of development (the attainment of a certain maturity) in the installation of the random. No wonder, then, that chance has become the logo of the modern age/modern art. Art still — this is the lesson learnt from the fact that it continues to be the paradigmatic field of creativity — metonymically adheres to its own initial conditions and refuses to admit the iconic reference, the metaphysics of the referent, as well as the self-sufficient, recursive, non-finite metaphor.

5. Creativity as a Paradox and the Re-orientation of Art as an Epistemological Basis for Exploring the New: A Brief Outlook

If we draw conclusions or 'lessons from history' as well as from the above outlined transition from modern to post-modern art theory against the background of the 'open' work of art, and if we give our findings more pointed emphasis, then it can be said that:

- a) The expectations placed in the 'creative' have been detached from the arts and have become broadened, habitualised, and standardised in everyday life, whereby the creative is now a resource for social, semi-otic, and media distortions/registrations of all kinds; (Heubach 1988) the role of the aesthetic recipient of artworks, which was continually enhanced and expanded in the 20th century, is the most important prerequisite for this; the sphere of art is increasingly becoming a resource for everyday stylisations, encodings, and recordings in mass culture;
- b) The question posed by the arts as to the intrapsychological vitalisation of the individual has passed over to reflections on innovations with respect to the sciences; that is, to changed horizons of expectation; (Hofstadter 1995) in line with this is the historically earlier, thus definitely preparatory, transition from the work to the observer as the most important poetological, not only interpretive but also constructive authority;
- c) It is not a matter of an intrinsic order that has split off from all other orders; order and disorder are relative and aspectually connectable;

they can be valid situatively as arguments and as heuristics; they cannot be separated clearly or ontologically. For the issue is always the re-organisation of hybrids of order and disorder; (Bohm 2004: 8–21) in this view creativity is not something substantial but a practice and a method that one can understand in the focus of the visual arts as ambivalence–stabilisation for a time, integrated in a process of de- and re-structuring, de- and re-contextualising, de-hierarchisation and re-hierarchisation; creativity is tied to structure as well as being momentarily an enemy of habitualisation; however, it is not evidence of the absence of order per se. (Bohm 2004: 11)

Therefore, indicators of creative processes are: disregard for perceptions and evaluations that were hitherto applicable, deferment for a period of time, virtualisation, trials and rehearsals. “Only when obscurity and ambiguity prevail does one remain alert [...] as in a labyrinth [...]. Only then does one ponder *what comes next* instead of asking about origin and meaning.” (Ingold, Steiger 1996: 153)

For this the experiments of the arts are still one of the primary resources, whose fundamental function is not distinguishable from the not-yet-paradigmatic regulated and reglemented processes of basic research in the sciences. (Kuhn 1962; Kuhn 1977) However, the paradox remains that is always a hallmark of creativity, the new, the original, the surprising, the continuative. “Indeed, to define originality would in itself be a contradiction, since whatever action can be defined in this way must evidently henceforth be unoriginal.” (Bohm 2004: 4) Yet as the visual arts possess outstanding experience with such self-contradictoriness, with the transition of works and hybrids to paradoxes and processes, they continue to be a framework of orientation as well as a resource for the issues discussed here regarding a creativity-theoretical irresolvable ambivalence of the work of art. In the field of the arts the only danger factor is the intentional consigning of practices to quiescence in overarching fetishes or end products.

Paradoxes cannot be avoided, only demonstrated, staged, or ‘completed/processed.’ On a temporal level it is paradoxical to think simultaneously of before and after as reverse sides of something. When paradoxes are irresolvable, then each paradox is also a starting point for modifying the edifice of knowledge. The transition from paradoxical to hybrid — and, vice versa, in the other direction — is unavoidable and characteristic of new play spaces for artistic experiments. The evolvement of the paradoxes of culture in the form of theatricalisation is without doubt connected to the crisis of representation, the crisis of certain aspects of signs.

The transition from paradoxical to hybrid, which is viewed here as inevitable, suggests that the authority of the observation should be abandoned

and the participation in changeable parameters of stagings / *mise en scènes* should be instated in place of a dissociated sphere of non-tangible processes. Thus the place of registering distinctions should be taken by experimental (and interactive) action from which ever more distinctions emerge than from those that have just been observed and can be organised within an isolable sphere of objects. Ambivalence does not come about of its own accord, but only as a dynamic and property of real action in the field of experiments itself, which in the area of the visual arts are always at once theory experiments, conjoined with the design or *disegno* since time immemorial.

reck2@khm.de

Translated by Gloria Custance

Bibliographical References

- BARTHES, R., 2008, *The Death of the Author* (1968), in N. Badmington, J. Thomas (eds.), *The Routledge Critical and Cultural Theory Reader*, London, New York, Routledge, pp. 121–125.
- BAXANDALL, M., 1972, *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Clarendon Press.
- BLANCHOT, M., 1980, *La Part du Feu*, Paris, Gallimard.
- BLUMENBERG, H., 1981, "Nachahmung der Natur." *Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart, Reclam, pp. 55–103.
- BOHM, D., 2004, *On Creativity* (1998), with a new preface by L.L. Bear, edited by L. Nichol, London, Routledge.
- COLEMAN, J., 1991, *Das Bleichen des Gedächtnisses. St. Bernhards monastische Mnemotechnik*, in A. Haverkamp, R. Lachmann (eds.), *Gedächtniskunst. Raum-Bild-Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, pp. 207–230.
- ECO, U., 1989, *The Open Work* (1962), translation A. Cancogni, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- GENETTE, G., 1994, *L'Œuvre de l'art. Tome 1: Immanence et transcendance*, Paris, Seuil.
- , 1997, *L'Œuvre de l'art. Tome 2: La relation esthétique*, Paris, Seuil.
- GOODMAN, N., 1968, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company.
- GUILFORD, J.P., 1950, *Creativity*, "American Psychologist," 5, no. 9, pp. 444–454.
- , 1968, *Intelligence, Creativity and Their Educational Implications*, San Diego (CA), Knapp.

- , 1977, *Way beyond the IQ: Guide to Improving Intelligence and Creativity*, Buffalo (NY), Creative Education Foundation.
- GUILFORD, J.P., CHRISTENSEN, P.R., KETTNER, N.W., 1959, *A Factor-analytic Study across the Domains of Reasoning, Creativity, and Evaluation*, Washington (DC), American Psychological Association.
- HAUSER, A., 1964, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, München, Beck.
- HEIKAMP, D., WINNER, M. (eds.), 1997/1998, *Der Maler Federico Zuccari: Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana," 32, supplement.
- HEUBACH, F.W., 1988, *Das Konstrukt 'Kreativität' oder Ein Ideal aus der Kartoffelkiste*, "Zwischenschritte. Beiträge zu einer morphologischen Psychologie," 7, no. 1, pp. 31–41.
- HOCKE, G.R., 1987, *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, edited by C. Grützmaker, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- HOFMANN, W., 2000, *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München, Beck.
- HOFSTADTER, D.R., The Fluid Research Group, 1995, *Fluid Concepts and Creative Analogies*, New York, Basic Books.
- INGOLD, F.P., 1992, *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*, München, Hanser.
- , 2004, *Im Namen des Autors. Arbeiten für die Kunst und Literatur*, München, Fink.
- , STEIGER, B., 1996, *Unter sich*, Graz, Droschl.
- KEMP, W., 1974, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft," 19, pp. 219–240.
- KRIS, E., KURZ, O., 1980, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch (1934)*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- KUHN, T.S., 1962, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press.
- , 1977, *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change*, Chicago, University of Chicago Press.
- LOCHER, H., 2001, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München, Fink.
- LYOTARD, J.-F., 1984, *The Sublime and the Avant-garde*, "Art forum," 22, no. 8, pp. 36–43.
- PEVSNER, N., 1940, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PICHT, G., 1987, *Kunst und Mythos (1986)*, Stuttgart, Klett-Cotta.

- RECK, H.U., 1999, *Aleatorik in der bildenden Kunst*, in P. Gendolla, T. Kamphusmann (eds.), *Die Künste des Zufalls*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, pp. 158–195.
- RECK, H.U., 2003a, *Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung*, München, Fink.
- , 2003b, *Vom regulären Spiel der Einbildungskräfte zur Suggestivität des offenen Kunstwerks, Aspekte zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens*, in Walter Fähndrich (ed.), *Improvisation V*, Winterthur, Amadeus.
- , 2004, *Singularität und Sittlichkeit. Die Kunst Aldo Walkers in bildrhetorischer und medienphilosophischer Perspektive*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- , 2010, *Spiel Form Künste. Zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens*, edited by B. Ternes, Hamburg, Philo Fine Arts.
- REYNOLDS, J., 1842, *The Discourses of Sir Joshua Reynolds*, edited by J. Burnet, London, Carpenter.
- SAXL, F., 1957, *Science and Art in the Italian Renaissance*, in *Lectures*, London, Warburg Institute.
- VASARI, G., 1907, *Vasari on Technique, Being the introduction to the three arts of design, architecture, sculpture and painting, prefixed to the Lives of the most excellent painters, sculptors and architects [1550]*, translated by L.S. Maclehorse, edited by G. Baldwin Brown, New York, Dutton, London, Dent.
- VON HENTIG, H., 1998, *Kreativität. Hohe Erwartungen an einen schwachen Begriff*, München, Hanser.
- WICK, R., 1982, *Bauhaus-Pädagogik*, Köln, DuMont.
- WITTKOWER, M., WITTKOWER, R., 1963, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York, Random House.
- YATES, F.A., 1947, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London, Warburg Institute.

Stato d'eccezione e creatività

Riflessioni a partire da Carl Schmitt ed Emilio Garroni

DARIO CECCHI

Sapienza Università di Roma

ABSTRACT: The article finds a relationship between the idea of “state of exception” — first presented by Carl Schmitt in his essay on *Political Theology* — and that of creativity — as conceived by Emilio Garroni in his article on *Creativity* written for the *Enciclopedia Einaudi*. These ideas share a common feature: both establish the sense, or order, capable of founding the validity of a norm in its application to singular cases. From the comparison of the two essays, it clearly appears that the sovereign decision under a state of exception is a *form of creativity* meant to define the conditions for the *anaesthetization* of experience under which it is possible to end the virtually infinite potential solutions to a problem, in order to found a normative order. This form of creativity is, thus, complementary to the artistic creativity theorized by Garroni, who thinks of the renewal of the senses already established in the experience, in order to find new exemplary solutions. Art and political decision are, therefore, two forms of creativity in a reciprocal debt since their very origin.

KEYWORDS: Artistic creativity, exemplarity, normativity, state of exception, financial capitalism.

I. Premessa

In questo articolo ci si vuole chiedere se sia possibile considerare il concetto di creatività come una categoria politica. Questa domanda è sviluppata in tre passaggi. Innanzitutto si affronta il problema della sovranità così come è posto da Carl Schmitt nel saggio sulla *Teologia politica*. È noto che in questo saggio la domanda che guida la chiarificazione del concetto di sovranità ruota attorno alla definizione del *processo decisionale prodotto dallo stato d'eccezione*. Nelle pagine che seguono, si vuole mostrare che non è possibile pensare la decisione sovrana senza fare riferimento a una sua *modalità creativa*.

Una soluzione di questo tipo è stata suggerita da Paolo Virno in un confronto tra Schmitt e Wittgenstein (Virno 2005: 43–58). Questo articolo vuole

proseguire il discorso di Virno nella direzione di un confronto tra Carl Schmitt ed Emilio Garroni; Garroni costituisce peraltro uno dei referenti principali di Virno (Virno 2005: 37–42), che successivamente accenna a un possibile inserimento del nome di Emilio Garroni, per il suo contributo alla definizione del problema della creatività, all'interno di questa costellazione di “pensatori della decisione” (Virno 2010: 17). Emilio Garroni è, a conoscenza di chi scrive, uno dei pochissimi filosofi del '900 ad aver tentato una definizione rigorosa di creatività in un saggio originariamente apparso come voce dell'*Enciclopedia Einaudi* nel 1978 e recentemente ristampato in forma autonoma (Garroni 2010). Questa definizione del concetto di creatività, come si vedrà, offre notevoli spunti per ripensare quella di stato d'eccezione.

Non si tratta solo di rendere più perspicua una delle concezioni più autorevoli sulla sovranità nel '900. Pensare la creatività come *componente necessaria* del processo decisionale innescato dallo stato d'eccezione ci permette anche di elaborare strumenti concettuali per interpretare la situazione politica attuale. Se pensiamo alla cosiddetta finanza creativa e agli effetti che l'eccesso di speculazione ha avuto sul movimento reale di ricchezza, l'attuale crisi internazionale sembrerebbe generata da un *eccesso di creatività*. Eppure questo tipo di creatività non corrisponde ai tratti specifici della creatività umana, almeno secondo la definizione di Garroni. Una soluzione a questa situazione di crisi generalizzata potrebbe invocare proprio il ricorso alla capacità creativa costitutiva dell'umano come l'unica capace di innescare il processo decisionale tipico dello stato d'eccezione.

Anticipando una delle tesi centrali dell'articolo, finché resteremo al livello della cosiddetta *rule-governed creativity*, continueremo a dare risposte alla crisi che ne alimenteranno un'ulteriore crescita, perché tali risposte rispondono alla stessa logica che ha prodotto la crisi. Questa logica è quella di *sfruttare tutte le applicazioni possibili delle regole proprie a un dato sistema* nella speranza di risolvere in questo modo i problemi che si presentano al sistema stesso. La cosiddetta finanza creativa voleva essere precisamente questo: un tentativo del sistema finanziario mondiale di affrontare *senza mettere mano alle sue stesse regole* il problema di produrre una ricchezza sempre maggiore. La *rule-governed creativity* è una nozione che Garroni ricava da Noam Chomsky, ma questa nozione è stata concepita da Chomsky in coppia con un'altra forma di creatività, la cosiddetta *rule-changing creativity*. Garroni dimostra che l'agire creativo umano non è spiegabile solo in termini di *rule-governed creativity* e che *la creatività umana nel suo insieme è in linea di principio sempre una creatività capace di cambiare le regole che rendono possibili le nostre azioni*.

2. Schmitt

«Sovrano è chi decide sullo stato di eccezione»: questa lapidaria affermazione apre il saggio che Carl Schmitt dedica al problema della sovranità. Il giurista chiarisce che si tratta di un «concetto limite», la cui «definizione non può applicarsi al caso normale, ma ad un caso limite». La ragione di questo carattere liminare del concetto di decisione sovrana è così illustrata: essa è «decisione in senso eminente, poiché una norma generale, contenuta nell'articolo di legge normalmente vigente, non può mai comprendere un'eccezione assoluta e non può perciò neppure dare fondamento pacificamente alla decisione che ci si trova di fronte ad un vero e proprio caso d'eccezione» (Schmitt 1972: 33). I due dogmi che Schmitt vuole scardinare sono l'idea che un sistema di norme sia capace di contenere in sé tutte le regole capaci di far fronte a tutti i casi che la legge può incontrare e l'idea che di fronte al caso d'eccezione sia possibile fare appello come garanzia della decisione all'*impersonalità* del sistema normativo in vigore e non, invece, all'*assunzione personale di responsabilità* del sovrano.

Già da queste prime battute del saggio schmittiano ricaviamo alcune indicazioni importanti: anzitutto si stabilisce, come mostra Virno, che «l'applicazione della norma consiste in una *decisione*» (Virno 2005: 43). Possiamo anche rovesciare i termini di questa affermazione: la decisione consiste nell'applicazione di una norma. Lo stato d'eccezione non va inteso come una caduta nel caos, ma come il risalimento dallo stato di normalità, in cui l'applicazione delle norme ai casi che ci occorrono non presenta problema, alla stessa *condizione di possibilità* dell'applicazione delle norme: Schmitt ritiene, infatti, che la definizione della sovranità abbia una «ragione sistematica» per il diritto (Schmitt 1972: 33). Non basta stabilire un sistema di norme condivise: va anche posta la questione del *referente* di tali norme. È d'altra parte l'obiezione che Garroni muove alla linguistica: nessun linguaggio o sistema di segni sarebbe possibile se non fosse possibile porre, nel suo uso, la questione del referente extra-linguistico di tale sistema.

Nel confronto che Virno sviluppa tra Schmitt e Wittgenstein (Virno 2005: 48–49), la questione è riformulata ricorrendo al modo in cui Wittgenstein, nel paragrafo 206 delle *Ricerche filosofiche*, spiega come sia possibile comprendere una lingua:

Immagina di arrivare, come esploratore, in una regione sconosciuta dove si parla una lingua che ti è del tutto ignota. In quali circostanze diresti che la gente di quel paese dà ordini, comprende gli ordini, obbedisce a essi, si rifiuta di obbedire, e così via? *Il modo di comportarsi comune agli uomini è il sistema di riferimento* mediante il quale interpretiamo una lingua che ci è sconosciuta (Wittgenstein 2009: § 206, corsivo mio).

La *gemeinsame menschliche Handlungsweise* di cui parla Wittgenstein è ciò che rende possibile l'applicazione di regole ai singoli atti linguistici: «Abitudine, ripetizione, obbedienza — scrive Virno — sono tutti modi di *troncare* l'incertezza sperimentata allorché bisogna agire in relazione a un regola» (Virno 2005: 44)¹. Emerge perciò una *condizione paradossale* che innerva la situazione in cui avviene la comprensione di una lingua: «*Applicare una regola* in tanti modi differenti *significa sospenderla*, metterla provvisoriamente fuori gioco. Dal punto di vista cognitivo, è come se la si ignorasse» (Virno 2005: 48, corsivo mio). La sospensione delle regole è una condizione che sta alla base dell'applicazione delle stesse *in virtù del carattere virtualmente infinito delle soluzioni applicative* che potremmo dare al singolo caso: «Al di qua delle regole — scrive Virno — sussiste una basilare *regolarità*. La situazione critica rende visibile questa *regolarità*» (Virno 2005: 49).

Un esempio tratto dalla storia romana può chiarirci le idee. Tito Livio riferisce che dopo la conquista di Veio i Romani si interrogarono sull'opportunità di trasferirsi in quella città più ricca e importante di Roma. Nella concitata assemblea indetta per deliberare pare che a un certo punto un centurione gridasse: «*Hic manebimus optime*» («Qui resteremo benissimo»). Lo storico romano avanza l'ipotesi che il centurione si stesse semplicemente rivolgendo ai membri della sua centuria — i cittadini romani erano convocati alle assemblee popolari in base a diverse forme di appartenenza, tra le quali quella della suddivisione militare in centurie — i quali non trovavano posto nel luogo deputato all'assemblea. L'assemblea però interpretò il grido come un'ingiunzione a prendere la decisione di restare a Roma e deliberò di conseguenza. L'azione creativa, la decisione, non fu quella del centurione che gridò la frase, ma di coloro i quali nell'assemblea stabilirono a che cosa quella frase si riferisse.

Potremmo dire che la consapevolezza della necessità di teorizzare lo stato d'eccezione emerge nel momento in cui è abbandonata l'illusione di uno stato di natura che precede e giustifica l'ingresso in società. Una situazione del genere non esiste: l'uomo è da sempre alle prese con il movimento circolare di applicazione/sospensione delle regole, nel senso che l'uomo stipula continuamente patti con i suoi simili e con l'ambiente circostante allo scopo di risolvere i problemi che ricorsivamente si presentano nella sua esistenza. È esemplare in tal senso l'interpretazione che Schmitt dà del giusnaturalismo seicentesco:

Anche negli autori del diritto naturale del XVII secolo il problema della sovranità veniva inteso come problema della decisione sul caso d'eccezione. Ciò è particolar-

1. Lo stesso potrebbe dirsi a proposito della "semiosi illimitata", teorizzata da Peirce.

mente vero per Pufendorf. Tutti sono d'accordo sul fatto che, se all'interno di uno Stato sorgono conflitti, ogni partito vuole naturalmente solo il bene di tutti — in ciò consiste il fondamento del “*bellum omnium contra omnes*” —, ma anche sul fatto che la sovranità, e quindi lo Stato stesso, consiste nel decidere questo conflitto, perciò nello stabilire in modo definitivo che cosa sia l'ordine e la sicurezza pubblica, quando essa sia messa in pericolo e così via (Schmitt 1972: 36).

Non è un caso che il giurista trovi in Hobbes l'autore che ha pensato in modo conseguente il concetto di sovranità:

Hobbes, nonostante nominalismo e scienze naturali, nonostante la sua riduzione dell'individuo all'atomo, rimane tuttavia personalista e postula un'istanza ultima, concreta, decisiva e proietta anche il suo Stato, il Leviatano, nel mitologico, facendolo diventare una persona mostruosa. Ciò non significa per lui nessun antropomorfismo, da cui egli era del tutto libero: si trattava piuttosto di una necessità metodologica e sistematica del suo pensiero giuridico (Schmitt 1972: 70).

Al netto delle obiezioni che potrebbero sorgere se tenessimo conto dell'antropologia che Hobbes pone alla base della sua riflessione politica — un'antropologia dell'uomo “naturale”, fascio di interessi e spinte aggressive — dobbiamo riconoscere una necessità più profonda e radicale a fondamento della teoria dello Stato di Hobbes: la definizione della possibilità che una decisione sovrana stabilisca un ordine assumendo su di sé il compito di applicare/sospendere le norme che regolano la vita sociale. Il *bellum omnium contra omnes* non ha fondamento nell'idea di un individuo egoista e aggressivo che entra in contatto e in contrasto con i suoi simili solo in virtù di una lotta per il possesso dei beni capaci di soddisfare i suoi bisogni. Secondo la ricostruzione di Schmitt il *bellum omnium contra omnes* nasce da una situazione complessa di interrelazioni già consolidate: è lo stato in cui un sistema si trova quando non sa dare risposta a un problema.

Potremmo anche dire che lo stato d'eccezione si ha quando un sistema normativo è costretto a distinguere tra qualcosa come un *mondo* e qualcosa come una *nicchia*. Riprendo questa distinzione da un libro di Massimo De Carolis, *Il paradosso antropologico* (2008). Per De Carolis l'animale umano, a differenza degli altri animali, non è capace di distinguere immediatamente tra *segnale* e *rumore*; ne consegue una fondamentale esposizione dell'animale umano tanto a una sovrabbondanza quanto a una povertà di stimoli. La risposta istintuale ne risulta rallentata. La soluzione che l'animale umano ha elaborato per fare fronte a questa condizione di debolezza è quella di *costruire nicchie, ambienti ben delimitati nei quali è stabilito in modo preciso (secondo un codice definito) il valore simbolico da attribuire a tutti gli elementi giudicati rilevanti per la sopravvivenza della specie*.

La costruzione di una nicchia si presenta come il tentativo di sospendere in via definitiva la possibilità che si dia uno stato d'eccezione. Che questa

sospensione non possa essere però realmente definitiva è testimoniato dal fatto che continuiamo ad avvertire una differenza tra nicchia e mondo. Si prenda quanto dice Schmitt per distinguere il sistema normativo dall'ordine:

La norma ha bisogno di una situazione media omogenea. Questa normalità di fatto non è semplicemente un "presupposto esterno" che il giurista può ignorare; essa riguarda invece direttamente la sua efficacia immanente. Non esiste nessuna norma che sia applicabile ad un caos. Prima dev'essere stabilito l'ordine: solo allora ha un senso l'ordinamento giuridico (Schmitt 1972: 39).

In altre parole, si tratta della possibilità di far fronte a un caso non codificabile all'interno del sistema in cui viviamo resta aperta.

La stessa rilettura che De Carolis fa della modernità, in parte sotto l'egida di Schmitt, può essere intesa in tal senso: fino alla modernità ha prevalso la divisione *verticale*, propria della costruzione di una nicchia, tra un dentro e un fuori. La modernità segna l'avvento di un progetto di natura diversa: l'introduzione di una separazione *orizzontale* tra un alto e un basso, tra un'autorità che comanda e una moltitudine di comandati, tra la ragione e le pulsioni. Si potrebbe anche sostenere con Schmitt che la modernità è legata alla necessità di far fronte a uno stato d'eccezione "diffuso" che ha costretto un'intera epoca storica a una ridefinizione generale della propria concezione di autorità.

A questo punto possiamo azzardare l'idea che il cuore della riflessione schmittiana sulla sovranità non vada ricercato nella definizione dei tratti distintivi della persona del sovrano, nonostante Schmitt prenda di mira l'impersonalismo delle teorie del diritto che pretendono di spiegare l'applicazione della norma in chiave infra-sistemica: «Le più diverse teorie del concetto di sovranità — di Krabbe, di Preuss, di Kelsen — aspirano ad una tale obbiettività, nel senso che sono d'accordo che dal concetto di Stato dev'essere eliminato tutto ciò che è personale. Per essi personalità e comando vanno manifestamente di pari passo» (Schmitt 1972: 54). Più interessante però della definizione "caratterologica" del sovrano è l'esposizione dettagliata del processo decisionale che il sovrano segue quando applica una norma generale a un caso concreto:

L'interesse giuridico alla decisione [...] deriva dal fatto che un caso concreto dev'essere deciso in modo concreto, anche se come criterio di misura viene offerto soltanto un principio giuridico nella sua generalità astratta. Perciò ogni volta si verifica una trasformazione. Che l'idea giuridica non possa mutare da sé sola si ricava dal fatto che essa non dice nulla su chi la debba usare. In ogni trasformazione è presente una *auctoritatis interpositio* (Schmitt 1972: 55).

Agisce in Schmitt una distinzione tra due livelli decisionali: il primo riguarda la decisione "normale" in cui non è posta una questione di legitti-

mità nell'uso della norma; il secondo, che è *condizione* del primo, riguarda la decisione eccezionale in cui insieme alla norma applicata *si esibisce il principio* che ne giustifica la applicazione. A una conclusione simile giunge, da una prospettiva influenzata dall'interpretazione della terza *Critica* kantiana, Emilio Garroni nel suo saggio sulla *Creatività*.

3. Garroni

La distinzione che Garroni fa, riprendendola da Chomsky, tra *rule-governed creativity* e *rule-changing creativity*, rimanda nell'accezione garroniana alla distinzione kantiana tra facoltà *determinante* e facoltà *riflettente* del giudizio. Bisogna dire anzitutto che per Garroni una creatività come sregolatezza o come fantasia illimitata non si dà sotto il profilo di una sua definizione rigorosa: «Il problema scientifico della creatività si delinea invece nel momento in cui si comincia a considerare sistematicamente la creatività come *creatività secondo regole* o ad ogni modo come *creatività sottoposta ad una legalità generale*» (Garroni 2010: 67). La definizione può essere precisata: la creatività non è esterna alle regole o da esse esteriormente perfezionabile. La creatività è interna al complesso operativo necessario ad applicare una regola (o una norma) a un caso contingente e nasce da un'esigenza del sistema regolativo (o normativo) di riferimento. *La creatività delimita il contesto operativo entro cui, a partire dal carattere particolare dei casi e dal carattere generale delle norme, è possibile stabilire la legittimità dell'applicazione di una norma a un caso specifico.* In questo senso, se non c'è un'esatta corrispondenza, c'è perlomeno una forte somiglianza tra il concetto di creatività in Garroni e quello di decisione in Schmitt.

Anche nella riflessione di Garroni sulla creatività si manifesta la caratteristica circolarità tra esercizio creativo "normale" ed esercizio creativo "eccezionale". Una qualche regolarità sussiste sempre nel comportamento umano; non è meritevole di attenzione il tentativo di pensare l'agire umano come un'espressione totalmente caotica. Da un punto di vista scientifico e filosofico, può essere interessante stabilire perché l'applicazione di una regolarità indeterminata o di una regola precisa al nostro comportamento necessiti di un'*attitudine creativa*. Partendo da due fenomeni fortemente caratterizzanti per l'uomo, Garroni scrive che «sia il linguaggio, sia il gioco debbono ubbidire a certe regole, senza di cui non esisterebbe né linguaggio né gioco, e tuttavia si manifestano in linea di principio come tipiche attività creative» (Garroni 2010: 104). E ancora scrive che «la stessa invenzione di una regola [...] non è sottratta a sua volta ad una qualche regolarità: essa suppone almeno una regola precedente con la quale sia compatibile e con la quale deve in qualche modo integrarsi» (Garroni 2010: 105). Per dirla con il

linguaggio della filosofia, «la regola è in altre parole la condizione *necessaria* di ogni particolare atto linguistico o ludico, ma non anche la sua condizione *sufficiente*» (Garroni 2010: 106, corsivi miei).

Poiché il sistema di regole non è già dato nella sua interezza fin dall'inizio e ugualmente i casi non sono tutti prevedibili, non si può intendere la creatività solo come una “arte combinatoria” capace di stabilire in anticipo ogni applicazione possibile di ogni regola a ogni caso. È necessario allora distinguere tra due forme di creatività: una *rule-governed creativity*, avvicinata alla funzione combinatoria cui si accennava, e una *rule-changing creativity* che postula invece un livello ulteriore. La distinzione prende le mosse dalla constatazione che

il linguaggio umano suppone un dispositivo, innato rispetto alla specie, che — solo — consente di rendersi conto del funzionamento, dell'apprendimento (straordinariamente rapido) e dell'uso creativo del linguaggio da parte dell'uomo. Si tratta della distinzione ormai famosa [...] tra “struttura superficiale” e “struttura profonda” del linguaggio, quest'ultima non osservabile e almeno in parte comune a tutti gli uomini, cioè universale e specificabile nelle varie lingue effettivamente esistenti (Garroni 2010: 119).

Per Garroni non si tratta tanto di distinguere tra struttura superficiale e struttura profonda del linguaggio, quanto di dimostrare che la struttura profonda, o comunque la si voglia chiamare, del linguaggio non può essere un'entità completamente linguistica: si tratta, infatti, di condizioni «tanto profonde [...] da indurre a domandarsi se si tratti ancora di condizioni propriamente linguistiche» (Garroni 2010: 120). Il concetto di abduzione offre a Garroni uno spunto interessante per delineare meglio il processo creativo: esso «consiste nel selezionare — in base a certe condizioni o disposizioni innate — ciò che è pertinente e ciò che non lo è, nel riportare le varianti sotto l'invariante che compete loro, nel distinguere regolarità e casualità, ciò che è essenziale da ciò che è variazione di realizzazione» (Garroni 2010: 121–122). In questo modo si crea l'*ambito applicativo* di una regola o norma: «Con un'operazione di questo tipo si comincia a intendere come sia possibile eliminare rapidamente le casualità e gli errori e come altrettanto rapidamente sia possibile specificare e rendere operanti le regole “profonde” del linguaggio» (Garroni 2010: 122).

Appare chiaro non solo che la dicotomia regola/caso non è sufficiente per spiegare il regime applicativo che lega questi due insiemi, ma anche che l'introduzione della creatività come elemento terzo capace di coniugare regole e casi implica che si distingua un uso creativo–normale e un uso creativo–trasformativo delle regole e che si stabilisca in che relazione stanno questi due ordini di regolarità (o di normatività). È necessario, in altre parole, introdurre la *rule-changing creativity* come condizione della *rule-governed creativity*.

Come si è già detto, la *rule-changing creativity* non va pensata nei termini di un cambiamento arbitrario delle regole del gioco, non dissimile dall'atteggiamento del bambino il quale, non volendo perdere la partita, impone nel corso del gioco nuove regole che hanno l'unico scopo di impedire la sua sconfitta. «Si tratta invece — scrive Garroni — di affrontare [...] problemi effettivi e determinati, che si impongono all'attenzione dello studioso proprio perché non posti e non risolti adeguatamente sotto il profilo di una *rule-governed creativity*, come creatività secondo regole già linguistiche e soltanto ricorsive». Si tratta anzi di una creatività «tale da rendere possibile e spiegare la stessa ricorsività» (Garroni 2010: 126). Nel linguaggio di Schmitt potremmo dire che questa distinzione è resa possibile dal fatto che l'ordine che autorizza la decisione, ossia l'applicazione delle norme, non si identifica con il sistema normativo. Dei codici simbolici, o dei sistemi normativi, va interrogato «lo statuto [...] da un punto di vista trascendentale» (Garroni 2010: 130).

4. Schmitt e Garroni

A questo punto appare abbastanza chiaro perché può essere proficuo intendere la sovranità di cui parla Schmitt, più che come sostanza o come persona (il sovrano), come tratto caratteristico del comportamento umano: significa riconoscere che la connessione intrinseca che intercorre tra il seguire una norma e il comportamento umano implica un processo di applicazione delle norme (la decisione) che non è contenuto nelle norme stesse e che richiede pertanto una particolare attitudine creativa. Non è del tutto chiaro come la riflessione di Schmitt contribuisca a sua volta a chiarire il problema della creatività, così com'è impostato da Garroni.

Garroni intende la relazione tra la *rule-governed creativity* e la *rule-changing creativity* come una relazione tale che, quando ci poniamo dal punto di vista del secondo tipo di creatività, essa ci permette di «risalire dal condizionato, dai fatti stessi, in un certo senso, alle loro condizioni, adeguate e necessarie, di possibilità» (Garroni 2010: 139). La sovrapposizione e la parziale identificazione del piano simbolico con il piano fattuale è possibile, ma solo nelle condizioni di uno “stato di normalità” della creatività, in cui non poniamo in questione i principi in base ai quali applichiamo le regole ai casi concreti. Diciamo “tavolo”, oppure “il vaso è sul tavolo” o ancora “sposta quel tavolo” e non ci poniamo la domanda se i nostri enunciati trovino un referente “nei fatti”: va da sé che il nostro linguaggio ha a che fare *in generale* con una qualche realtà, di cui non ci preoccupiamo di definire lo statuto.

La creatività non rimanda solo, come *rule-changing creativity*, a una dimensione trascendentale tale da legittimare la *rule-governed creativity*, ma

presuppone anche una circolarità tra le due. In altre parole, le parole di Schmitt, lo stato d'eccezione presuppone lo stato di normalità e viceversa:

La norma ha bisogno di una situazione media omogenea. Questa normalità di fatto non è semplicemente un "presupposto esterno" che il giurista può ignorare; essa riguarda invece direttamente la sua efficacia immanente. Non esiste nessuna norma che sia applicabile ad un caos. Prima dev'essere stabilito l'ordine: solo allora ha un senso l'ordinamento giuridico. *Bisogna creare una situazione normale, e sovrano è colui che decide in modo definitivo se questo stato di normalità regna davvero* (Schmitt 1972: 39, corsivo mio).

L'ultima affermazione potrebbe suonare contraddittoria con quella che apre il saggio di Schmitt — «Sovrano è chi decide sullo stato di eccezione» — se non tenessimo conto dell'implicazione reciproca tra stato di normalità e stato d'eccezione.

La difficoltà sta in questo: il rapporto tra normalità ed eccezione non può essere concepito né nei termini di una pura ricorsività lineare di situazioni normali e situazioni eccezionali, perché allora sarebbero di nuovo tutte situazioni percepite come normali secondo una certa sequenza, né nei termini di una semplice relazione tra fatto empirico e condizione trascendentale, perché lo stato d'eccezione, pur mettendo in evidenza la condizione trascendentale di applicazione delle norme, è tuttavia un fatto. La creatività, in altre parole, si situa sul piano trascendentale di condizione di possibilità dell'applicazione delle norme, ma non può non essere esplicitata in concreti procedimenti applicativi (e dunque a un livello non-trascendentale).

È come se la relazione trascendentale tra condizione e condizionato si trovasse in un rapporto costitutivo con la relazione fattuale tra stato d'eccezione e stato di normalità: entrambi gli stati costituiscono "fatti", anche se il primo è un fatto a *dominante trascendentale*. E tuttavia lo stato d'eccezione presuppone lo stato di normalità come proprio ideale regolativo: il sovrano decide lo stato d'eccezione affinché regni lo stato di normalità. Avere intersecato il discorso giuridico-politico di Schmitt sullo stato d'eccezione e quello teoretico-estetico di Garroni sulla creatività serve allora, forse, a illuminare la struttura di quella modalità tipicamente estetica di presentazione dell'esperienza che è l'*esemplarità*. Lo stesso Garroni riprende questa categoria per compiere il passaggio dalla creatività in genere alla creatività artistica.

5. La decisione: un'arte politica?

Avanzo questa ipotesi: *la decisione sovrana è un esercizio esemplare di creatività*. Ciò accosta la decisione politica all'arte, che costituisce il referente di Garroni per articolare il suo discorso sull'esemplarità. La decisione sovrana

sembra dirci però qualcosa di più rispetto all'arte. Riprendiamo le tesi di Garroni sull'arte per capire perché la decisione politica sembra sopravanzare l'arte nell'atto di esibire una peculiare creatività. Scrive Garroni nel solco della lezione kantiana che «l'arte, lungi dall'essere qualcosa di irriducibilmente opposto ed estraneo alla conoscenza, è piuttosto il suo correlato essenziale, nella forma specifica dell'“anticipazione”, della “totalizzazione”, dell'“abbreviazione” e della “verifica sensibile–sentimentale”». È la specializzazione non conoscitiva di qualcosa che appartiene, come condizione essenziale, alla stessa conoscenza» (Garroni 2010: 165). E ancora l'arte è considerata come un'attività «puramente costruttiva, in quanto esibisce secondo procedimenti empirici la creatività dell'attività pratico–conoscitiva in generale» (Garroni 2010: 177). Se sostituissimo il termine “conoscenza” con il termine “diritto” diventerebbe evidente la possibilità di trasporre le tesi di Garroni sull'arte alla riflessione di Schmitt sullo stato d'eccezione. In rapporto con lo stato di normalità la decisione sovrana non fa niente di diverso da quello che l'arte fa nei confronti della conoscenza o dell'esperienza in genere: abbrevia, totalizza e anticipa i problemi che si pongono nell'applicazione delle norme sottese ai più comuni comandi da parte di un'autorità sotto le condizioni di un “ordine costituito”. In questo modo lo stato d'eccezione costituisce la condizione di possibilità dello stato di normalità; e d'altra parte la decisione sovrana, proprio a causa della sua natura liminare e istitutiva rispetto al concetto di sistema normativo, non può essere verificata in base alla conoscenza di un codice di norme già dato, ma solo in base a una presupposizione di senso, o di validità universale, molto simile alla «verifica sensibile–sentimentale» di cui parla Garroni.

Questa «verifica sensibile–sentimentale» affonda le sue radici su un «sentimento comune [*Gemeinsinn*]» (Garroni 2010: 156) che assicura il circolo virtuoso di apprensione e costruzione della percezione e della sua condivisione come principio del rinnovamento dell'esperienza attraverso la costituzione di uno spazio condiviso del sentire.

Hannah Arendt ha per prima messo in luce il valore politico del *Gemeinsinn* kantiano dando vita a una letteratura critica sterminata sul tema del “giudizio politico” (cfr. Arendt 2005 e, tra gli altri, Beiner 1983, Ferrara 2008). Introducendo i concetti di stato d'eccezione e di decisione sovrana riletti alla luce dell'idea di creatività costitutiva di nuove norme, si vuole mettere in luce un problema che per esempio la proposta arendtiana non tocca: posto che la politica non può essere pensata come un sistema di norme già date che è possibile applicare ai singoli casi senza la mediazione di una decisione primaria in favore di un ordine che dia senso al complesso normativo vigente, com'è possibile recuperare una nozione di *consenso* alla decisione sovrana che pone l'ordine? La pura e semplice trasposizione dell'idea di validità esemplare del giudizio estetico sulla base di un “senso comune”

anticipato nei singoli giudizi di gusto appare insufficiente; ci sembra più proficuo riformulare la questione a partire dagli spunti offerti dalla riflessione schmittiana.

Queste riflessioni, sia quelle di Garroni sulla creatività sia quelle di Arendt sul giudizio politico, hanno come riferimento il giudizio riflettente kantiano (Kant 1999), la cui intelaiatura teorica rinvia all'idea non di un'applicazione di regole generali a casi particolari, ma del risalimento da un particolare all'universale capace di renderci quel particolare intelligibile. Si apre dunque un problema di attribuzione che, se risolto, comporterebbe il passaggio dal giudizio riflettente al giudizio determinante, cioè al giudizio che possiede una regola come suo principio di determinazione. L'esemplarità estetica teorizzata da Kant non può pertanto essere pensata come l'illustrazione di una regola, bensì come il *correlato figurativo* che richiede l'esigenza di un consenso generale su una possibile regola di giudizio; solo indirettamente una regola determinata può essere collegata a una figura esemplare. Come suggerisce Virno, la creatività propria allo stato d'eccezione risiederebbe precisamente nel passaggio tra la pura riflessione sulle condizioni che ci permettono di fare esperienza di un caso particolare e l'applicazione di una regola universale, valida per più di un caso: in questo passaggio si affaccia la possibilità che più soluzioni, collegate alla medesima figura esemplare, siano disponibili.

Tentiamo allora di far lavorare insieme le categorie ricavate da Garroni e quelle prese da Schmitt. La decisione sovrana nello stato d'eccezione sospende le altre decisioni possibili non solo perché le elimina *anticipandole*, *abbreviando* e *totalizzando* così il processo di applicazioni della norma al caso concreto, ma perché introduce il principio per cui a ogni *applicazione* corrisponde una *sospensione* della norma. Torniamo al "modello della nicchia" proposto da De Carolis e che è stato assunto qui come sfondo antropologico della riflessione schmittiana: l'animale umano, per fare fronte all'incapacità del suo apparato istintuale di distinguere immediatamente tra segnale e rumore, istituisce complessi di segni e norme allo scopo di darsi da sé questa distinzione. Non è altro che «l'adattamento alla cronica incompletezza dell'adattamento» umano di cui scrive Virno nella prefazione al saggio di Garroni (Virno 2010: 33). Lo stato di normalità è perciò, come si è già accennato, solo un *ideale regolativo* (in senso kantiano) che non possiamo conoscere né realizzare, ma che assumiamo come idea-limite dell'esperienza di cui stiamo indagando le condizioni. Tra lo stato d'eccezione come condizione e lo stato di normalità come idea-limite deve pertanto aprirsi uno spazio intermedio in cui le norme, appunto, sono applicate/sospese. Questa è la *gemeinsame menschliche Handlungsweise* che Virno ritrova in Wittgenstein: uno stato in cui abitudini e routine diffuse hanno preso il posto di una continua applicazione di norme che renderebbe impossibile il normale corso

della vita umana, individuale e collettiva². Questo è il terreno su cui effettivamente ci muoviamo: questo campo d'azione presuppone una condizione di possibilità non esibita in ogni singola azione (la decisione sovrana nello stato d'eccezione) e un'idea–limite. Questa idea–limite, lo stato di normalità, non esprime altro che il desiderio tipicamente umano di stabilire una volta per tutte una “nicchia” in cui le norme date sono capaci di rispondere a tutti i casi possibili senza bisogno di alcuna abilità creativa.

Il *Gemeinsinn* kantiano si fonda sull'idea che l'esperienza estetica vivifichi le facoltà del pensiero umano proiettandole su un ideale allargamento di prospettive verso gli altri soggetti che partecipano o potrebbero partecipare della nostra esperienza. È una forma di potenziamento dell'*aisthesis*; eppure, se guardiamo al suo risvolto politico nella decisione, scopriamo che essa ha contratto un debito d'origine con il bisogno di *anestetizzare* la nostra esperienza, di impedire che tutto il suo tessuto possa essere suscettibile di un nuovo senso. L'animale umano ha bisogno di sviluppare, almeno fino a un certo grado, la sua tendenziale chiusura autoreferenziale, pena l'impossibilità di esercitare il suo talento creativo (cfr. Montani 2007; Montani 2010). L'arte della decisione sovrana sembra essere proprio questo: la capacità di tendere l'arco di questa chiusura autoreferenziale fino al punto di renderla produttiva in rapporto con i comportamenti umani. Ma è esattamente il contrario della funzione che svolge l'arte in senso estetico, secondo la ricostruzione che ne fa Garroni in *Creatività*.

Nelle brevi conclusioni di questo articolo vorrei tornare sulla contemporaneità, come promesso in apertura, attraverso le categorie che sono emerse dalla lettura incrociata del saggio sulla *Teologia politica* di Schmitt e di quello sulla *Creatività* di Garroni. Schmitt ci restituisce l'immagine della decisione sovrana come un'arte di preservare l'anestesia necessaria a organizzare le forme della convivenza umana, mentre Garroni dimostra che l'arte in senso estetico riattiva i processi che trasmettono e intensificano la produzione e la ricezione di nuovi procedimenti creativi. È probabile che queste due “arti” abbiano svolto per lungo tempo funzioni complementari. Oggi assistiamo a una *generale ridefinizioni dei confini e dei compiti* che spettano a queste arti.

Gli ultimi venti anni hanno conosciuto la crescente intrusione di una creatività superficialmente percepita come estetica nei campi dell'economia e della politica: *marketing* esperienziale, finanza creativa, *soft* o *smart power*, progressiva spettacolizzazione della politica attraverso la televisione, fino all'evento dell'attentato alle Twin Towers — non a caso definito da Stockhausen un'opera d'arte — che ha segnato la storia recente. Sono tutti

2. Occorre segnalare che altre interpretazioni del rapporto creatività–legge — imperniate, per esempio, su un confronto, peraltro filologicamente stringente, tra la concezione schmittiana della sovranità e il *Dramma barocco tedesco* di Walter Benjamin — sono senz'altro possibili. Il problema non è affrontato in questa sede perché porterebbe lontano dalla traccia che si è scelto di seguire.

fenomeni che hanno fatto parlare di una tendenziale sovrapposizione tra estetico e politico in direzione di una progressiva sostituzione della realtà con i suoi simulacri, secondo una ben nota tesi di Jean Baudrillard. A questo fenomeno si accompagna una crescita indefinita di creatività. Non si tratta però della creatività che introduce nuovi procedimenti di produzione o manipolazione di oggetti o di conduzione delle nostre azioni, ma di una creatività tesa a sfruttare tutte le possibilità da modelli e paradigmi già verificati fino a saturarli: è una creatività interamente governata da regole e che sta progressivamente perdendo il potere di trasformare le regole in corso d'opera.

Si prenda l'esempio offerto dalla crisi finanziaria. La recente bolla speculativa generata da uno sviluppo esponenziale dei cosiddetti *futures* — la vendita su base fiduciaria di beni che saranno materialmente disponibili solo in un futuro più o meno prossimo — non fa altro che portare la logica dello scambio in borsa fino alle sue più estreme conseguenze; ne è la riprova il fatto che tutte le iniezioni di liquidità tentate dalle autorità finanziarie pubbliche o dai governi per fermare la bolla hanno avuto, nel breve-medio termine, il solo effetto di riattivare il circolo vizioso che si era già innescato. Sul piano politico, il più rilevante effetto di questa tendenza generalizzata, di cui potrei portare molti altri esempi, sembra essere quello di spingere sempre più sullo sfondo la possibilità che si produca uno stato d'eccezione che richieda l'intervento di una nuova decisione sovrana: lo stato d'eccezione tende anzi quasi a scomparire per fare spazio a un senso di disagio e instabilità diffusa, legato a mio parere in modo strutturale al senso di incapacità a introdurre un ordine anzitutto come mezzo per orientarsi e capire la crisi, per poi definire i processi decisionali necessari per risolverla.

È stato suggerito, d'altra parte, da Alessandro Dal Lago e Serena Giordano (Dal Lago, Giordano 2006: 199ss.) che il mercato dell'arte contemporanea si strutturerebbe come il tentativo di convertire il valore estetico-artistico fondamentale, individuato nel concetto benjaminiano di aura, alla logica del valore di scambio. Il valore che attribuiamo alle opere d'arte, la loro aura nel linguaggio di Benjamin, perde uno statuto autonomo: non godiamo e stimiamo le opere d'arte in quanto tali, ma ristrutturiamo la nostra scala di valori, preventivamente orientata allo scambio, attraverso le esperienze estetiche che facciamo. L'arte ha perciò un alto contenuto creativo, ma ormai sempre solo in vista del miglioramento o dell'allargamento di un sistema di scambio preesistente, per esempio attraverso l'individuazione di nuove nicchie di consumo; le cose sembrerebbero stare così, volendo restituire dello "stato dell'arte" dell'arte contemporanea un'immagine meno ottimistica di quella offerta da Dal Lago e Giordano, pur con le loro medesime categorie interpretative.

Le molte e diverse tendenze che concorrono alla saturazione della ca-

pacità creativa umana (tendenze economiche, finanziarie, politiche, terroristiche) sembrano però accomunate da un apprezzabile impatto delle tecnologie (in primo luogo della comunicazione e dell'informazione) nella loro implementazione. Non appare casuale allora se da più parti si avanza l'idea che un'arte «post-tecnologica» debba ripensarsi come arte politica (cfr. Balzola, Rosa 2011; Montani 2007; Montani 2010). L'idea che ho sostenuto è che l'attivazione dei processi decisionali di cui parla Carl Schmitt costituisca già una forma d'arte, dotata di suoi principi in larga parte complementari ai principi dell'arte in senso estetico. La crisi che riscontriamo nel mondo dell'arte non meno che nelle forme della politica induce alla seguente considerazione: l'arte, di cui per lungo tempo l'estetica ha sostenuto l'autonomia, deve riscoprire oggi il suo statuto eteronomo, non tanto verso un generico "altro dall'arte", quanto verso la decisione politica, di cui condivide l'origine pur avendo prodotto altri principi procedurali e avendo perseguito fino a oggi finalità diverse. L'uso di internet durante l'Onda verde iraniana o la Primavera araba — uso che ha generato commistioni, a volte notevoli, tra comunicazione, militanza politica e produzione artistica — mi sembra a oggi uno degli esempi più interessanti e da approfondire di questa tendenza.

Oggi è da riattivare, secondo nuovi schemi e con confini e finalità diversi dal passato, il circolo virtuoso tra queste due forme d'arte. In altre parole, se l'arte appare ormai definitivamente incardinata non solo in un mondo — questo lo è sempre stata — ma in un determinato sistema economico-sociale di scambio e di consumo, il ritorno di un'istanza politica nell'arte, fino al punto di dar luogo allo spazio intermedio tra arte e azione politica dove prende forma una vera e propria creatività politica, può essere offerta dal tentativo di sondare le opportunità critiche offerte da questa nuova arte politica.

dario.cecchi@gmail.com

Riferimenti bibliografici

- ARENDRT, H., 2005, *Teoria del giudizio politico. Lezioni sulla filosofia politica di Kant*, a cura di R. Beiner, Genova, Melangolo.
- BALZOLA, A., ROSA, P., 2011, *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*, Milano, Feltrinelli.
- BEINER, R., 1983, *Political Judgment*, London, Methuen.
- DAL LAGO, A., GIORDANO, S., 2006, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna, il Mulino.

- DE CAROLIS, M., 2008, *Il paradosso antropologico. Nicchie, micromodi e dissociazione psichica*, Macerata, Quodlibet.
- FERRARA, A., 2008, *La forza dell'esempio. Il paradigma del giudizio*, Milano, Feltrinelli.
- GARRONI, E., 2010, *Creatività*, Macerata, Quodlibet.
- KANT, I., 1999, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni, H. Hohenegger, Torino, Einaudi.
- MONTANI, P., 2007, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci.
- , 2010, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma, Bari, Laterza.
- SCHMITT, C., 1972, *Teologia politica: quattro capitoli sulla dottrina della sovranità*, in *Le categorie del politico*, a cura di G. Miglio, P. Schiera, Bologna, il Mulino, pp. 27–86.
- VIRNO, P., 2005, *Motto di spirito e azione innovativa. Per una logica del cambiamento*, Torino, Bollati Boringhieri.
- , 2010, *Prefazione* a E. Garroni, *Creatività*, Macerata, Quodlibet, pp. 7–37.
- WITTGENSTEIN, L., 2009, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi.

Pensare la ri-creatività e i suoi limiti

Violenza creatrice, creatività ludica e miseria simbolica

PAOLO VIGNOLA
Università di Genova

ABSTRACT: This paper investigates the transformation of the creative attitude shaped by marketing and digital technologies, from a philosophical point of view. First, I describe Deleuze's theory of artistic and conceptual creation, then I consider it as a good starting point to check up the relations and differences between art and commercial advertising. Finally, I criticize de Kerckhove's perspective. For it is based on a optimistic consideration of *collective and connective intelligence* through which he builds his re-creative dimension's theory of aesthetics and politics.

The central arguments of my critic are the meaning of *resistance*, which de Kerckhove removes from his vocabulary, and the notion of *symbolic misery*, elaborated by Bernard Stiegler. With this notion, Stiegler denounces the reduction of cognitive capacities and affective skills produced by the logic of consumption. In this sense, while de Kerckhove is right in stating that the logic of consumption marks the plots of subjectivity, he does not draw the proper consequences from this observation. Following Stiegler and developing his theory, I try to provide that the increase of creative attitudes is an ethical-political problem of contemporary age, not an evidence linked to the web and new media.

KEYWORDS: Deleuze, Stiegler, creativity, violence, symbolic misery.

È ormai facile perdere il conto dei messaggi promozionali che ostentano il carattere creativo del prodotto pubblicizzato, e la ridondanza della parola "creatività", percepibile tanto in televisione quanto sul web, non può che generare un'inflazione del suo stesso significato. Non si tratta solo di una questione lessicale, ma di un problema seriamente filosofico per via delle sue implicazioni teoriche e, *lato sensu*, politiche. Sembra proprio di essere passati alla seconda fase di quella «degradazione commerciale del concetto» segnalata con amarezza da Deleuze e Guattari, quando cercavano di conferire alla filosofia una "personalità forte" per resistere alle tentazioni della debordiana società dello spettacolo. Si ha presente il passaggio di *Che cos'è la filosofia?*, in cui i due autori mostravano come al compito filosofico fosse stata sottratta l'assoluta prerogativa di creare concetti, nel momento in cui il *design*, l'*informatica* e il *marketing* si impadronivano di tale significato? Ora

sono gli stessi prodotti in vendita a essere descritti da queste tre discipline come “creativi” — che si tratti di dispositivi tecnologici *multitasking*, di cucine e divani innovativi, oppure di beni alimentari come “i formaggi per ogni occasione”.

Simmetricamente al “divenire creativo della mozzarella”, inoltre, alcuni discorsi teorici di carattere tecnofilo, condotti dagli studiosi più competenti in materia, promuovono la ricreatività — declinazione ludica della creatività — come facoltà estetica cardinale nella fruizione e condivisione del cyberspazio. In tal senso, il web avrebbe spostato l’enfasi della discussione dall’autorialità quasi trascendente della creazione artistica al gioco immanente della ricreatività estetica. Se, infatti, seguiamo il discorso di de Kerckhove, per quanto possa sembrare paradossale, al presente non sembra esserci nulla di più serio e politicamente sensato della ricreatività. In quest’ottica, il carattere ludico della fruizione artistica, caricato di valore sociale, rinvia direttamente all’“etica dell’estetica”, in cui il semplice provare assieme una sensazione diviene un fattore di socializzazione.

Il dato spaesante, che accompagna questa parabola filosofica di inizio millennio, è lo sganciamento di molti fenomeni estetici, politici e culturali dalle loro coordinate novecentesche. Ora, è proprio vero che la ricreatività non soltanto ha le carte in regola per sostituire l’“antica” creatività, ma riesce anche a inaugurare una nuova sensibilità politica? E che cosa può voler dire, oggi, creatività?

Nel tentativo di rispondere a queste domande, possiamo osservare la difficoltà teorica non solo nell’attribuire oggi, alla creatività come alla ricreatività, un senso autonomo rispetto alle loro declinazioni mercantili, ma perfino nel riscontrare un’importante presenza di queste due facoltà nel quotidiano. Tale difficoltà fa riferimento all’estendersi di quella che Stiegler ha definito la “miseria simbolica” dell’epoca informazionale, prodotta da un utilizzo consumistico, nonché anti-sociale, delle tecnologie dell’informazione e della comunicazione. Se, cioè, a venir meno è la capacità di partecipare alla produzione e alla fruizione dei simboli che informano la realtà sociale, è lecito porsi profondi dubbi sulle potenzialità dell’intelligenza collettiva e delle soggettività nascenti nel — e grazie al — cyberspazio. Il difficile, comunque, non è l’impossibile ma, oggi, una *necessità* che prevede un grande sforzo per realizzarsi. Quel che Deleuze intende con “creazione” sembra dirci anche questo e, perciò, è opportuno descrivere la sua teoria della creazione artistica e concettuale prima di evidenziare potenzialità e limiti della ricreatività nell’epoca digitale.

1. Violenza del segno e necessità del creare

Se, come ha scritto Benjamin, «uno dei compiti principali dell'arte è stato da sempre quello di generare un'esigenza per la cui piena soddisfazione non è ancora giunto il momento» (Benjamin 1991: 500; 31), Deleuze ha basato la propria teoria della creazione artistica sulla convinzione che questo esigere rivolto al futuro nasca sempre da una *necessità* con cui l'artista ha a che fare nel presente del suo lavoro. In questo senso, se «un'opera è sempre la creazione di un nuovo spazio-tempo», essa «deve far scaturire problemi e questioni in cui veniamo presi, piuttosto che dare risposte» (Deleuze 2003: 269; 237).

Come è noto, Deleuze non limita il rapporto tra necessità e creazione al solo ambito artistico, ma ne fa l'asse portante della sua intera concezione filosofica. Infatti, l'affermazione per cui «la filosofia è la disciplina che consiste nel creare concetti» assume pieno significato solo se si mette in relazione l'atto del creare con una *necessaria costrizione* a pensare. Ora, seguendo il ragionamento deleuziano, questa costrizione è anzitutto una violenza che il soggetto subisce, e solo tramite essa il pensiero può attivarsi. Il pensare incomincia con la violenza, che scaturisce dall'incontro di un segno: «Bisogna provare dapprima l'effetto violento di un segno, in modo che il pensiero sia quasi costretto a cercarne il senso» (Deleuze 1964: 30; 23), perciò «occorre essere predisposti ai segni, aprirsi al loro incontro, aprirsi alla loro violenza. L'intelligenza viene sempre dopo» (Deleuze 1964: 123; 93-94).

Marcel Proust, agli occhi di Deleuze, è lo scrittore che non solo ha dato prova di questa «violenza trascendentale», ma ha mostrato l'affinità tra letteratura, arte e filosofia di fronte all'incontro con il segno. In tal senso, il fatto che l'opera proustiana non voglia essere direttamente filosofica, bensì letteraria e artistica, non significa che il contenuto e il metodo della *Ricerca* non possano criticare quell'immagine del pensiero, basata su una predisposizione nei confronti del vero e su una buona volontà del pensatore, che la tradizione filosofica ha tramandato. Al contrario Proust, attraverso la letteratura, rende manifesto il legame tra *caso* e *necessità* che orienta la teoria deleuziana della genesi del pensiero. Il *caso* è relativo all'*incontro* tra la sensibilità e il segno, ed è proprio l'incontro a essere *necessario* tanto quanto violento, scioccante e costrittivo.

In *Che cos'è la filosofia?*, Deleuze e Guattari affermano che il pensiero, nella ricerca della verità, si comporta «non tanto come un uomo che dispone di un metodo, quanto piuttosto come un cane che fa dei balzi disordinati» (Deleuze, Guattari 1991: 55; 44), ed è in questo intrecciarsi di tentativi casuali, di necessità incombenti e di violente costrizioni che la creazione di concetti, come compito specifico della filosofia, può realizzarsi. Ma anche Proust, allora, produce la trama stessa del pensiero, intrecciando senza posa segni, ricordi, impressioni, affetti e concetti:

Creare e ricordare non sono più che due aspetti della stessa produzione — “l’interpretare”, il “decifrare”, il “tradurre”, costituiscono infatti in Proust il processo stesso di produzione. L’opera d’arte non implica un problema particolare di senso, ma di uso, proprio perché è produzione. Anche pensare deve essere prodotto nel pensiero. Ogni produzione parte dall’impressione, perché essa sola riunisce in sé il caso dell’incontro e la necessità dell’effetto, violenza che ci fa subire. Ogni produzione muove dunque da un segno, e presuppone la profondità e l’oscurità dell’involontario (Deleuze 1964: 168; 136).

Proust ci mostra che il pensiero non è spontaneo, capace cioè di dotarsi autonomamente di un metodo per raggiungere la verità, e non è neanche il frutto di una buona volontà del pensatore. Pensare non è un esercizio volontario, dettato dalla volontà conoscitiva del soggetto, ma un’attività “involontaria”, che muove da una *passività* in cui la sensibilità è assoggettata al segno che incontra e che le impone la sua forza. La sensibilità manifesta quindi, al tempo stesso, l’aspetto passivo e la capacità di convertire la “violenza” ricevuta in capacità di creazione. È così che, invece di fondare il punto di inizio del pensiero sull’*amicizia* nei confronti del vero o del sapere, Deleuze propone «il fortuito o la contingenza dell’incontro» come garanti della «necessità di ciò che costringe a pensare» (Deleuze 1968: 189; 189)¹. A tremare è il nome stesso della filosofia, dato che la *philia* è rovesciata in costrizione, così come la buona volontà in involontarietà, l’attività in passività e l’autonomia in dipendenza:

Ciò che è primo nel pensiero è l’effrazione, la violenza, il nemico, e nulla presuppone la filosofia, tutto muove da una misosofia. Non si può contare sul pensiero per installarvi la necessità relativa di ciò che esso pensa, ma viceversa sulla contingenza di un incontro con ciò che costringe a pensare, di una passione di pensare. Le condizioni di una vera critica e di una vera creazione sono le stesse: distruzione dell’immagine di un pensiero che si presuppone a sua volta, genesi dell’atto di pensare nel pensiero stesso (Deleuze 1968: 182; 182).

Risulta chiaro che questa creazione non ha nulla di prometeico, né tanto meno di teologico — non si tratta assolutamente di una creazione *ex nihilo*. Tanto come genesi del pensiero quanto come attività estetica, il significato deleuziano della creazione rinvia piuttosto a una eterogenesi, dettata dalla forza di ciò che accade. È tramite queste coordinate di base che possiamo leggere l’affermazione per cui *ci vuole una necessità, in filosofia come altrove*, altrimenti «non c’è assolutamente nulla. Un creatore non è un prete che lavora per il suo piacere. Un creatore fa solo ciò di cui ha assolutamente bisogno» (Deleuze 2003: 292; 258).

1. Per una ricognizione sistematica ed esaustiva del tema legato alla violenza del segno e, più in generale, alla prospettiva deleuziana di un “empirismo trascendentale”, è da ritenersi fondamentale l’analisi di Sauvagnargues 2009: capp. I, III, VI.

2. Creazione, creatività e resistenza dell'arte

Il rapporto tra la *creazione*, filosofica o artistica, e la *creatività*, così come verrebbe intesa dal senso comune, viene affrontato da Deleuze in modo sempre più polemico, a partire da una conferenza del 1987 per giungere alle dichiarazioni di *Che cos'è la filosofia?*, che rispecchiano le trasformazioni sociali ed economiche di fine millennio. Agli occhi di Deleuze, tali trasformazioni erano in procinto di condurre a quelle che lui stesso ha definito “società di controllo”, basate sull'utilizzo sistematico delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione ai fini, appunto, del controllo e della previsione dei comportamenti sociali. Il problema che la parola “creatività” porta con sé è allora solo di natura accessoria ed è legato a contingenze storiche, dato che rinvierebbe alla sua appropriazione commerciale, indotta dall'ingresso del marketing in ogni settore dell'esistenza, compresa la dimensione estetica. Così, l'intenzione iniziale di Deleuze è diretta a una distinzione categorica tra arte e pubblicità, tra opera artistica e prodotto commerciale, e non alla differenza tra creazione e creatività: «Le opere d'arte sono molto più concrete, divertenti, commoventi dei prodotti commerciali: nelle opere creative c'è una moltiplicazione dell'emozione, uno sprigionamento dell'emozione, l'invenzione di nuove emozioni che si distinguono dai modelli emotivi prefabbricati del commercio» (Deleuze 2003: 269; 237–238).

Più in particolare, se, per parlare di creazione, Deleuze ha chiamato in causa la violenza del segno, l'incontro inatteso che costringe a creare, di fronte all'egemonia del marketing il suo impegno si dirige a chiarire il senso di un elemento che può generare una confusione tra arte e pubblicità. Si tratta dello shock che tanto un'opera artistica quanto un'immagine pubblicitaria trasmettono a chi ne fruisce:

Quando i pubblicitari spiegano che la pubblicità è la poesia del mondo moderno, quest'affermazione spudorata dimentica che l'arte non si propone di comporre o di esporre un prodotto rispondente all'attesa del pubblico. La pubblicità può scioccare o voler scioccare, ma risponde comunque a una presunta attesa. Al contrario, l'arte produce necessariamente qualcosa di inatteso, di non-riconosciuto, di non-riconoscibile. Non esiste arte commerciale, è un non-senso (Deleuze 2003: 268; 236).

Quest'ultima affermazione esprime, causticamente, la distinzione tra l'autentico shock — cognitivo, percettivo, affettivo — e la sollecitazione di *clichés* che valgono come parole d'ordine del sistema economico-politico e del *consumo*. Deleuze intende i *clichés* come schemi senso-motori che pre-stabiliscono le modalità di agire e di scegliere, confezionando un “possibile” già dato e calcolato. La logica dei *clichés* rappresenta dunque una radicale restrizione del possibile, che pervade ogni singolo aspetto della quotidianità, svuotandola di ogni elemento utile alla trasformazione dello *status quo*.

La radicale differenza tra l'autentico shock artistico, che produce necessariamente l'inatteso, e quello pubblicitario, il quale «risponde comunque a una presunta attesa», è data dal fatto che nella realtà, abitualmente, percepiamo della cosa solo quello che siamo interessati a percepire poiché «possediamo degli schemi per voltarci dall'altra parte quando questo è troppo sgradevole, per ispirarci la rassegnazione quando è troppo orribile, per farci coinvolgere quando è troppo bello» (Deleuze 1985: 31-32; 31-32). Possiamo allora cogliere i *clichés* come effetti di inerzia e abbandono acritico di fronte agli schemi dominanti di comportamento; per questo motivo essi sono così funzionali al marketing e all'uso commerciale dei media. L'arte è invece ciò che ci solleva da questa realtà abitudinaria, e l'artista, così come lo scrittore, piuttosto di voltarsi dall'altra parte di fronte a qualcosa di troppo sgradevole, è colui che vuole guardare più a lungo e più in profondità. In questo senso, l'artista è un *visionario*, colpito da qualcosa di intollerabile attraverso il cambiamento della percezione. Tale cambiamento è causato appunto dall'incontro con il nuovo, da un "evento dell'incontro" che apre un inedito campo del possibile, da cui può avere origine un'altra forma di relazione tra gli elementi.

Riprendendo le considerazioni sulla sensibilità, la distinzione tra creatività del marketing e creazione artistica rinvia a quella tra il sensibile nel *riconoscimento* e il sensibile nell'*incontro*: «Il sensibile nel riconoscimento [è] ciò che si riferisce direttamente ai sensi in un oggetto che può essere ricordato, immaginato o concepito», proprio come un prodotto commerciale, la cui permanenza nella memoria può indurne l'acquisto, il consumo o il successivo riconoscimento. L'oggetto sensibile dell'incontro, quale può essere un'opera d'arte, è invece un segno che «fa realmente nascere la sensibilità nel senso»; il sensibile nell'incontro è quello shock che può essere *solo* sentito, «l'essere del sensibile» che è per definizione *insensibile* dal punto di vista dei *clichés*, nel senso che il riconoscimento abituale non può coglierlo e, anzi, rischia di perdere le proprie coordinate. Di fronte allo shock violento del segno, il riconoscimento rischia di non riconoscere più nulla, ed è in cima a questo crepaccio che la creazione dell'arte può condurre (Deleuze 1968: 182; 182).

Come anticipato, la prospettiva deleuziana ha radicalizzato le proprie intenzioni, criticando espressamente ciò che starebbe dietro alla parola "creatività", nel momento in cui «l'informatica, il marketing, il design, la pubblicità, tutte le discipline della comunicazione si impadronivano della parola stessa "concetto"» (Deleuze, Guattari 1991: 12; XVI-XVII) e sembravano così sottrarre alla filosofia il lavoro di creazione concettuale.

Informazione e creatività, concetto e impresa: la bibliografia è già abbondante... Il marketing ha conservato l'idea di un certo rapporto tra *concetto* ed *evento*; ma ecco che il concetto è diventato l'insieme delle presentazioni di un prodotto [...] e

l'evento, a sua volta, l'esposizione che mette in scena le diverse presentazioni e lo "scambio di idee" a cui essa dovrebbe dar luogo. I soli eventi sono le esposizioni e i soli concetti i prodotti che si possono vendere (Deleuze, Guattari 1991: 13; XVII).

Per Deleuze, di fronte all'avvento delle società di controllo, il cui strumento principale è il marketing e l'obiettivo è la modulazione delle soggettività nella transizione economico-politica, «non è il caso di avere paura, né di sperare, ma bisogna cercare nuove armi» (Deleuze 1990: 241; 235) per resistere alla commercializzazione del pensiero, delle espressioni e, quindi, dell'estetica. In questo senso, Deleuze individua un'affinità fondamentale tra l'opera d'arte e l'atto di resistenza, per cui «l'arte è ciò che resiste» (Deleuze 2003: 300; 265).

La duplice valenza del verbo "resistere" — valenza ontologica, nel senso di conservarsi, di mantenersi, di continuare a esistere; e valenza politica, come resistenza nei confronti di un potere dominante — restituisce al meglio lo statuto che Deleuze vuole attribuire all'arte nelle società di controllo. Da un lato, infatti, «l'arte conserva, ed è la sola cosa al mondo che si conservi. Conserva e si conserva in sé (*quid juris?*), benché di fatto non duri più del suo supporto e dei suoi supporti materiali (*quid facti?*)» (Deleuze, Guattari 1991: 155; 161). A conservarsi non è quindi il materiale, ma un «blocco di sensazioni», ossia un composto di affetti e percetti. Questi ultimi, gli affetti e i percetti, sono ciò che si mantiene anche con il venir meno del vissuto individuale. Lo scopo dell'arte è perciò passare dalle percezioni e dalle affezioni vissute, inscindibili dalle esistenze di chi le vive, alla persistenza impersonale dei percetti e degli affetti che sono, rispettivamente, indipendenti dallo stato di chi li prova ed eccedenti la forza di chi li attraversa: «Sensazioni, affetti e percetti sono esseri che esistono di per sé ed eccedono ogni vissuto. Ci sono anche in assenza dell'uomo» (Deleuze, Guattari 1991: 156, 162), dato che si tratta del «percepto o l'affetto del materiale stesso, il sorriso d'olio, il gesto di terracotta, lo slancio di metallo, l'ammasso della pietra romanica e l'elevazione della pietra gotica» (Deleuze, Guattari 1991: 158; 164).

L'opera d'arte conserva sensazioni e, conservandosi, è essa stessa «un essere di sensazione»; perciò Deleuze afferma che «si dipinge, si scolpisce, si compone, si scrive con sensazioni. Si dipingono, si scolpiscono, si compongono, si scrivono sensazioni» (Deleuze, Guattari 1991: 158; 164). Intesa nel senso più generale, l'arte per Deleuze è quell'attività in grado di strappare la sensazione alla temporanea e troppo breve percezione di un soggetto, quindi alla caducità della singola esistenza. L'arte, insomma, registra e conserva le sensazioni come percettivi ed emotivi passaggi di stato, vale a dire come dei *divenire*, e offre loro un'esistenza autonoma.

Da questo punto di vista, *l'arte è monumento*, nel senso che «erige dei monumenti con le sue sensazioni» (Deleuze, Guattari 1991: 193; 201). È però

necessario comprendere che se l'arte guarda sempre al futuro, «l'atto del monumento non è la memoria ma la fabulazione» (Deleuze, Guattari 1991: 159; 166). L'arte è monumento solo nella misura in cui «un monumento non commemora, non celebra qualcosa che è successo, ma affida all'orecchio del futuro le sensazioni persistenti che incarnano l'evento: la sofferenza sempre rinnovata degli uomini, la loro protesta che rinasce, la loro lotta sempre ripresa» (Deleuze, Guattari 1991: 170; 177). È proprio grazie a questa peculiare funzione monumentale dell'arte, e ai contenuti politici e sociali da essa veicolati, che possiamo osservare la seconda valenza del verbo “resistere”.

Dal lato politico, Deleuze declina la resistenza innanzitutto come capacità di creare linee di fuga di fronte ai poteri dominanti. Ora, la fuga deleuziana non implica il fuggire dalla realtà o dalla vita: creare una linea di fuga significa semmai produrre del reale e costruire nuovi modi di esistenza. In questa fuga l'arte può creare le condizioni per il “divenire rivoluzionario” delle persone, tracciando il percorso che garantisce la possibilità di metamorfosi, del divenire come apertura contagiosa verso gli altri, poiché «la vittoria di una rivoluzione è immanente e consiste nei nuovi legami che instaura tra gli uomini, anche se non durano più della sua materia in fusione» (Deleuze, Guattari 1991: 170; 177), proprio come il composto di sensazioni che l'opera artistica contiene. Se, allora, «resistere è creare», la creazione artistica deve rendere conto della «lotta per una soggettività moderna» che «passa attraverso la resistenza alle due forme attuali di assoggettamento, l'una che consiste nell'individuarsi in base alle esigenze del potere, l'altra che consiste nel fissare ogni individuo a una identità saputa e conosciuta, determinata una volta per tutte» (Deleuze 1986: 85; 107).

La doppia affinità tra fuga e resistenza, tra creazione e divenire, è espressa magistralmente da quella letteratura in grado di creare, attraverso lo stile della scrittura, una lingua straniera all'interno della propria, e cioè una lingua in divenire, sfuggente alle significazioni e ai messaggi dominanti. In tal senso, l'attività letteraria deve essere vista come un'impresa di salute — innanzitutto politica — nell'elevarsi a una dimensione impersonale mediante la fabulazione creativa, che fa appello a un popolo “minore”, un popolo ancora a venire, e che inizialmente appartiene, a livello embrionale, al singolo autore: «Forse esiste solo negli atomi dello scrittore, popolo bastardo, inferiore, dominato, sempre in divenire, sempre incompiuto» (Deleuze 1993: 15; 16–17).

Per Deleuze il rapporto tra la sensazione e il divenire determina l'apertura dell'uomo al cosmo. Il ruolo dell'arte è allora (far) sperimentare il divenire mediante l'emergere della sensazione, quindi condurre l'uomo verso il non-umano, ed è nel “divenire-animale” che cogliamo la maggior potenza espressiva delle forme artistiche, dalla letteratura alla pittura. Il

divenire-animale è infatti una dinamica volta a decostruire la frontiera tra uomo e animale, costituendo delle soglie, delle sim-patie o delle alleanze temporanee intese come processi di mutazione.

«Lo scrittore è uno stregone perché vive l'animale come la sola popolazione davanti alla quale è responsabile di diritto» (Deleuze, Guattari 1980: 295; 344): la letteratura ci conduce cioè a sentirci responsabili davanti alla sofferenza animale, a stringere con gli animali un rapporto di orizzontalità dettato dalla comune condizione di fronte alla morte. Questa responsabilità è il primo passo del divenire-animale, ma la compartecipazione può anche essere dinamica, quando l'animale suggerisce un comportamento o una postura inedita all'uomo, suggellando quindi un'alleanza strategica e offrendo così mezzi di fuga ai quali l'uomo non avrebbe mai potuto pensare da solo. È allora Kafka, forse più di ogni altro scrittore, a seguire la strada del divenir-animale, poiché «l'animale coincide con l'oggetto per eccellenza del racconto secondo Kafka [...] e la metamorfosi è in un unico circuito divenire animale dell'uomo e divenire uomo dell'animale» (Deleuze, Guattari 1975: 63; 64).

Se la letteratura ha offerto una via privilegiata alla formulazione del divenire-animale, la pittura di Francis Bacon sembra realizzare in maniera esemplare quella intersezione di piani tra filosofia e arte che viene auspicata in *Che cos'è la filosofia?*. Alcuni quadri di Bacon (in particolare i due *Painting* del '46, il *Triptych — Three studies for a crucifixion* del '62 e il *Triptych — Crucifixion* del '65) riescono a rendere immediatamente "godibile" il concetto del divenire animale tramite la crocifissione della carne macellata animale. Ciò che Deleuze chiama «la pietà di Bacon» è la responsabilità *davanti* alla sofferenza e alla morte di chi, come l'animale, non può parlare o non può dipingere; Bacon crocifigge la carne macellata così come, colmi di vergogna e orrore, si assiste alla crocifissione di un uomo, alla sua sofferenza irreparabile (Deleuze 1981).

Per riassumere, scrivere o dipingere è *fuggire e resistere* al tempo stesso, in quanto attività di un flusso che si congiunge con altri flussi: un flusso umano che si congiunge con un flusso animale, un flusso maschile che si congiunge con un flusso femminile, per creare inedite ibridazioni di percepts e affetti. Divenire animale significa appunto fare il movimento, varcare una soglia, tracciare la linea di fuga in tutta la sua positività.

3. Limiti della ricreatività

Abbiamo visto che la creazione artistica e quella concettuale assumono per Deleuze una funzione strategicamente politica, in quanto *resistenza* di fronte alle pulsioni di potere delle società plasmate dalle tecnologie dell'in-

formazione e della comunicazione. Creazione artistica ed evento filosofico da un lato, creatività commerciale ed evento promozionale dall'altro, rappresentano i due poli di una dinamica combattiva che informa le potenzialità e le aspettative della soggettività contemporanea.

A dispetto delle suggestioni radicalmente anti-utopistiche che l'espressione "società di controllo" può evocare, è importante comprendere che il punto di vista deleziano non è pessimistico o risserrato in qualche nostalgia, da cui potrebbe apparire lecito lanciare anatemi contro il divenire tecnologico attuale. La prospettiva di Deleuze esprime piuttosto la necessità di un impegno teorico, progressivo e costante, nella definizione dei compiti dell'arte e della filosofia all'interno della nuova morfologia societaria. Se, però, il pessimismo non corrisponde all'attitudine filosofica e sintomatologica di Deleuze, la stessa cosa vale per l'ottimismo tecnologico — anche quando alcuni suoi concetti, come il "rizoma", il "nomadismo" o il "virtuale" sembrano concretizzarsi grazie al web. A ben vedere, proprio pensare che internet sia la realizzazione del modello epistemologico del rizoma, che il cyberspazio porti alla luce la potenzialità estetica del virtuale e permetta la radicale libertà di scelte e movimenti, prefigurata dal nomadismo deleziano, è il sintomo di un ottimismo distante dalla teoria deleziana e rivela una sua grave incompienza. Ora, il tormentato rapporto di Deleuze con la creatività può servire da indicatore di questo ottimismo.

In particolare, nel recente libro *Transpolitica*, de Kerckhove e Susca celebrano la realizzazione, per via tecnologica, di una "mutazione antropologica" tutta in positivo, capace di offrire ai soggetti nuovi strumenti di difesa di fronte ai poteri dominanti e inedite potenzialità creative. Una delle convinzioni che stanno alla base di *Transpolitica* riguarda la centralità funzionale delle reti digitali nella possibilità, da parte degli utenti, di replicare al messaggio politico, veicolato tanto dai media tradizionali quanto dalle nuove forme di comunicazione. Questa esplosione comunicativa, in grado di offrire nuova linfa alla dimensione sociale, determinerebbe un indebolimento delle ragioni stesse del "resistere", in nome di una partecipazione critica alle forme sociali plasmate dalle tecnologie digitali. Il passaggio indicato è allora quello che va dalla "resistenza" alla "ricreazione", intendendo con quest'ultimo termine sia la ricostruzione da zero delle coordinate e del messaggio politici, sia il puro divertimento:

La tecnologia si manifesta così come l'arnese tramite cui affinare e socializzare le radicate tattiche di furbizia popolare, tutti quei metodi minuscoli tramite cui il popolo si è sempre difeso dallo sguardo aggressivo e pedante del potere. Il passaggio al quale assistiamo assume tuttavia i tratti di una vera e propria mutazione antropologica, in cui ciò che prima si esprimeva in termini di "resistenza" si traduce oggi in "creazione" e "ricreazione" (de Kerckhove, Susca 2008: 3).

Nell'ottica di de Kerckhove e Susca, inoltre, le tattiche e l'invasività del marketing non solo non rappresentano più una minaccia — per la filosofia, per l'arte e per la soggettività — ma sono assimilabili al terreno, quanto mai fertile, per lo sviluppo dei nuovi processi di soggettivazione e per la crescita delle capacità espressive. È quello che si verificherebbe con l'*adbusting*, il gesto di sabotaggio effettuabile da chiunque, in cui la distorsione di un logo o di un messaggio pubblicitario coincide con la creazione di un nuovo messaggio, che sollecita il riconoscimento di un gruppo tramite la condivisione di una sensibilità ludica e al tempo stesso sovversiva. Tale sabotaggio non è un'azione *politica* nel senso tradizionale del termine, ma si pone «come un atteggiamento attivo di comunicazione atto ad avallare la ricreazione del mondo, un modo di abitare ludico, passionale e giocoso dove la manipolazione collettiva del linguaggio e l'elaborazione connettiva di dati simbolici accelerano la fioritura di un immaginario transpolitico» (de Kerckhove, Susca 2008: 180) — un immaginario che ha *superato* i dispositivi di rappresentanza e di comunicazione caratteristici della politica tradizionale. L'universo transpolitico ha come fondamenta la condivisione delle emozioni e la connessione continua, tramite cui è possibile la *ricombinazione* del messaggio; sono perciò «i dispositivi festivi del gioco e del sorriso a estinguere l'austerità e le pretese di rappresentanza del discorso politico», in nome di una «ricreazione connettiva del mondo» (de Kerckhove, Susca 2008: 153, 168).

In tal senso, le pratiche dell'*adbusting* esprimono «una forma di saggezza incorporata, che segnala, lungi da qualsiasi utopia della liberazione, quanto si possano raggiungere stati di libertà interstiziale all'interno dell'ordine delle cose in qualche modo imposte» (de Kerckhove, Susca 2008: 180). Questa forma di creatività ludica è debitrice nei confronti di una cultura di internet che ha condotto alla nascita di numerose comunità virtuali, sulla base di un'etica innovativa e ormai globalmente riconosciuta: l'etica *hacker*. Tale etica si basa su una cultura di creatività tecnologica fondata su libertà, cooperazione e reciprocità, capace di esprimere il valore sociale della creazione. Il principio essenziale è la libertà di conoscere e di creare, per ridistribuire ciò che si conosce e si crea attraverso le pratiche cooperative che guidano la costituzione di comunità basate sulla continua condivisione e ricombinazione di dati, immagini e informazioni (Himanen 2001). In questo senso de Kerckhove e Susca possono affermare che «l'estetica non si pone più come risultato del gesto creativo di un autore o produttore, ma in quanto elaborazione di contenuto dell'utente», e dipende dal «modo in cui gli utenti connessi abitano e configurano l'ambiente elettronico, in comune e dal basso» (de Kerckhove, Susca 2008: 33).

Per accedere a un orizzonte di senso così delineato, è chiaro che l'estetica e la politica devono essere intese in modo radicalmente differente rispetto

alla modernità — non a caso *Transpolitica* è un libro che manifesta continuamente la propria vocazione postmoderna. In particolare, l'estetica si fa politica nel preciso momento in cui la politica espressa dagli utenti della rete si riduce al gesto estetico — e in questo modo arriva a comunicare immediatamente porzioni di aspettative, di desideri e di contraddizioni delle soggettività *on line*. La prassi, dunque, è direttamente estetico-politica, con l'obiettivo di «generare [...] una produzione simbolica sulla base di una rielaborazione di scarti — marche, brand, spot politici» e «suggellare un processo di appropriazione e ricreazione del mondo in quanto immagine, esperienza, emozione da vivere, condividere e plasmare in comune» (de Kerckhove, Susca 2008: 187).

La prospettiva teorica di *Transpolitica* prende spunto da *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Lì, come è noto, Benjamin aveva mostrato come l'opera d'arte perdesse la sua aura di unicità nel momento in cui, grazie ai nuovi strumenti tecnologici, poteva essere riprodotta infinitamente, venendo così a mutare l'atto, lo spazio e il tempo della sua contemplazione. Con la riproducibilità tecnica, in sostanza, l'opera d'arte può essere osservata da chiunque in qualsiasi luogo — quindi non solo nel museo — e ciò ha necessariamente grosse ripercussioni sulla fruizione estetica, dato che si perde il suo caratteristico e singolare intreccio di spazio e di tempo, dal quale è sempre dipeso il rituale della contemplazione. Così, se «il valore di unicità dell'opera d'arte "autentica" ha una sua fondazione nel rituale, nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso», Benjamin ha potuto affermare che «la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa l'opera d'arte dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale» (Benjamin 1991: 481; 12).

Importante, per declinare l'analisi benjaminiana al presente della "galassia internet", è il rapporto tra la trasformazione della fruizione estetica e la politica. È su questo rapporto, il cui termine medio è la percezione, che può fondarsi la ricreatività come arma estetico-politica delle nuove soggettività, e sembra proprio Benjamin ad anticipare l'insorgenza di questa facoltà, non più artistica nel senso tradizionale, bensì politica. Per Benjamin infatti, quando «alla produzione manca il criterio dell'autenticità dell'arte, anche l'intera funzione sociale dell'arte si trasforma. Al posto di una sua fondazione nel rituale s'instaura una sua fondazione su una prassi diversa, vale a dire un suo fondarsi sulla politica» (Benjamin 1991: 482; 13).

La brillante intuizione di de Kerckhove e Susca è allora quella di trasportare l'analisi benjaminiana nel discorso riguardante le condizioni della politica «nell'epoca della sua riproducibilità digitale». Se Benjamin aveva indicato come la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte sprigionasse il processo del "divenire arte del pubblico", modificando il rapporto delle masse con l'arte, la riproducibilità digitale del politico sollecita il «divenire politico del

pubblico» (de Kerckhove, Susca 2008: 77), che trasforma il rapporto degli utenti dei nuovi media con la politica. Il pubblico diviene immediatamente politico, a patto però che la politica esaurisca il suo senso intellettuale e il suo compito comunitario nella condivisione immediata di emozioni e di immagini, affidando la propria ricezione a «nebulose di soggettività», tanto creative quanto effimere — anche se tale debolezza non viene percepita come un problema dai due autori. Quel che conta, per loro, è che «la derisione e il superamento del corpo politico avvengano non tramite le pratiche abituali della militanza politica o della rivolta di piazza, ma per mezzo di strumenti ricreativi appartenenti alle sfere del ludico e del simbolico» (de Kerckhove, Susca 2008: 168).

Nella pagine di *Transpolitica* scompaiono la necessità del creare, la violenza del segno e l'affabulazione in nome di un popolo a venire che contraddistinguevano, per Deleuze, la relazione sinergica tra arte e politica, tra creazione e resistenza. Se alla resistenza succede la ricreazione, e quindi la ricreatività, è perché perde di significato la politica come Deleuze e la filosofia del '900 l'hanno intesa, in cui possono esserci rabbia, tristezza, odio, oppure amore, gioia e speranza, ma che comunque si vive come una ferita sempre aperta, per via delle decisioni prese o subite, e non come un gioco. Quando l'*adbusting* diventa *il fine*, nell'ottica deleuziana giungiamo alla fine della politica. Questo è vero anche per de Kerckhove e Susca, ma in tutt'altro senso, poiché per loro la politica «non è che una e transitoria forma attraverso cui si esprime una data sensibilità culturale, si cristallizzano i paradigmi relazionali e di potere di una data epoca». La politica sarebbe insomma «una cornice valida fino a quando i suoi confini espressivi sono in grado di contenere i soggetti e le soggettività che la abitano, la riproducono e vi si riconoscono» (de Kerckhove, Susca 2008: III).

In tal senso, la condizione transpolitica sarebbe dovuta alla natura delle reti digitali, che invita l'utente a produrre autonomamente nuovi mondi, liberando la creatività e l'istinto politico individuali: «La distinzione tra il politico e la persona tende ad apparire come una convenzione datata [. . .]. La politica nell'epoca della sua riproducibilità digitale, così, si risolve e dissolve nella negazione dissacratoria dell'universo del politico» (de Kerckhove, Susca 2008: 134–135).

4. Resistere alla miseria

Avviandoci alla conclusione, possiamo affermare che, dal punto di vista tecnico, la ricreatività è la creatività nell'epoca della sua riproducibilità digitale, ossia la creatività nel momento in cui scompare la necessità dell'*hic et nunc*, quel preciso composto di spazio e tempo nel quale si giocano le due valenze

dell'arte come resistenza. Se però ci poniamo sul versante sociale, il passaggio dalla creatività alla ricreatività e dalla resistenza alla ricreazione non si dà senza problemi, nel senso che il ruolo di transizione delle tecnologie digitali non può essere scisso dalla loro dimensione commerciale e consumistica: qui risiede il nucleo del paradosso per cui il sorgere di nuove comunità virtuali è direttamente proporzionale al dilagare dell'individualismo in rete (Wellman 2002).

Inoltre, anche se de Kerckhove e Susca riconoscono che la logica del consumo marca la trama della soggettività, non ne traggono alcuna conseguenza critica, non considerano cioè gli effetti di omogeneizzazione e di individualizzazione che conducono, se seguiamo Stiegler, a una «miseria simbolica» generalizzata, ossia a una riduzione delle capacità cognitive e affettive come effetto della «perdita di partecipazione alla produzione di simboli, designanti tanto i frutti della vita intellettuale (concetti, idee, teoremi, saperi) quanto quelli della vita sensibile (arti, saper-fare, costumi)» (Stiegler 2004: 33).

Ora, la nozione di miseria simbolica non soltanto vale come critica dell'atteggiamento giubilatorio nei confronti della ricreatività, ma costringe anche a considerare il depotenziamento delle soggettività del lavoro cognitivo — e al *lavoro*, per definizione, *non si gioca*. Per i teorici del capitalismo cognitivo², sebbene lo spostamento dell'asse produttivo sul versante intellettuale, cooperativo, simbolico, affettivo e relazionale non significhi una diminuzione dello sfruttamento o un livellamento della divisione sociale, la soggettività lavorativa può trovare nuove risorse di conflittualità attraverso l'appropriazione del “sapere vivo” messo al lavoro. Le analisi di Stiegler, invece, criticano implicitamente questa enfasi posta nella soggettivazione, mostrando come il potenziale cognitivo rischi di non potersi tradurre né in conflittualità né in costruzione di soggettività. Nell'ottica stiegleriana, la realizzazione del capitalismo cognitivo consiste nel controllo e nell'integrazione funzionale dei saperi attraverso le tecnologie della comunicazione, il design e il marketing. In linea con l'analisi-previsione di Deleuze, sono precisamente il marketing e il design a controllare «i saperi della concezione [*conception*], conducendo al «grado zero del pensiero» (Stiegler 2006: 122), in cui l'intelligenza collettiva non avrebbe più alcun valore — e nemmeno più senso.

2. Con la definizione di “capitalismo cognitivo”, nozione in buona sostanza proveniente dal percorso teorico dell'operaismo e del post-operaismo italiani, viene generalmente intesa la produzione di ricchezza tramite l'utilizzo principale dell'attività cognitiva. Questo concetto si basa sul rapporto dialettico tra i termini che lo compongono: “capitalismo” designa la permanenza delle variabili fondamentali del sistema capitalistico, mentre “cognitivo” evidenzia la nuova natura del lavoro, delle fonti di valorizzazione e della struttura di proprietà che fondano il processo di accumulazione (Vercellone 2004: 22).

Quando consideriamo il complesso intreccio tra socialità e consumo, tra la dimensione ludica e quella lavorativa, tra le potenzialità dell'intelligenza collettiva e le miserie dei nuovi individualismi, vediamo anche che le nuove tecnologie della comunicazione sono oggi, socialmente e culturalmente, di fronte a una *krisis* di sapore husserliano. Tale crisi le costringe all'alternativa tra diventare meri strumenti del marketing o, invece, favorire nuove modalità partecipative e politiche. Puntare l'attenzione sulla crisi ha quindi, per Stiegler e per chi scrive, la funzione di aprire uno spazio teorico di resistenza e di reversibilità rispetto al rischio di «una sorta di epilessia sociale» (Stiegler 2006: 123).

La resistenza non è certo un gioco, anche se Foucault ci ha ricordato che, per resistere, non è necessario essere tristi. Se, però, proprio non si vogliono cercare nuove armi contro le società del controllo, bisogna almeno stare in guardia quando si trasformano in “società dei balocchi”.

albengadipaolo@libero.it

Riferimenti bibliografici

- BENJAMIN, W., 1991, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*, vol. I, Frankfurt a.M., Suhrkamp, pp. 471–508; tr. it. E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2011.
- DE KERKHOVE, D., SUSCA, V., 2008, *Transpolitica. Nuovi rapporti di potere e di sapere*, Milano, Apogeo.
- DELEUZE, G., 1964, *Marcel Proust et les signes*, Paris, Minuit; tr. it. C. Lusignoli, D. De Agostini, *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 2001.
- , 1968, *Différence et répétition*, Paris, PUF; tr. it. G. Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina, 1997.
- , 1981, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Minuit.
- , 1985, *Cinema 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit; tr. it. L. Rampello, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989.
- , 1986, *Foucault*, Paris, Minuit; tr. it. P.A. Rovatti, F. Sossi, *Foucault*, Napoli, Cronopio, 2002.
- , 1990, *Pourparlers*, Paris, Minuit; tr. it. S. Verdicchio, *Pourparler*, Macerata, Quodlibet, 1999.
- , 1991, *Qu'est ce que la philosophie?*, Paris, Minuit; tr. it. A. De Lorenzis, *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi, 1996.
- , 1993, *Critique et clinique*, Paris, Minuit; tr. it. A. Panaro, *Critica e clinica*, Milano, Cortina, 1996.

- , 2003, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975–1995*, a cura di D. Lapoujade, Paris, Minuit; tr. it. D. Borca, *Due regimi di folli e altri scritti*, Torino, Einaudi, 2003.
- , GUATTARI, F., 1975, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit; tr. it. A. Serra, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1996.
- , GUATTARI, F., 1980, *Mille plateaux. Capitalisme et schizofrenie*, Paris, Minuit; tr. it. G. Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2002.
- HIMANEN, P., 2001, *The Hacker Ethic and the Spirit of the Information Age*, New York, Random House.
- SAUVAGNARGUES, A., 2009, *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, Paris, PUF.
- STIEGLER, B., 2004, *De la misère symbolique 1. L'époque hyperindustrielle*, Paris, Galilée.
- , ARS INDUSTRIALIS, 2006, *Réenchanteur le monde*, Paris, Flammarion.
- VERCELLONE, C. (a cura di), 2004, *Capitalismo cognitivo*, Roma, Manifestolibri.
- WELLMAN, B., 2002, *Little Boxes, Glocalization and Networked Individualism*, in M. Tanabe et al. (a cura di), *Digital Cities II: Computational and Sociological Approaches*, Berlin, Springer, pp. 10–25.

Normative Creativity in Paul Ricœur

ALAIN LOUTE

Université Catholique de Louvain

ABSTRACT: In this paper, I would like to show in what sense the theme of creativity is integral to Ricœur's ethical thought. I will attempt to defend the thesis that, according to him, creativity is not just one human capacity, but a capacity the usage of which is requisite: in order to "act with and for others in just institutions," actors *must* continually create and re-create collective norms. Firstly, I will examine what Ricœur calls his *petite éthique* in order to expound its injunction of normative creation. Secondly, I will show that, for Ricœur, if actors are called to engage in this kind of creativity, they can end up being deaf to this summons, due to their own fallibility. However, Ricœur's philosophy does not amount to a form of unhappy consciousness. Thus, in the final section, I will attempt to show that his anthropology of *l'homme capable* enables us to conceive how actors, moving beyond their fallibility, may *reveal* and *transform* their capacity to act in the world as a creative power.

KEYWORDS: Normativity, creativity, ethics, practical wisdom, excessive gesture.

The theme of human creativity is prominent in the work of Paul Ricœur: many of his works may be understood as attempts to investigate the human capacity for creation, by reworking the Kantian notion of *creative imagination*. His originality is to introduce creative imagination into the field of language. But in reworking creative imagination, we should not be deceived with respect to its power as a phenomenon of innovation. Phenomena of innovation, as represented by a metaphor or a narrative, do not boil down to a mere broadening of a word's polysemous space or an enriching of a narrative tradition. They can be an opportunity for a real redescription of our world which has the potential to transform us.

In this paper, I would like to show in what sense the theme of creativity is integral to Ricœur's ethical thought. My thesis is that, for him, creativity is not just one of many possible human capacities, but a capacity the usage of which is requisite. In other words, in order to be able to "act with and for others in just institutions," actors must continually create collective norms. But Ricœur does not restrict himself to merely expounding the injunction of the social creation of norms: he also attempts to determine the conditions a society has to meet in order to 'capacitate' itself for normative creativity.

Reflecting upon the conditions of ‘auto-capacitation’ for normative creativity is, in my opinion, of paramount importance. It avoids presupposing that actors have a proclivity for creating norms. Ricœur has indeed taught us that actors can ‘do wrong:’ they can refuse to comply with norms, or to respect norms in the spirit of a ‘scrupulous conscience’ which has lost sight of the injunction of normative creativity. Thus there is nothing spontaneous about the activity of the social creation of norms. I will attempt to show that Ricœur’s anthropology of *l’homme capable* enables us to think about how actors, moving beyond their fallibility, may *reveal* and *transform* their capacity to act in the world as a creative power.

Firstly, I will explore what Ricœur refers to as his *petite éthique*, which attempts to determine, in terms of the actors’ concrete engagement, *how* and *why* we must act. Here I will expound the injunction of normative creativity. Secondly, I will take into account the fallibility of the agent, as it can make them deaf to the call for creative action. I will conclude this paper by addressing the response to this fallibility constituted by the ‘auto-capacitation’ to normative creativity.

1. The *Petite Éthique* and the Injunction of Normative Creativity

1.1. *The Ethical Aim*

Condensed into three studies contained in *Oneself as Another*, Ricœur’s *petite éthique* unfolds in three stages: the ethical aim, moral norms, and practical wisdom. When we come across the term ‘ethical aim,’ we should think of “aiming at the ‘good life’ with and for others in just institutions.” (Ricœur 1992: 172) With the ethical aim, the starting point of Ricœur’s *petite éthique* is not the modality of an ‘ought to be,’ but rather a ‘desire to be.’ The ethical aim is above all the wish for a good life, or we could say, a three-fold wish or concern for a good life: “souci de soi, souci de l’autre, souci de l’institution.” (Ricœur 1991e: 257) From the outset, Ricœur links the ethical aim to the work of creative imagination. In fact, it is what allows us to reflect upon our lives, to gather together its disparate events and articulate our wish for a good life. The process of narrating one’s life is the same act as the operation of configuring a text. When we configure a narrative, we subsume events, once mere singular occurrences, within a history taken as a whole. The process of narrating one’s life is, in a similar way, an attempt to gather together the practices we carry out daily and their role in our ‘life goals’ within what Ricœur refers to — following MacIntyre — as ‘the narrative unity of one life.’ A process of mutual determination then takes place between this unity and the simpler practical unities displayed by our practices and life goals:

Between our aim of a 'good life' and our particular choices a sort of hermeneutical circle is traced by virtue of the back-and-forth motion between the idea of the 'good life' and the most important decisions of our existence (career, loves, leisure, etc.). This can be likened to a text in which the whole and the part are to be understood each in terms of the other. (Ricœur 1992: 179)

By becoming interpreters of our own lives, we are not satisfied with merely reproducing its successive episodes in imagination. We bestow meaning upon that which is heterogeneous and discordant within our immediate experience. The aim of a good life is, therefore, something that the emplotment of our life simultaneously *reveals* and *transforms*, *discovers* and *invents*.

Indeed if Ricœur insists upon the ethical implications of narrative imagination, he does not completely identify ethics and narrativity. The reason for this is that imagination does not, in itself, undergo any censorship; it freely plays with its possibilities. If we do not want to limit ourselves to just imagining various good life plans, but also wish to *act* ethically, we need to impose an inner limit upon the work of the imagination, and posit some kind of engagement, similar to an act of promising:

Between the imagination that says, 'I can try anything' and the voice that says, 'Everything is possible but not everything is beneficial (understanding here, to others and to yourself),' a muted discord is sounded. It's this discord that the act of promising transforms into a fragile concordance: 'I can try anything,' to be sure, but 'Here is where I stand!' (Ricœur 1992: 167–168)

By positing such an act of engagement in a good life plan, we make ourselves worthy of self-esteem. Ricœur makes use of this capacity to point out the reflexive aspect of the ethical aim. We learn to value ourselves by valuing our actions. To esteem oneself is a process of appropriating the ability to act in the world which the emplotment of our life reveals and transforms. But to esteem oneself is not simply, through interpreting the text of one's life, a process of interpreting oneself as the author of one's actions. In addition to the capacity to *take the initiative*, to esteem oneself is a process of recognizing oneself as "capable of evaluating one's actions, of formulating preferences linked to the meaning of the predicates 'good' and 'bad,' therefore of introducing a hierarchy of values whenever it is a matter of choosing between possible actions." (Ricœur 1993: 7, my translation)

I would like to take this opportunity to insist upon the fact that acting for a good life requires the use of a certain form of creativity. If, through the actor's engagement, a good life becomes a good immanent to practice, an internal teleology of action, it is at the same time a higher end that is always greater than, that always exceeds, anything that an action allows us to achieve. Once again, the same is true for the good life as for a text the meaning of which

we attempt to determine. The experience of re-reading makes us aware that configuring a text is an operation which we can always take up again. The same applies to determining conditions for the good life. By re-reading my life, I can pay attention to other practices and include them within new ideals. Moreover, my life is like a text that continues to be written, which implies the never-ending task of reading its new chapters and re-reading past events in my life in light of them. The ethical aim therefore demands that we continually re-determine what we define as a good life.

If we had no choice but to limit ourselves to this exposition of self-esteem, we would be forced to conclude that Ricœur's *petite éthique* is decidedly egological in character. Needless to say, Ricœur's defence of the idea that self-esteem is mediated by a continuous emplotment of one's life is quite distinct from and irreducible to those philosophies of the *cogito* whose starting point is the mere self-positing of the *ego*. Despite the detour of the narrative, does self-esteem run the risk of turning into a withdrawal into the self? Ricœur questions such a solipsistic vision of ethics. We just have to look at his definition of the ethical aim: "aiming at the 'good life' *with and for others in just institutions*." The relation to others and just institutions is *constitutive* of the ethical aim. For Ricœur, this twofold relationship, far from constituting an exogenous corrective to self-esteem, is what enables this capacity for self-realization. An actualization of the capacity for self-esteem is not possible without a relationship to others and to just institutions.

Let us take a look at the role that the other plays. Here Ricœur makes use of Lévinas in order to claim that there is "no self without another who summons it to responsibility." (Ricœur 1992: 187) In a sense, the other allows me, by his expectations, to keep my promises: "If another were not counting on me, would I be capable of keeping my word, of maintaining myself?" (Ricœur 1992: 341) Ricœur sees in the other's act of summoning me that which makes me responsible: the other's initiative has the effect of liberating a benevolent spontaneity towards the other, which Ricœur calls solicitude, without which the self could not respond to other's initiative. A dialectical relationship thereby establishes itself between the self and the other. On the one hand, the other makes the self responsible. It seems that, for Ricœur, if the other did not count on me, I could never keep my promise to act for a good life. On the other hand, if the self did not already esteem itself, then how could it esteem the other? We must therefore assert, at the same time, that while there is no self without another who summons it to responsibility, "only a self can have an other than self" (Ricœur 1992: 187) As with the concern for oneself, the concern for the other is inseparable from the demand for creativity. The reason for this is that the other makes all of the representations of him or herself that I could form burst at the seams. By making use of the Lévinasian figure of the face of the other, Ricœur does

not want to draw our attention to anything other than the irrepresentational character of the other. The other's capacity for self-esteem is a power that can never be exhausted by their actions. If imagination enables the self to let itself be affected by and to relate itself to the other, the excess of the figure of the other, as revealing its *insubstituability* and *irreplaceability*, forces the self to continually recreate the image it forms of the other.

And now for the final part of the definition of the ethical aim: "aiming at the 'good life' with and for others *in just institutions*." Once again, the framework of just institutions is presented by Ricœur as enabling the capacity for self-esteem to realize itself and not as a supplement merely adjoined to the aim of a good life but which could be removed. For Ricœur, the actions which constitute a good life unfold in a "public space of appearance" — a term he borrows from Arendt — which, far from being limited to interpersonal relationships, is inclusive of third parties and structured by institutions. This "*milieu d'accomplissement du souhait de la vie bonne*" (Ricœur 1993: 10) bestows duration and stability upon action for the good life. Ricœur characterizes this third dimension of the ethical aim by means of the notion of the 'meaning of justice.' Justice, understood here as constitutive of the ethical aim, defines the way in which institutions distribute advantages, disadvantages, roles, etc. At the level of the ethical aim, Ricœur does not see the idea of just distribution only as that which would give everyone their due share, but rather as that which makes society a cooperative endeavour, that which enables everyone to take part in society. The meaning of justice must therefore be seen as a concern to take part in a system of distribution which enables everyone to achieve the full development of their capacities. This meaning of justice shares with the other components of the ethical aim the feature of never being fully satisfied, "for justice more often is lacking and injustice prevails." (Ricœur 1992: 198) Rather than speaking about the meaning of justice, it would be more appropriate, as Ricœur admits, to talk about the meaning of the unjust, not because the concern for institutions can only express itself in the modality of grievance, but rather because people have "a clearer vision of what is missing in human relations than of the right way to organize them." (Ricœur 1992: 198) We can see from these remarks that the meaning of justice is inseparable from the demand for creativity, the rule of distribution needing to be continually revised in order to establish an equality which can pose a challenge to the permanence of inequality.

1.2. Moral Norms

I have just given a summary of the teleological moment of the *petite éthique* while at the same time insisting upon the injunction of creativity which

flows through it. Ricœur connects the ethical aim with the moment of moral obligation, which we will now examine at some length. Ricœur's point of departure for the realization of the deontological moment of his *petite éthique* is Kant's moral philosophy. Here he finds elements of a morality of obligation which distinguishes itself from the ethics of a desire-to-be. Nevertheless, Ricœur underlines at the outset that the link between moral obligation and the ethical aim of a good life is not broken. The reason for this is that he conceives morality as the problematization and 'litmus test' of the good. For Ricœur, moral reflection must be seen as "a patient examination of the candidates for the title of good without qualification." (Ricœur 1992: 207)

Ricœur's starting point is the Kantian concept of good will: "It is impossible to conceive anything at all in the world, or even out of it, which can be taken as good without qualification [*ohne Einschränkung*] except a good will." (Kant 1964: 61, quoted by Ricœur 1992: 205) No good can, by itself, be taken as good without qualification; it can always be misused. Thus, we should not look for the good without qualification in the good aimed at by the will, but rather in the will itself. But the good will is not just any will at all. It is above all a will that does not let itself be determined by sensible inclinations, since an empirical goal cannot be taken as good without qualification. In order to 'override' inclinations, as Ricœur says, we must submit our maxims of action to a *rule of universalization*: "Act only on that maxim through which you can at the same time will that it should become a universal law." (Kant 1964: 88; cf. Ricœur 1992: 207) By submitting our maxims of action to the rule of universalization, the will is no longer determined by sensible inclinations, but rather by the pure form of the law. This rule is a categorical imperative. If it takes on an imperative form, it is because, if the will is indeed the faculty of acting according to the representation of laws, it is also, by its finite constitution, determined by sensible inclinations: "A good will without qualification is for initial purposes a will constitutionally subject to limitations. For it, the good without qualification takes on the form of duty, of the imperative, of moral restraint." (Ricœur 1991e: 261, my translation)

The moment of moral obligation is not limited to this litmus test of a good life. It also intervenes at the level of intersubjective relations. With respect to moral obligation, a norm of reciprocity together with solicitude is the second moment of the ethical aim. If the demand of reciprocity must take the form of an imperative and not just a wish, it is because the action that aims to promote the good life with and for others — and in truth any action — creates a radical asymmetry between the protagonists of the action. All action is interaction: the ability to act in the world is inseparable from a 'power over' others. In the use of this power over others, Ricœur sees the possibility for violence. He finds in the second Kantian imperative the

formulation of the duty of reciprocity: “Act in such a way that you always treat humanity, whether in your own person or in the person of any other, never simply as a means, but always at the same time as an end” (Kant 1964: 96)

The meaning of the just must, after all, be placed under the scrutiny of norms. If indeed this is the case, it is precisely because of the ‘paradoxical’ character of politics. On the one hand, Ricœur defines politics by the spatial image of a ‘public space of appearance’ which enables our practices to realize themselves in a horizon of public peace. In this sense, “the political is inscribed within the trajectory of the realization of the human as such; it is therefore not extrinsic to the humanity of man.” (Ricœur 1991d: 164, my translation) On the other hand, Ricœur underlines that political power is an opportunity for the exercise of domination between rulers and the ruled and of a violence beyond compare. Because the political remains marked by violence, if we are to live together harmoniously, we have to submit ourselves to the scrutiny of the deontological principles of justice. It is through a reading of John Rawls’s procedural conception of justice that Ricœur identifies the features of the normative demand as it arises at the institutional level. This deontological conception of justice arises as a criticism of the teleological approach of utilitarianism and its sacrificial logic.

Although structurally irreducible, the first two moments of Ricœur’s *petite éthique* cannot be understood in isolation from one another. The ethical aim, to begin with it, *has* to pass through the scrutiny of norms. This is what enables actors seeking to live well to put their desires to the test and to assure themselves that they are not in error. Thus Ricœur says that the rule of universalization is “no more than a criterion of control, allowing an agent to test his or her good will in claiming to be ‘objective’ in the maxims of his or her action.” (Ricœur 1991b: 199) Moral norms are also those which respond to the perpetration of violence made possible by all actions, including actions for the good life. They enable the actors to ensure that the quest for justice does not impel them to commit injustices.

All the same, even if moral obligation is indispensable, it is not sufficient in and of itself. If Ricœur does not conceive morality without the ethical aim, it is because the rule of universalization is a purely formal rule. Ricœur says the following about the content of the maxims of our actions: “We learn them by the practice of life, by ethical experience taken in all its dimensions.” (Ricœur 1985: 45, my translation) Yet the question of the content of our maxims is not the only reason for maintaining morality’s non-self-sufficient character; the question of motivation (Ricœur 2001: 59) is another decisive reason. By themselves, norms cannot supply the actor with motivation to recognize their normativity. What Ricœur rejects is “the

idea that reason by itself is practical, that is to say, governs as reason without regard to desire.” (Ricoeur 1991b: 198) For him, the ethical aim motivates the acceptance of moral obligation. We therefore encounter a complementarity between the teleological and deontological perspectives: on the one hand, the ethical aim must realize itself by passing through the scrutiny of norms; but, on the other hand, the normativity of norms is not possible without the presupposition of an ethical aim. This reciprocal relation between the ethical aim and moral norms manifests itself chiefly when we are faced with conflicts related to the application of norms. Thus, the third moment, which Ricoeur calls practical wisdom, comes into play.

1.3. *Practical Wisdom*

To avoid any misunderstanding, I will specify at the outset that Ricoeur does not see practical wisdom as an authority higher than ethics and morality. In other words, his perspective is not another variant of Hegel’s *Sittlichkeit*. Confronted with conflicts raised by moral obligation, practical wisdom produces a ‘moral judgment in situation’ by using the ethical aim as its basis. But there is no renunciation of morality in this recourse to the ethical aim. ‘Moral judgment in situation’ is not a return to an isolated moment of ethics; it consists in violating the moral rule as little as possible and in respecting the ethical aim as much as possible.

When he gives examples, Ricoeur invokes amongst other things political conflicts. When applying the rules of justice, conflicts, hitherto concealed by the formalism of the rules of justice, may appear at the level of the order of priority which is to be established between various goods to be distributed. This order — provisional and revisable, not scientifically decidable — can only be established after a contextual discussion which can never be brought to a final conclusion by any decisive argument. A second and more radical conflict may involve the purposes of a ‘good government.’ Lastly, a further conflict results from a crisis in democratic legitimatization. While the former was concerned with the plurality of purposes of a good government, the crisis of legitimatization affects the very possibility of bestowing meaning upon the overall project of a society. The use of political wisdom operating through a kind of “plural phronesis” (Ricoeur 1990b: 304, my translation) enables the resolution of each of these conflicts. It is the attempt to return to the resources of *living together* which should have been forgotten and covered up by the relations of domination between rulers and the ruled. Within a debate, it adjudicates the order of priority amongst the goods that have to be distributed and determines the purposes of a good government. Similarly, for Ricoeur, only public debate enables a resolution of the latter conflict, since it alone could bring forth new reasons for a harmonious co-existence.

Therefore practical wisdom enables us to dialectically re-articulate the relationship between moral normativity and the ethical aim. By returning to the ethical aim, not only does practical wisdom seek to resolve conflicts caused by moral formalism, but it also tries to bring forth a common motivation to recognize the normativity of norms, an ‘overlapping consensus’ — to adopt Rawls’s expression — without which moral rules would not be effective. However, we should not reduce conflicts linked to the application of norms to a mere problem of motivation or the difficulty of taking adequate account of the context for the realization of a norm. I think that what we come across in all these conflicts is the infinite demand of the aim which those norms seek to realize. The use of ‘moral judgment in situation,’ by returning from the deontological to the teleological, tells us that “morality is held to constitute only a limited, although legitimate and even indispensable, actualization of the ethical aim.” (Ricœur 1992: 170) By making explicit the disproportion existing between the mediation of the rule and its aim, practical wisdom reminds us of the demand for creativity imposed by the infinite task of realizing the ethical aim, a demand which the deontological perspective of morality can conceal.¹ It makes us aware that the reciprocal relation between the ethical aim and moral norms has to be continually revived with the aim of (re)creating norms which enable us to act in the best way possible with and for others in just institutions.

However, practical wisdom is not only that kind of wisdom which reminds us of the demand to create norms. The thesis I wish to defend is that practical wisdom is that particular kind of wisdom which can ‘capacitate’ us for this task. In order to demonstrate this thesis, it is necessary to account for the ‘fallible’ character of autonomous action for the good life. We will show that, to Ricœur’s way of thinking, this action, due to its intrinsic fallibility, depends upon something other than itself in order to be realized. In support of this thesis, I will make use of Ricœur’s reflections on what he refers to as the dialectic of the logic of excess and the logic of equivalence — also called the dialectic of love and justice. In its superabundance, a gesture of love incites us to think the totality which ethics aims at. For Ricœur, this gesture, if we appropriate it for ourselves, can ‘capacitate’ us for the infinite task of realizing the ethical aim. My point is that, for him, practical wisdom is that which pushes us towards the reception and appropriation of such excessive gestures.

1. I have tried to develop, in a more ample way, this interpretation of practical wisdom as a moment of the *petite éthique*, which, far from limiting itself to the contextual realization of norms, refers to this fundamental disproportion between the ethical aim and moral norms. Cf. Loute 2008: 266–276.

2. The Fallibility of Human Action

Whether actors act by disobeying or respecting moral norms, they always risk doing wrong. On the one hand, wrongness is likely to corrupt the will and cause it to warp its order of priorities. It may induce the actor to prefer that which he should not prefer. On the other hand, any action, including actions subjected to a norm, continues to be a violent one. “Under its most measured and legitimate form, justice is already a manner of returning evil for evil.” (Ricœur 1965b: 234) Thus the possibility of wrongness reveals the tragic character of autonomous actions for the good life: even as they seek to realize the ethical aim through moral norms, they can lead to injustices even greater than those which they claim to fight against.

This problematic of the intrinsic fallibility of human action enables us to address the interplay between the ethical aim and moral norms in a new light. Rather than mutually complementing one another, the ethical aim and the moral norm can neutralize each other. Even though the ethical aim *has to* pass through norms, the ethical aim can lead the actor to prefer not to comply with them. As for moral norm, it can conceal the infinite task represented by the realization of the ethical aim and turn the good will into an over-scrupulous conscience clouded by mere respect for law. It seems as if there is no other alternative, for the actor, than to fall into an ‘unhappy consciousness.’ Even if they do not actually make a mistake, they recognize in themselves the possibility of doing wrong. Moreover, the tragic character of action reveals to them the ambiguity of every action for the good life. The synthesis of morality and happiness is beyond the range of human action. If, despite everything, autonomous action for the good life is possible, this is due to the fact that the actor is given something which renders autonomous actions possible. The following sentence marvellously epitomizes Ricœur’s point: “L’homme *peut être*, parce qu’il lui est *donné d’être possible*.” (Ricœur 1971: 69) Therefore, we have to consider what the creative equilibrium, required by the infinite demand of realizing the ethical aim, ultimately depends upon.

3. The ‘Capacitation’ to Normative Creativity: The Excessive Gesture

In order to account for this condition of equilibrium, we need to explore in detail the dialectic of the ethical aim and moral norms with the aid of the dialectic of the logic of excess and the logic of equivalence. In Ricœur’s work, this dialectic is formulated in a variety of ways. One of them is the dialectic of love and justice. What Ricœur above all emphasizes is the disproportion that exists between these two terms. On the one hand,

justice falls within the logic of equivalence. Consequently, the purpose of distributive justice is to give everybody his own share by pursuing the objective of proportional equality. In a similar vein restorative justice seeks to make punishment proportionate to the offense. On the other hand, love is distinguished by the superabundance of its generosity: it is completely and utterly saturated by excess.

For Ricœur, when its dialectical relation to justice is established, “love demands more justice, not less justice.” (Ricœur 1994: 26, my translation) Love commands justice to exceed its own limits, i.e. always to realize more and more of the ethical aim: “Love urges justice to broaden the circle of mutual recognition.” (Ricœur 1994: 31) Ricœur therefore claims that the pressure of love forces us to interpret Rawls’s principles of justice along the lines of the rules of a cooperative endeavour — mutual indebtedness — and not of a coordinated competition — mutual disinterest (Ricœur 1990a: 60). Not only that. Ricœur adds that love does not only act in extension, but also in intensity: love enjoins justice to recognize the singularity and non-substitutability of every person.

According to Ricœur’s argument, love could ‘capacitate’ us to respond to the demand of creativity required by the infinite task of realizing the ethical aim. In his work, he often emphasizes the role played by numerous ‘excessive’ actions in terms of social change. For this reason he invokes the extreme or unconditional commitment of Martin Luther King, advocate of non-violence, or Willy Brandt, who begged for forgiveness by kneeling in Warsaw at the foot of the monument for holocaust victims. (Cf. Ricœur 2005: 245)² These actions have had the effect of helping society evolve towards a greater realization of the ethical aim. The excessive action’s contribution is twofold. On the one hand, by figuring a totality which can only remain a mere possibility,³ something exceeding all we can achieve in practical terms, the excessive action plays the role of an *idée limite*. For it enables us to struggle against the pretension of being able to completely realize the ethical aim. On the other hand, the excessive action restores a sense of hope in our ability to collectively march forward in the course of history towards a greater realization of freedom.

However, it is necessary to realize that progress towards a greater realization of the ethical aim cannot be the result of excessive actions. In order for social creation to occur, excessive actions have to be understood

2. On the question of forgiveness, cf. also Loute 2011.

3. For Ricœur, these excessive acts render present the totality aimed at by the ethical aim in a manner similar to the presentation of the Ideas of reason by Kantian reflective judgment. We may take for instance what Ricœur says about the advocate of non-violence: “He is not on the fringe of time, he is rather ‘untimely,’ un-present, like an anticipated presence, possible and offered, of another epoch which a long and painful political ‘mediation’ should render historical.” (Ricœur 1965a, 229)

and articulated within institutional actions. Otherwise, while taking up the example of advocates of non-violence, Ricœur writes:

The mystical non-violent runs the risk of heading toward a hopeless catastrophism, as if the reign of disaster and persecution were the last chance for history, as if it were necessary to reconcile our life with a reign in which moral acts would have no effect, hidden from all, without historical import. (Ricœur 1965a: 232)

Taken by itself, excessive action, not enduring any compromise, runs the risk of simply diverting us from the world of action. In the same way, excessive actions that do not enter the dialectical relationship with the logic of equivalence of justice pose another problem. These actions transgress the moral order in order to press justice to go beyond itself. So there is a great risk that they may re-channel the supra-moral towards the immoral. To take the exception as the rule does not simply lead to injustice:

What criminal law and in general what rule of justice could be derived from a maxim of action which would establish non-equivalence as a general rule? [...] If supra-morality is not to turn into a-morality, or even immorality — for example, cowardice —, it must first pass through the principle of morality. (Ricœur 1990a: 56, my translation)

Only if it stands in a reciprocal relationship with the logic of equivalence could an excessive action motivate us to collectively create the mediations that would enable us always to realize more and more of the purpose of a good life with and for others in just institutions.

Now, we have to clarify the concrete work of this reciprocal relationship. First of all, excessive actions affect us at the level of our imagination and not at the level of our will. Ricœur writes: “For the power of allowing oneself to be struck by new possibilities precedes the power of making up one’s mind and choosing.” (Ricœur 1991a, 101) Excessive action is like a poetic discourse which gives us possibilities to think about. By telling the story of an excessive action, we can make apparent the deviant usage of norms which it enacts. Hence, we might imagine new norms by means of this divergence. Therefore imagination allows for the articulation of excessive action and moral norms. However, in order for new norms to be created it is not enough for the actor to imagine those possibilities that the excessive action presents us with; actors must appropriate these possibilities for themselves and undertake actions according to the operative order of the logic of equivalence. What this excess gives us to think about by means of imagination, is taken up by responsible action, which tries to give it a generalizable form through practical orientations, programs, and plans.

4. Can We ‘Capacitate’ Ourselves for Normative Creativity?

In the conclusion to this paper, I will discuss whether Ricœur’s works can help us in thinking how we must act in order to render the dialectic between the logic of excess and logic of equivalence effective. Does Ricœur allow us to identify the tasks that a society should undertake in order to render the activity of the social creation of norms possible, or must actors wait until they are given an excess to think about? The difficulty is that excessive actions such as non-violence cannot be planned. Such actions are singular and exceptional acts which “cannot become an institution.” (Ricœur 2005: 245) The paradox we are confronted with is that excessive action is not an action man creates, but one which ‘acts through him’ rather than being produced by him. As a matter of fact, it even seems inappropriate to speak of an excessive ‘action.’ It belongs more to the language game of the event, than that of action. According to Ricœur, it is derived from the register of ‘gesture.’ (Ricœur 1965a: 232) If excessive gestures cannot be planned, could we attempt to promote their emergence by accepting them and institutionalizing the conflict? Does Ricœur claim that the logic of excess manifests itself in the use of practical wisdom?

It is primarily by using moral judgment in situation, whenever one must take sides in conflicts of duties, or in conflicts between respect for the rule and solicitude for singular persons, or in difficult cases where the choice is not one between good and bad but between bad and worse, that love comes to plead on behalf of compassion and generosity in favor of a justice which would have freely placed the meaning of a mutual indebtedness above the confrontation between disinterested interests. (Ricœur 1994: 29, my translation)

Therefore, we might hope that, by assuring the conditions for the use of ‘political judgment in situation,’ we could enable the emergence of excess, which could lead to a transformation of the established norms.

Reading Ricœur’s work, we can envisage a second way of tackling the problem. At the same time as seeking to promote the emergence of excessive gestures, could we try to make society more responsive to the possibilities we are given to think about? If the excessive gesture affects us first of all at the level of our imagination, it seems that strengthening this capacity for collective imagination is a way of making society more attuned to these possibilities. In that case, we would be confronted with the task of making sure that the tradition remains *living*. A past characterized by the weight of the heritage that it imposes upon us can only constrain creativity. So that sedimentation does not stand in the way of innovation, we need to *forget*: “One must know how to be unhistorical — that is, how to forget — when the historical past becomes an unbear-

able burden.” (Ricoeur 1991c: 222) We must, by contrast, fight against forgetting when it takes on the form of imposed amnesia. For collective creation is equally hindered when a society demolishes part of its ‘space of experience’ in order to flee into a pure utopia. According to Ricoeur, a creative re-reading of past experiences enables us to revive unfulfilled potentialities within them.

These propositions have the merit of seeking to render the actor’s ‘capacitation’ possible. However, the fact remains that they are problematic. First and foremost, we must recognize that a conflictual public space does not guarantee, in and of itself, the emergence of an excessive logic. Rather than being a vehicle for social creativity, conflict may even constrain it, leaving society tangled up in endless and sterile debates. Propositions whose purpose is to make individuals more responsive to excessive gestures seem equally inadequate. The reason for this is that, even though individuals may be more responsive to the possibilities figured by the excessive gesture, still it is not clear that they will, for that reason, transform their action. First of all one can wonder whether they will recognize the logic of superabundance at work in the excessive gesture. Do they run the risk of mistaking the gesture of love as an idiot’s gesture? Even if they identify the excessive gesture for what it is, nothing states that a refiguration will ensue from their action. In order to be able to transform the world of action, imagining the ‘world of the text’ does not suffice for creative imagination. It rather demands that readers themselves summon the will to *appropriate* the text.⁴ But what guarantees that actors will desire to appropriate the possibilities the excessive gesture gives to us as incentive to thought?

Yet, the greatest difficulty with all these propositions concerns the ‘social’ character of creativity which the excessive gesture enjoins us to. Is Ricoeur really capable of thinking ‘social’ creativity? Of course, Ricoeur has written a lot on the topic of social imagination. According to Ricoeur, our social existence is inseparable from the existence of a social imaginary. In his work on action (Ricoeur 1986) he has shown that every action is always symbolically mediated and that these mediations are not to be sought in the minds of actors; rather they belong to the cultural domain. It remains problematic that there is no sustained reflection on the specific question of the collective appropriation of social possibilities.⁵ Ricoeur still treats this type of appropriation according to the model of a reader appropriating the world of the text. Yet, in order for a community to appropriate for itself a

4. Here we come across the problematic, developed in *Time and Narrative*, of the passage from *mimesis* II — the stage of the configuration of the narrative — to *mimesis* III — the stage of the refiguration of life by the narrative.

5. I discussed in detail the question of the collective appropriation of social possibilities in Loute 2010.

narrative identity, it seems that we need a form of collective learning which refigures the configurations objectified by texts and traditions.

In this paper I have tried to demonstrate that Ricœur's ethical thought is inseparable from the question of human creativity. The purposiveness of a good life — that is, simultaneously the internal teleology of action and an end that always exceeds all that an action can achieve — demands that we continually re-create, by means of practical wisdom, the norms through which the action for a good life realizes itself. However, we are not satisfied with raising the injunction of the social creation of norms which guides the articulation of the different moments of the *petite éthique*. I have tried to demonstrate that Ricœur's works may show a way in which actors can act in order to render the dialectical relation of the excessive logic and the logic of equivalence effective, as a means to 'capacitate' themselves for normative creativity. I have discussed two ways of tackling the problem. The first one consists in promoting the emergence of excessive logic by guaranteeing the use of practical wisdom at the social level. The second one consists in making society more responsive to the possibilities offered by excessive gestures. Both ways of tackling the problem, however, are insufficient. They leave open the question of the relation between the impulse of creativity kindled by the excessive individual gesture and its appropriation at the level of the construction of social cohesion.

This question, despite its importance, is not adequately dealt with by Ricœur. He seems to presuppose that the excessive gesture, due to its 'exemplarity' and 'communicability',⁶ will result in a kind of mimetic contagion that will cause individuals, one by one, to refigure their action. He seems to believe that the excessive gesture cannot *not* distinguish itself socially by its excessive force, its superabundance. In my view, we might gain something by further problematizing this already problematical thesis. Excessive gestures act upon society "by virtue of their secret alchemy." (Ricœur 2004: 477) "They unleash an irradiating wave that, secretly and indirectly, contributes to the advance of history toward states of peace." (Ricœur 2005: 245) Yet this is not enough for us. We should also reflect upon the conditions of

6. "In what way can one say that, in the realm of extreme moral choices, we find exemplarity and communicability? For example, one would have to explore here the beauty of the grandeur of the soul: there is, it seems to me, a beauty specific to the acts that we admire ethically. I am thinking particularly of the testimony given by exemplary lives, simple lives, but that attest by a sort of short-circuit to the absolute, to the fundamental, without there being any need for them to pass through the interminable degrees of our laborious ascensions; see the beauty of certain devoted, or as we say, consecrated, faces. [...] And from the solitude of the sublime act we are led directly to its communicability by a prereflective and immediate grasp of its relation of agreement with the situation. [...] In apprehending this relation of agreement between the moral act and the situation, there is an effect of being drawn to follow, which is really the equivalent of the communicability of the work of art." (Ricœur 1998: 182–183)

the social performance of the excessive gesture. On the one hand, we may agree with Ricœur that excessive gestures can initiate a movement of social creation, but on the other hand he teaches us that there are “witnesses who never encounter an audience capable of listening to them or hearing what they have to say.” (Ricœur 2004: 166) The ‘solitude of the sublime act’ is not unrelated to the tragic solitude of “‘historical witnesses’ whose extraordinary experience stymies the capacity for average, ordinary understanding.” (Ricœur 2004: 166)⁷

alainloute@gmail.com

Translated by Joseph Carew

Bibliographical References

- KANT, I., 1964, *Groundwork of the Metaphysics of Morals*, New York, Harper & Row.
- LOUTE, A., 2008, *La création sociale des normes. De la socio-économie des conventions à la philosophie de l'action de Paul Ricœur*, Hildesheim, Zürich, New York, Olms.
- , 2010, *Philosophie sociale et reconnaissance mutuelle chez Paul Ricœur*, in R. Gély, L. Van Eynde (eds.), *Affectivité, imaginaire, création sociale*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, pp. 125–147.
- , 2011, *Le pardon peut-il être collectif pour Paul Ricœur?*, in J. Verheyden, T. L. Hettema, P. Vandecasteele (eds.), *Paul Ricœur: Poetics and Religion*, Leuven, Paris, Peeters, pp. 405–419.
- RICŒUR, P., 1965a, *Non-Violent Man and His Presence to History*, in *History and Truth*, Evanston, Northwestern University Press, pp. 223–233.
- , 1965b, *State and Violence*, in *History and Truth*, Evanston, Northwestern University Press, pp. 234–246.
- , 1971, *La foi insoupçonnée*, “Recherches et Débats,” 71, pp. 64–75.
- , 1985, *Avant la loi morale: l'éthique*, in *Encyclopaedia Universalis. Supplément II: Les enjeux*, Paris, Encyclopaedia Universalis, pp. 42–45.
- , 1986, *Lectures on Ideology and Utopia*, New York, Columbia University Press.
- , 1990a, *L'amour et la justice*, Tübingen, Mohr.
- , 1990b, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- , 1991a, *Philosophical Hermeneutics and Biblical Hermeneutics*, in *From Text to Action: Essays in Hermeneutics II*, Evanston, Northwestern University Press, pp. 89–101.

7. I would like to thank Shelley Campbell for having revised this essay.

- , 1991b, *Practical Reason*, in *From Text to Action: Essays in Hermeneutics II*, Evanston, Northwestern University Press, pp. 188–207.
- , 1991c, *Initiative*, in *From Text to Action: Essays in Hermeneutics II*, Evanston, Northwestern University Press, pp. 208–222.
- , 1991d, *Langage, politique et rhétorique*, in *Lectures 1. Autour du politique*, Paris, Seuil, pp. 161–175.
- , 1991e, *Éthique et morale*, in *Lectures 1. Autour du politique*, Paris, Seuil, pp. 256–267.
- , 1992, *Oneself as Another*, Chicago, London, The University of Chicago Press.
- , 1993, *Morale, éthique et politique*, “Pouvoirs,” 65, pp. 5–17.
- , 1994, *Théonomie et/ou Autonomie*, “Archivio di filosofia,” 1–3, pp. 19–36.
- , 1998, *Critique and Conviction: Conversations with François Azouvi and Marc de Launay*, New York, Columbia University Press.
- , 2001, *De la morale à l'éthique et aux éthiques*, in *Le juste 2*, Paris, Éditions Esprit, pp. 55–68.
- , 2004, *Memory, History, Forgetting*, Chicago, London, The University of Chicago Press.
- , 2005, *The Course of Recognition*, Cambridge (MA), London, Harvard University Press.

Il bambino filosofo

Alle origini della creatività

VALENTINA MARTINI

Università di Modena e Reggio Emilia

ABSTRACT: The aim of this paper is to focus an aspect of philosophical creativity that generally receives little attention, namely that connected to childhood and the cognitive processes in infancy and adolescence. Which dimensions of thinking control children's philosophically creative ability? Our work offers a possible viewpoint, starting from the works of some contemporary authors interested in the childhood thinking process. The outcomes of their research converge on a recognition of philosophical creativity in childhood, and the possibility of arriving at an experimental description. We borrow the concept of philosophical creativity from the works of Matthew Lipman, founder of the philosophical and pedagogical method called *Philosophy for Children* (P4C), which emphasises the ability of multidimensional thinking skills to activate themselves in a *community of inquiry*. P4C underlines the dual importance of thinking: on the one hand, argumentative, critical and rational; on the other hand, narrative, creative, and imaginative. There is no contrast between critical arguing using intersubjective criteria to make judgements, and creativity as construction of alternative meanings.

KEYWORDS: Philosophy, children, creativity, Mattew Lipman, inquiry.

L'obiettivo di questo articolo è focalizzare l'attenzione del lettore su un aspetto della creatività filosofica generalmente poco indagato, ovvero quello connesso all'infanzia e ai processi conoscitivi dell'età evolutiva. A tal riguardo, alcune questioni appaiono a nostro avviso particolarmente rilevanti. Quali dimensioni del pensiero presiedono alla capacità filosoficamente creativa del bambino? In base a quali modelli di riferimento un processo che appare evidente nell'uomo sin dalla tenera età può essere analizzato e descritto? Questo lavoro vuole offrire una possibile chiave interpretativa, a partire dalle ricerche di alcuni studiosi contemporanei che si sono interessati ai processi di pensiero del bambino. Pur nei differenti approcci metodologici, gli esiti dei loro studi convergono sul riconoscimento di una creatività filosofica nei bambini, anche piccoli, e sulla possibilità di offrirne una descrizione sperimentale.

A ben vedere, l'infanzia è stata spesso utilizzata come metafora negativa ("infanzia del pensiero", o "infanzia dell'umanità"), per indicare un pensiero non pienamente sviluppato, ovvero non pienamente razionale. L'attività mentale infantile legata all'immaginazione è stata considerata antitetica a quella razionale. Considerare il bambino come "filosofo" appariva quindi una contraddizione in termini: il bambino era per antonomasia privo di razionalità. Spesso peraltro i bambini incarnano le proiezioni degli adulti: da un lato suscitano in loro paura, poiché sono ancora incapaci di esprimere in modo diretto il disvelarsi della verità; dall'altra innescano la speranza di un mondo puro e intatto, in quanto esseri investiti di utopica genuinità. Eppure l'esperienza dell'infanzia si nutre dell'immensa ricchezza dell'apprendimento, in un percorso verso l'autonomia, lastricato dalla meraviglia e dall'emozione: il bambino si confronta *in primis* con il problema della comprensione/comprendibilità e quindi del linguaggio. Abita il linguaggio, lo fa suo, lo ri-crea nelle esplorazioni della realtà, gli restituisce il ruolo di *Logos*. L'apprendimento del linguaggio è la prima forma neuronale di creatività: il bambino comprende significati, crea nessi, intesse relazioni tra ambiente e linguaggio. Si calcola che intorno ai sette anni, il bambino conosca tra le 15.000 e le 20.000 parole, inerenti sia a oggetti percepibili sia a concetti astratti (Piattelli Palmarini 2008: cap. 5).

Imparare a parlare significa imparare a pensare: porre asserzioni come premesse, darne argomentazione, trovare, inventare, scoprire inferenze, relazioni, nessi. Ovvero, imparare a ricercare in maniera autonoma. Il bambino comincia a pensare per "costellazioni", intendendo con la metafora adomniana la capacità di vivere la realtà nella sua pluralità di significati, tra loro interconnessi. Non a caso, il bambino inventa forme linguistiche per rappresentare il suo mondo, unico e originale, forme che vengono via via abbandonate per la frustrazione di non sentirsi compreso nel suo contesto relazionale. In un'ottica wittgensteiniana, il linguaggio è la sua realtà.

Vorremmo qui riportare l'attenzione sulla dimensione primigenia del pensiero che riconosciamo peculiare all'infanzia, accogliendo quanto ha suggerito Martin Heidegger circa la natura poetante del pensare. La storia della metafisica occidentale è, per Heidegger, la storia del progressivo disconoscimento di questo originario rapporto identitario tra poesia e pensiero, nel quale la poesia è "creazione" e, al tempo stesso, fondamento del pensiero¹. Paul Ricœur ci riporta ulteriormente al nucleo della questione, affermando che «il discorso poetico porta a parola aspetti, qualità, valori

1. «Il pensiero dell'essere è il modo originario del poetare [*Dichten*]. È in esso soltanto che prima di tutto il linguaggio si fa linguaggio, cioè perviene nella sua essenza. Il pensare dice la verità dell'essere [...]. Ogni poetare è nel suo fondamento pensare. L'essenza poetante del pensare salvaguarda il dominio della verità dell'essere» (Heidegger 1984: 306).

della realtà che non hanno modo di esprimersi nel linguaggio direttamente descrittivo e che possono essere detti solo grazie a un gioco complesso tra enunciazione metaforica e trasgressione regolata dei significati abituali delle nostre parole» (Ricoeur 1986: 9).

Quando il linguaggio ha assunto un fine pratico, esterno, ha perso la capacità di indagare il potere creativo della parola in sé e si è avviato verso l'orizzonte concettuale-argomentativo. Ma questo modo di affrontare la realtà non è l'unico. Il nostro sguardo sull'esistente può essere guidato da esperienze immediate, dall'inconscio, da emozioni, da convenzioni o ancora da convinzioni religiose, filosofiche, politiche. Sin dall'antichità, si è sviluppato un certo scetticismo nei confronti di ciò che appare immediato e ovvio, facendo sviluppare quell'attitudine a riflettere sul pensiero che si ritiene peculiare della filosofia² e che esclude per definizione l'infanzia e la gioventù dalla possibile partecipazione argomentativa. Certamente nella nostra quotidianità non possiamo domandarci costantemente chi siamo e da dove veniamo, ma le domande sul "come" e sul "dove" non sono un'esclusiva dell'età adulta. Confrontarsi con l'infanzia, assumendo un atteggiamento filosofico di apertura a nuove prospettive dell'agire e del pensare, permette di sperimentare il ruolo della domanda, della problematizzazione critico-creativa della realtà. I bambini pongono e si pongono le domande sul "come" e sul "dove", cercano risposte con i concetti e le rappresentazioni della realtà che guidano il loro orientamento nel mondo che li circonda.

Molti filosofi occidentali si sono accostati all'universo filosofico infantile: da Platone a Socrate, da Kant a Nietzsche a Benjamin. Quasi sempre per darne una definizione sostanzialmente minoritaria rispetto a quella riconosciuta al mondo adulto. Concordiamo con Gopnik nell'osservare che scienza e filosofia negli ultimi trent'anni hanno contribuito a dimostrare che i bambini appaiono dotati di una fantasia adeguatamente strutturata, che sanno prendersi cura degli altri, che risultano di fatto più creativi e consapevoli degli adulti. E questa rivoluzione copernicana ha forse spinto per la prima volta la filosofia a prendere in seria considerazione l'universo infantile: «Quanto i neuroscienziati chiamano plasticità — la capacità di cambiare alla luce dell'esperienza — è la chiave della natura umana a ogni livello, dal cervello alla mente fino ad arrivare alle società» (Gopnik 2010: 20; ma cfr. anche 17–27). In effetti, le connessioni tra le parti del cervello sono molto più attive in età infantile; crescendo, con l'accumularsi delle esperienze, il cervello impara a lasciarsi alle spalle i percorsi più deboli e meno frequenti. I cervelli più giovani non presentano lo stesso grado di efficienza

2. Cfr. Martens 2007. L'autore sottolinea gli aspetti che contraddistinguono a suo dire la filosofia: il permanere di una certa attitudine alla curiosità e all'apertura, la procedura logico-argomentativa, i contenuti problematici.

di quelli adulti, dal momento che queste caratteristiche afferiscono a modificazioni cerebrali più specifiche, cruciali nella crescita, che coinvolgono prevalentemente la corteccia prefrontale, la quale assume la sua complessità definitiva soltanto in età adulta. Ma proprio perché in continua crescita, la corteccia prefrontale è la parte più attiva del cervello, responsabile delle capacità immaginative e di apprendimento dei bambini. Tale processo avviene nella relazione, *in primis* genitoriale, che si rivela di fatto comprensiva di tutto il contesto di crescita. I bambini, soprattutto quelli molto piccoli, hanno ampie conoscenze sul funzionamento del mondo, che convivono accanto a mondi ed esseri immaginari. Nell'ottica di alcuni studiosi, tali mondi fantastici possono corrispondere al pensiero controfattuale³.

Già la scuola cognitivista aveva sostenuto che i bambini, sin da piccoli, sono in grado di comprendere le differenti possibilità di una situazione, di immaginare il futuro del loro mondo e ideare progetti, di stare nel loro mondo fantastico per ore (i giochi inerenti al "fare finta" esemplificano quanto si intende), pur sapendo di stare fingendo e di non essere nella loro realtà fattuale. Rifacendoci a Walton (1990), che sottolinea nei suoi studi sulle rappresentazioni come il "far finta" sia un aspetto determinante dei nostri vissuti, presumiamo che quando i bambini giocano a fare il soldato coniughino due mondi, quello della realtà e quella dell'irrealtà, quello della percezione e quello dell'immaginazione. Probabilmente quando leggono una fiaba non credono interamente a quanto è raccontato; tuttavia i racconti possono servire loro come sostegno e supporto ai giochi del "far finta", innescando l'attività immaginativa.

Si è dunque sviluppata una vera e propria scienza — multidisciplinare nella sua essenza — dell'immaginazione che studia quali meccanismi cerebrali e mentali permettano ai piccoli di inventare mondi alternativi. Attualmente, la tesi più avvalorata è che le stesse abilità di tracciare nessi causali tra le conoscenze (abilità che presiedono a ogni apprendimento) siano responsabili anche delle capacità creative. Invero il pensiero controfattuale è esperibile da chiunque pressoché quotidianamente, poiché influenza i processi decisionali, le scelte che compiamo e i giudizi che emettiamo abitualmente: esso ci permette di immaginare alternative futuribili, consentendoci di agire sulla realtà per modificarne l'evolversi nella direzione per noi preferibile. Ed è strettamente legato alla conoscenza e alla comprensione causale. Studi molto recenti dimostrano come questa competenza sia già presente nei bambini

3. Il pensiero controfattuale è incentrato sulla generazione delle diverse conseguenze di un evento, qualora fossero apportati dei cambiamenti ai suoi antecedenti. Si esprime generalmente attraverso proposizioni condizionali in cui l'antecedente riguarda in modo specifico eventi avvenuti nel passato, rivisitati per contrasto con possibili alternative: "Le cose non sarebbero andate così, se solo..." (modello euristico). Il pensiero immaginativo smonta il passato e ricostruisce un futuro maggiormente accettabile.

di 18 mesi, dando loro la possibilità di costruire una sorta di “teoria causale” del mondo che si esprime concretamente procedendo attraverso tentativi ed errori. A partire dagli anni '90, filosofi e psicologi hanno mostrato come la mente dei bambini, secondo il modello computazionale cognitivista, crei mappe causali utilizzandole come *software*. Una delle attività infantili che maggiormente testimoniano il ruolo di tali mappe è l'invenzione dell'amico immaginario, poiché rispecchia la multidimensionalità dell'intelligenza umana: creativa, controfattuale, sociale, emotiva (superando la tesi freudiana secondo cui gli amici immaginari sono sintomo nevrotico da sottoporre a trattamento terapeutico).

Fenomeni come questo — spiega ancora Gopnik — sembrano difficili da riconciliare con l'idea che i bambini siano anche dei piccoli scienziati attivamente alla ricerca dei misteri del mondo. Eppure, questa libertà ludica fa parte della storia evolutivista dell'infanzia [...]. La conoscenza e l'immaginazione [...] sono alla base anche della finzione adulta, del lavoro degli scrittori e dei poeti, degli attori e dei registi. Quindi, il gioco infantile del far finta contribuisce a chiarire il ruolo tutt'altro che secondario della finzione nella vita degli adulti (Gopnik 2010: 64).

Crescendo, gli amici immaginari divengono “paracosmi”, ovvero intere società immaginarie dotate di loro regole e linguaggi. Questa intesa tra immaginazione e intelletto — in cui già Kant aveva riconosciuto il motore dell'attività conoscitiva — può allora essere interpretata come un principio di creatività, che sta a fondamento di ogni genere di produzione culturale.

In questa direzione, Emilio Garroni analizza la creatività come una funzione biologica propria della specie umana, che ne usufruisce per escogitare sempre nuove strategie di adattamento all'ambiente. Essa non è svincolata da leggi e regole: qualsiasi tipo di creazione necessita di un sistema organizzato di regole a cui fare riferimento. Se tali regole, al momento dell'utilizzo pratico, si rivelano troppo astratte e indeterminate, e come tali inservibili, allora la capacità creativa della mente interviene per modificarle e renderle adeguate al contesto esperienziale⁴.

Garroni ricorre al modello del linguaggio e del gioco, due ambiti nei quali si danno leggi che possono venir modificate in corso d'opera. Le possibilità creative devono comunque seguire un “sistema di riferimento”, per avere un significato comprensibile agli altri, richiamando quel sentire che Kant aveva definito “senso comune”. Tracciando un'analisi della linguistica

4. Nella recensione a *Creatività* di Emilio Garroni, Massimo De Carolis (2010) avvalorava questa interpretazione della creatività, aggiungendo: «L'intervento creativo non è figlio di una qualche facoltà mentale misteriosa e nascosta; è imposto invece dall'insufficienza e dalla paradossalità interna dell'operazione più tipica della mente umana: la semplice attività di riflessione, che non può fare a meno di situare la regola e i casi in uno stesso spazio logico, dunque su un unico piano, nel quale la regola figura paradossalmente non “sopra”, ma accanto ai propri casi, e si rivela quindi inseparabile dal complesso tessuto di abitudini, usanze e istituzioni di cui vive ogni caso concreto».

chomskiana, Garroni pone in luce aspetti che ci sembrano cogenti nel processo critico-creativo dell'infanzia. Chomsky parla infatti di una «creatività che cambia le regole» (*rule-changing creativity*), che consiste nelle molteplici trasformazioni individuali che si stratificano fino a modificare il sistema delle regole in uso; e di una «creatività governata da regole» (*rule-governed creativity*), in virtù della quale si producono proposizioni nuove mediante le regole ricorsive della grammatica. Distinguendo tra l'esecuzione e la competenza, Chomsky può affermare che nella prima emerge la funzione trasformatrice, afferita al parlante e all'insieme di strutture e processi mentali che presiedono alla produzione linguistica.

Sappiamo che, contrariamente al cervello adulto, quello infantile non ha saturato i propri trasmettitori colinergici⁵ e appare plastico e aperto a nuove possibilità. Ciò garantisce l'attenzione necessaria alla pianificazione degli eventi, ovvero alla costruzione di strutture causali che consentono di comprendere e di trasformare il proprio mondo. Gli apporti della linguistica e del cognitivismo filosofico sono la cornice di alcuni tra i contributi teorico-pratici più interessanti per proporre un metodo che consenta lo sviluppo di attitudini filosofiche nei bambini. Ci riferiamo alla prospettiva di insegnare effettivamente la filosofia agli allievi, sin dai primissimi gradi della scuola. Non si tratta della storia della filosofia, come praticata nella scuola secondaria superiore, ma di un orientamento filosofico allo sviluppo del pensiero: «Fare filosofia con i bambini presuppone non solo che essi siano in grado di orientarsi nel pensiero, ma che ne abbiano anche bisogno [...]; i bambini trovano la strada con l'aiuto degli adulti, ma anche inversamente gli adulti vengono stimolati dai bambini a infrangere modelli di pensiero consolidati e a orientarsi nuovamente insieme a loro» (Martens 2007: 40).

Uno dei contributi più interessanti è offerto da Matthew Lipman, ideatore di quel movimento di filosofia dell'educazione noto come *Philosophy for Children* (P4C)⁶. All'interno di considerazioni generali intorno all'opportunità di un approccio filosofico alla conoscenza, necessario a suo dire per formare cittadini dotati di consapevolezza critica e *habitus* democratici di comportamento, Lipman ricerca le condizioni educative nelle quali

5. I neurotrasmettitori colinergici appartengono alla famiglia dell'acetilcolina, uno dei due principali neurotrasmettitori del sistema nervoso autonomo, e hanno la funzione di mettere in connessione funzionale il neurone che li rilascia e la cellula che esprime il recettore di queste molecole.

6. La P4C è un *curriculum* che si pone l'obiettivo di trasformare un contesto educativo in una comunità di ricerca, cioè in una comunità che si impegna in una attività riflessiva per migliorare la sua capacità di conferire senso profondo al mondo e all'uomo. La comunità di ricerca è composta da individui che, attraverso la pratica dialogico-argomentativa, pongono in essere un processo in cui si negoziano significati per raggiungere una condivisione di credenze ragionevoli. Lipman costruì una serie di racconti, scritti in forma di dialogo, secondo il modello socratico, che aiutassero gli studenti, di ogni ordine e grado, a sviluppare le proprie abilità logico-argomentative.

i giovani possano “fare filosofia” insieme, in un confronto dialogico che metta in discussione quel sapere che sono abituati a dare per certo, quegli stereotipi che respirano nel loro contesto di appartenenza, per aprirsi a prospettive altre, diverse, forse spiazzanti e destabilizzanti, ma comunque capaci di attivare formulazioni creative di nuovi punti di vista comprensivi del contributo dialogico. Nella sua prospettiva pragmatista, la P4C si qualifica come esperienza di riflessione, di argomentazione, di ragionevolezza e di cooperatività: il filosofare affina e approfondisce il linguaggio ordinario per conferire, nell’interazione e nel dialogo, significati profondi al proprio essere nel mondo. La pratica filosofica favorisce lo sviluppo di competenze logiche, pragmatiche e semantiche che convergono nella finalità principale: l’educazione al dialogo e al suo valore fondamentale per l’individuo e la società.

Ma quando il bambino può esperire tutto ciò? In che modo la teoria diventa pratica filosofica? Esiste un luogo, fisico e mentale insieme, in cui i fanciulli sperimentano il dialogo socratico, maieuticamente capace di far esprimere le loro opinioni e le ragioni a fondamento di esse. È la comunità di ricerca (*community of inquiry*), il *setting*⁷ in cui, a partire da un testo–stimolo, i membri possono problematizzare la realtà offerta dal brano, formulando domande che manifestino i legittimi dubbi sul mondo circostante e che muovano la vivida immaginazione infantile, per dare origine a una discussione ragionevolmente fondata. La comunità di ricerca è lo spazio in cui sperimentare la relazione pensiero–linguaggio ed esplorare il valore epistemico e dialogico che consegue dall’attivazione di un circolo che, dalla lettura del brano, perviene all’argomentazione e alla condivisione di credenze ragionevoli. L’elemento narrativo è fondamentale per Lipman, autore dei testi del curriculum della P4C: nella connessione tra *mythos* e *mimesis*, si attiva un processo creativo, la *poiesis*, che origina valori e significati che ci consentono di stabilire un nuovo rapporto con la realtà, ri–descrivibile e ri–strutturabile attraverso forme non fondate sulla logica descrittiva di stati di cose.

Il linguaggio mostra qui un valore referenziale nella sua capacità di raccontare in modo diverso la realtà nel gioco della *mimesis*. Il che è l’obiettivo primo della *community of inquiry*: essa favorisce il processo di approfondimento logico–linguistico, che diventa un “gioco linguistico” nel quale i membri della comunità praticano e sperimentano il piano cognitivo, metacognitivo e fantacognitivo. Dimensioni che convergono sul dialogare, cioè

7. È fondamentale per Lipman individuare un *setting* idoneo alla discussione; lo spazio suggerito è aperto, possibilmente senza cattedre o banchi, al fine di permettere l’attivarsi di un registro colloquiale, aperto e collaborativo, necessario alla crescita della comunità. I membri della comunità siedono vicini, in cerchio/semicerchio, per instaurare un dialogo intersoggettivo, dove ogni intervento sia democraticamente ascoltato e accettato.

sul fare filosofia, sul “fare cose con le parole”, principalmente attraverso l’interrogare, momento iniziale di ogni filosofare e di ogni valutazione critica su di sé e sul mondo. Se vi è una domanda, vi è una ricerca di risposta. L’interrogazione filosofica pone in essere riflessioni, fa emergere fallacie e stimola l’elaborazione di possibili nuove soluzioni a problemi noti. La capacità di dialogare non indica di per sé una specifica abilità argomentativa: nel nostro rivolgerci gli uni agli altri, si palesa la nostra attitudine a inserirci nel mondo come *kosmos*, attraverso il pensiero discorsivo e la visione intuitivo-creativa.

La *Philosophy for Children* sottolinea la duplice valenza del pensiero: non solo argomentativo, critico e razionale, ma anche narrativo, creativo e immaginativo. C’è dunque un interno rimando, costitutivo dell’attività di pensiero, tra criticità (l’argomentare come uso e giustificazione intersoggettivi di criteri per formulare giudizi) e creatività (il narrare come costruzione di significati alternativi): «Di fatto noi non saremo mai in grado di distinguere il puro processo critico dal puro processo creativo, nonostante, da un punto di vista teorico, sia possibile denotarli dando maggiore enfasi a qualche caratteristica particolare che appare dominante in quei processi. Il pensiero complesso, inteso come pensiero generativo, è dunque un processo critico che porta alla costruzione-creazione di visioni del mondo alternative, e al medesimo tempo è un processo creativo che acquista valore della contestualità critica in cui si esprime» (Santi 1995: 70–71).

La dimensione creativa del pensiero viene analizzata da Lipman secondo criteri che ne evidenziano l’originalità, la produttività, l’immaginazione, l’indipendenza, la sperimentazione, l’olismo, l’espressione, la sorpresa, la generatività, la maieuticità, l’inventiva (cfr. Lipman 2005: 265–282). Lo stupore che origina il pensiero filosoficamente creativo affonda le sue radici sia nella natura esteriore, a cui ci legano le nostre facoltà percettive — ovvero nella straordinarietà del mondo intorno a noi — sia nella nostra natura interiore, nella feconda difficoltà a spiegare quello che abbiamo scoperto, nella complessità della relazione tra interno ed esterno, elementi che ci mantengono nella ricerca e nel dubbio. Esso ci spinge a dire in modo diverso, alternativo, ciò che merita di essere detto, attraverso la scelta o la costruzione di relazioni sconosciute, avvicinandoci a una comprensione problematica della realtà e della conoscenza. Il pensiero immaginativo e la riflessione sull’immaginazione ci permettono di rendere intelligibile la realtà: «Soprattutto il pensare logico-argomentativo sarebbe in grado di rendere i bambini più autonomi da tutto ciò che si impone loro come presunto sapere necessario. Fra i giochi dei bambini c’è il gioco del pensiero. Al di là del fascino estetico, i bambini apprendono in questo gioco a non accettare supinamente tutto ciò che è dato, ma a saperlo riconoscere e ad appropriarsene» (Martens 2007: 63–64). È esperienza trasformatrice, creatrice di nuove “versioni del mondo”

secondo le teorie, le circostanze, le percezioni cui siamo soggetti.

Un breve brano tratto da un dialogo di Lipman può offrirne chiarificazione. Si racconta di Pixie, una bambina di circa dieci anni, la quale si sveglia spaventata nella notte, dopo aver sognato di perdere tutti i denti, e cerca tutte le possibili soluzioni (comprese quelle scientifiche offerte dai familiari) per non ritrovarsi la bocca vuota. Nel domandare incessante di Pixie, nel suo muoversi all'interno della sfera del possibile, si manifesta la radice del pensiero creativo dell'infanzia: il seguente passaggio narrativo esemplifica come l'esercizio del pensiero controfattuale, posto in atto dalla protagonista, possa condurre a un'esperienza cognitiva che apre a soluzioni, argina paure, scandaglia le risorse creative dell'individuo.

«Mamma, mamma, mi stanno cadendo tutti i denti!»

Mia madre brontolò qualcosa, poi mi spiegò: «È naturale cara. I tuoi denti sono di latte. Te ne sono già caduti parecchi e piano piano li perderai *tutti*.»

[...] «Che succede se mi cadono tutti i denti e non mi ricrescono quelli nuovi?»

[...] Chiesi a mio padre: «Papà, come fa un dente a sapere quando è il momento di cadere?»

«Non è che lo sa, viene spinto fuori.»

Ci pensai un poco e poi aggiunsi: «Papà, se non mi cresceranno i denti nuovi, potrei magari piantarne qualcuno come si fa con le piante? Potrebbero avere le radici, come gli alberi?» (Lipman 1999: 24-25)

Anche il filosofo americano Gareth Matthews ha sottolineato come la «filosofia con i bambini» sia una pratica di pensiero condiviso, che dovrebbe a pieno titolo rientrare in quella che viene chiamata “filosofia applicata”. Contestando la tesi piagetiana secondo cui fino agli 11-12 anni i bambini non sarebbero in grado di compiere quegli atti di metapensiero fondanti il ragionamento filosofico, Matthews ha voluto invece dimostrare la propensione filosofica infantile. A partire dagli anni '80, egli raccolse una serie di dialoghi intercorsi tra lui, il figlio e gli amichetti preadolescenti, evidenziando come, invece, il livello “formale” operativo dello sviluppo cognitivo permetta ai bambini fin dall'età precoce di ragionare analogicamente per comprendere le relazioni tra gli elementi della realtà (Pritchard 2009). Ciò è per lui confermato dall'evidente facilità dei bambini nell'imparare una seconda lingua e nel produrre lavori artistici.

La breve sequenza che segue, tratta dai dialoghi di Matthews, mostra che i bambini possiedono rilevanti capacità sia di interrogazione sul funzionamento del mondo e sulle proprie teorie causali sia di apertura al cambiamento e all'elaborazione di nuove visioni:

Un giorno John Edgar (quattro anni), che aveva visto degli aerei decollare, prender quota e gradualmente scomparire in lontananza, fece il suo primo viaggio in aereo. Allorché l'aereo ebbe preso quota e si spense il segnale inerente le cinture di

sicurezza, John Edgar si rivolse al padre e, con un tono di voce piuttosto disteso ma pur sempre imbarazzato, gli disse: «Quassù, veramente, le cose non diventano più piccole (Matthews 1981: 14).

All'inizio del brano, il piccolo John Edgar mostra di aver implicitamente elaborato una propria spiegazione causale dello spazio in rapporto alla variabile della distanza, nata dall'osservazione diretta del decollo e del progressivo allontanamento di un aereo dal proprio campo visivo. Se un oggetto si allontana nel cielo, diventa piccolo. L'esperienza reale di un volo lo porta a riconsiderare la propria teoria, ponendo in essere un'operazione di falsificazione popperiana.

Matthews ha raccolto numerosi esempi di dialoghi per dimostrare come i bambini siano in grado di so-stare prolungatamente nell'attività filosofica, dimostrando flessibilità argomentativa e abilità critico-creative nel sostenere posizioni razionali volte a trovare una negoziazione di verità e significato. Anche in questo caso, la convenienza del convergere verso orizzonti di senso comuni crea atteggiamenti di rispetto reciproco, di acquisizione di diritti e doveri validi universalmente, di empatia verso l'altro. Ed è sempre attraverso una narrazione che i bambini vengono introdotti alla discussione, all'argomentazione critico-creativa, al *problem solving* di una situazione presentata loro. Come già Lipman, anche Matthews predilige racconti attinenti alla vita dei piccoli *learners*, testi che parlino della e alla loro vita emotiva e intellettuale, in grado di predisporre alla riflessione sulla loro esperienza quotidiana, attivando le abilità di *thinking about thinking* determinanti nella dimensione critico-creativa del pensiero e dell'apprendimento.

La questione che qui vogliamo sottolineare è la relazione tra creatività e apprendimento, riferendoci in particolare al ruolo formativo che può avere una didattica improntata alla creatività che, attraverso adeguate modalità di insegnamento disciplinare, favorisca negli allievi sia la formazione di un pensiero che presenti caratteristiche di originalità, espressività, sperimentazione e maieuticità, sia la formazione di un *habitus* al dubbio, alla ricerca, al superamento delle posizioni date per certe, al *problem solving*⁸.

Senza dimenticare la tradizione, Matthews riprende l'antico dibattito sulla nave di Teseo, trasformata all'occasione in un galeone affondato e poi ritrovato, con tanto di avventure piratesche immaginate e sognate dal piccolo protagonista Fred (su cui cfr. Martens 2007: 35–38), per stimolare i

8. Per un riferimento alla didattica della creatività, cfr. Cosentino 1998: l'autore sostiene la necessità di educare a un uso del pensiero — trascurato nella didattica tradizionale — mirato alla problematizzazione dei contenuti disciplinari, al fine di attivare le caratteristiche del pensiero creativo: fluidità, flessibilità, elaborazione, valutazione. Cosentino riprende il contributo di Guilford (1958), che ha distinto tra "pensiero convergente" (per risolvere un problema, lo studente fornisce una risposta standardizzata) e "pensiero divergente" (lo studente prova a cercare più soluzioni allo stesso problema, immaginando, scoprendo e inventando).

bambini a confrontarsi con la tematica dell'identità. Metodologicamente, i bambini si rivelano poco interessati al concetto, quanto piuttosto alle loro paure (annidate nel concetto di identità) di poter scomparire, o di veder scomparire il loro mondo. L'analisi dei dialoghi raccolti durante la sua personale esperienza permette a Matthews di sostenere che i bambini possono "filosofare", nel senso di sviluppare un approccio graduale a un atteggiamento interrogativo e problematico verso la realtà.

Ci sembra dunque di poter concludere che i contributi presi in considerazione riconoscono alla creatività infantile un ruolo importante all'interno del panorama filosofico, sotto molteplici punti di vista: quello evolutivo, come forma di pensiero che spinge al cambiamento della specie, producendo adattamento all'ambiente⁹; quello speculativo, relativo all'attivazione di abilità logico-argomentative e alla promozione di un approccio problematico alla conoscenza; quello etico, che si origina dall'agevolare e dal promuovere atteggiamenti democratici verso l'altro, fondati sul rispetto e sull'ascolto reciproci, sperimentati nelle pratiche dialogiche.

valentina_martini@hotmail.com

Riferimenti bibliografici

- AUSTIN, J., 1987, *Come fare cose con le parole*, Milano, Marietti.
- BONCINELLI, E., 2008, *Come nascono le idee*, Roma, Bari, Laterza.
- CAMPO, A., 2009, *Creatività e saturazione. Sentire, creare, incontrare l'altro nell'età della tecnica*, «Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia», II, <http://mondodomani.org/dialegesthai/acamo1.htm>.
- CANTÙ, P., TESTA, I., 2006, *Teoria dell'argomentazione*, Milano, Mondadori.
- COSENTINO, A., 1998, *Educare la creatività del pensiero*, «Comunicazione Filosofica», 3, http://lgxserver.uniba.it/lei/sfi/cf/cf3_cosentino.htm.

9. Rispetto alla questione evolutiva, ci preme rilevare l'importanza dell'aspetto generativo e dunque della relazione madre-figlio, che meriterebbero una trattazione ben più ampia di quanto possibile in questa sede. Il processo creativo è spesso descritto con espressioni e metafore materne: parliamo della *nascita* o del *parto* di un'idea, della *generazione* di opere e concetti, ma la traslazione metaforica che nobilita la fecondità intellettuale e la creatività razionale nasconde invero la pesante assenza del pensiero "materno", come ben evidenzia F. Rigotti (2010), e della sua influenza sulla crescita e sullo sviluppo delle abilità sociali e cognitive del bambino. Il pensiero infantile è infatti fortemente influenzato dal profondo legame con la madre. Nei primissimi momenti della crescita, i bambini interagiscono con il pensiero materno, inteso come la cura e l'amore che si manifestano nella concretezza dell'agire per accudire e proteggere, nell'adattamento costante e pressoché immediato al contesto esperienziale in corso. Una sorta di continua creatività che, per il bene della specie, non può avere né distrazione né termine, e che prepara le future produzioni creative, scientifiche, linguistiche e logiche, nonché i futuri comportamenti quotidiani, di *problem solving* e controfattuali dei bambini.

- DE CAROLIS, M., 2010, *La natura della creatività*, «il manifesto», 5 marzo.
- GARRONI, E., 2010, *Creatività*, Macerata, Quodlibet.
- GOPNIK, A., 2010, *Il bambino filosofo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- GUILFORD, J.P., 1959, *Three Faces of Intellect*, «The American Psychologist», 14, n. 8, pp. 469–479.
- HEIDEGGER, M., 1984, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia.
- LIPMAN, M., 2005, *Educare al pensiero*, Milano, Vita e Pensiero.
- LIPMAN, M., 1999, *Pixie*, Napoli, Liguori.
- MARTENS, E., 2007, *Filosofare con i bambini*, Torino, Bollati Boringhieri.
- MATTHEWS, G., 1981, *La filosofia e il bambino*, Roma, Armando.
- , 2010, *The Philosophy of Childhood*, in E.N. Zalta (a cura di), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/archives/win2010/entries/childhood/>.
- PERELMAN, C., OLBRECHTS-TYTECA, L., 1966, *Trattato dell'argomentazione*, Torino, Einaudi, Torino.
- PIATTELLI PALMARINI, M., 2008, *Scienze cognitive classiche. Un panorama*, Torino, Einaudi.
- PONTECORVO, C. (a cura di), 2007, *Discussendo si impara*, Roma, Carocci.
- PRITCHARD, M., 2009, *Philosophy for Children*, in E.N. Zalta (a cura di), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/archives/sum2009/entries/children>.
- RICEUR, P., 1986, *Tempo e racconto*, vol. I, Milano, Jaca Book.
- RIGOTTI, F., 2010, *Partorire con il corpo e con la mente*, Torino, Bollati Boringhieri.
- SANTI, M., 1995, *Ragionare con il discorso*, Firenze, La Nuova Italia.
- WALTON, K., 1993, *Mimesis as make believe. On the Foundations of the Representational Arts*, London, Harvard University Press.
- , 1990, *Mimesis and Make-Believe*, Cambridge (MA), Harvard University Press.

Saggi

Hermeneutics of Play

The Absent Structure

THORSTEN BOTZ–BORNSTEIN
Gulf University for Science and Technology

ABSTRACT: In several philosophical traditions, play is supposed to express a (methodological, ontological) state of non–foundedness. I retrace the philosophical function of play in the hermeneutic tradition as it has been developed by Ast, Boeckh, Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer. I also refer to important parallels in Derrida and Wittgenstein. Those philosophers identify ‘play’ as a sort of ‘style’ that is not necessarily empirically present, but which can still be ‘seen.’ I contrast this intellectual model with Gehlen’s anthropology of games. Play as an ‘absent’ (stylistic) concept is compared to the idea of the ‘absent structure’ in structuralism.

KEYWORDS: Philosophy of play, hermeneutics, structuralism, Huizinga, Gadamer.

L’art est un jeu. Tant pis pour
celui qui s’en fait un devoir.

Max Jacob

I. Introduction

In several philosophical traditions, *Spiel*, *jeu* and game are supposed to express a (methodological, ontological) state of non–foundedness by means of which foundational, metaphysical ways of thinking are reviewed or overcome. Theories of non–foundation are not new. The Socratic refutation of the *techné* says quite clearly what is not true but leaves wide open any positive definition of terms like ‘knowledge’ or ‘the good.’ Socrates founds an entire theory of knowledge on (a kind of holy) non–knowledge. Hegel’s conception of *Weltgeschichte* (world history) as the manifestation of a *Geist* exposes some of the main characteristics of philosophical definitions of the *game* as a model of non–foundation: the *Geist* of history is absolute self–reflexivity or self–consciousness (*Selbstbewusstsein*) whose condition is absolute liberty. The consciousness which is merely itself (which has

already found itself) strives for nothing and is thus free and unfree at the same time. Circular, gamelike structures of philosophical thinking appear also in Nietzsche and Heidegger who have characterized the history of philosophy as the symmetrical reversals of metaphysics, Christian versions of Platonism, historical theories or any ideologies.

Hans–Georg Gadamer introduces the notion of *Spiel* (play or game)¹ in relationship with Heidegger’s ideas on the hermeneutic circle. Gadamer’s hermeneutics is determined by the notion of ‘historicity’ (*Geschichtlichkeit*) claiming that within every process of understanding we are constantly referred back to our own historical position. The process of understanding is deprived of its (theoretical or methodological) ground and understanding can look like a game. The game as a philosophical model is supposed to represent the state of non–foundedness because it serves as the ground of what cannot be grounded otherwise, as it has been expressed by Eugen Fink: “The lack of a point of view can stimulate the human play drive: reason, sense, and end will be grasped through the metaphor of the game.” (Fink 1960: 157, my translation)

2. What is a Game?

Huizinga’s definition from the *Homo Ludens* has become the arguably most classical definition of play or game: “Play is a voluntary activity or occupation executed within certain fixed limits of time and place, according to rules freely accepted but absolutely binding, having its aim in itself and accompanied by a feeling of tension, joy, and the consciousness that it is

1. The distinction the English language makes between *play* and *game* presents problems for this article. What non–English authors like Gadamer, Huizinga, Derrida and Wittgenstein call *Spiel* or *jeu* cannot consistently be translated as either *game* or *play*. Both in the English translation of Gadamer’s *Wahrheit und Methode*, by G. Barden and J. Cumming, and in Huizinga’s own English translation of *Homo Ludens*, the word *Spiel* (or *spel*, in Dutch) is translated as *play*. Equally, Derrida’s *jeu* in *La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines* (in *L’écriture et la différence*) has been translated by Alan Bass with *play*. In English the distinction between game and play is neither very clear nor much reflected in theoretical literature. Edward B. Tylor in his *Primitive Culture* (1891) puts forward the fact that to play a game is something all participants of the game must have agreed to, whereas a play can also be played against the will of some participants. One can be played with but one cannot be ‘gamed with.’ Mary Midgley writes that Huizinga’s *Homo Ludens* “concerns Play in general, but including Games, and [Huizinga’s] point is that Play is an essential element in all highly regarded human activities.” (Midgley 1974: 241) Here, Game is conceived as a sub–category of play, which is certainly consistent in regard to Huizinga’s book. However, on further scrutiny the distinction between play and game can turn out to be a fallacy. Midgley’s main point is that games can be considered as games only when being conceived as games by the people who play them. All other human activities which are not games in the proper sense but in which we can observe some gamelike moment must be called play. However, what are we doing when we ‘see play’ in those activities? We see them *as games*. Game and play are not different in regard to their essence but appear as a doublet.

‘different’ from ‘ordinary life.’” (Huizinga 1970: 57–58) The game has ‘lightness,’ it fascinates through its superiority towards any finality and adopts an apparently indifferent attitude towards ‘real life,’ and the feeling of tension and joy together with the consciousness of being ‘free’ from daily life produces a certain state of mind that Friedrich Schiller previously characterized as the ‘lightness’ of the game.² The game, since it is totally liberated from any end, cannot be troubled, in the words of Eugen Fink, “by a fundamental incertitude.” (Fink 1960: 180, my translation) Huizinga provides a list of necessary qualities of games. (Huizinga 1970: 66) They must:

- a) be voluntary;
- b) be executed within certain fixed limits of time and place;
- c) follow rules freely accepted;
- d) follow rules which are absolutely binding;
- e) be provided with an end in itself;
- f) be accompanied by a feeling of tension and joy;
- g) ensure the consciousness of being different from ordinary life.

The self-sufficiency of the game, which refers every philosophical grounding back to itself in a circular fashion, produces a lightness settling down right within the tension between superficiality (the fact of having no profound ground) and profoundness (the fact of having no superficial ground), in order to free itself once and for all from all determinations of philosophical grounding.

Systematizations of game like the one provided by Piaget (1978), who distinguishes between ‘spontaneous games’ (games without link with the social world) and ‘institutionalized games’ (games partly controlled by social factors), claim to trace some games back to ‘spontaneity’ and others to ‘motives.’ Piaget’s system is inspired by Freud’s distinction between *Lustprinzip* (pleasure principle) and *Realitätsprinzip* (reality principle): games of the *Lustprinzip* lean towards an immediate satisfaction in being completely independent from reality whereas games of the *Realitätsprinzip* adapt partly to reality. However, the latter do so not because they are concerned by ‘real action,’ but because they try to modify their relationship towards reality or to ‘assimilate reality to them.’ Piaget’s example is that of a child who repeatedly conjures up dangerous experiences, trying to deprive those situations of their precarious character. Piaget concludes: “I can reduce the game to a search for pleasure but only on the condition that this search will be seen as subordinated to the assimilation of the real to the *I*. Ludic pleasure

2. Schiller writes in the fragment *Der Geisterseher* about a pantomime dance of young boys and girls: “Leichtigkeit und Grazie beseelten jede Bewegung.” (Schiller 1824: 120)

would thus be the affective expression of this assimilation.” (Piaget 1978: 156, my translation) Still, Piaget’s explanations do not answer the question ‘Why do people play?’ In spontaneous games he observes a moment of spontaneity that can be perceived from a distanced point of view outside the game while inside the game everything is well founded and *nothing* is merely spontaneous. Even pleasure is not a positive quality in games because, strictly speaking, pleasure does not exist in the players but only in the game. The pleasure is not produced by the player’s consciousness, but it develops independently. Gadamer, when seeking to free the concept of play from its subjective meaning in philosophy since Kant, insists that the player herself cannot inform us about this surplus that makes the game a game: “Play has its own essence, independent of the consciousness of those who play,” and we cannot find an answer to the nature of play “if we look for it in the player’s subjective reflection.” (Gadamer 2004: 103)

Piaget’s ‘reality principle’ does not explain the existence of games either. The triumph of the winner of the game is an internal triumph which cannot be measured with ‘present’ categories of the ‘real’ social or historical world. Even games of imitation and *make-believe* get their attractiveness not from their perfect correspondence with reality but — like the real mimesis of the good mime — from an inner correspondence with themselves: games are ‘good games’ if they are ‘real games.’

The model of mimesis/imitation as a typical function of play has been of particular interest for Derrida who detects a clear pattern of non–foundation in the game of mimesis: “The mime imitates nothing. And to begin with, he does not imitate. There is nothing prior to the writing of his gestures. Nothing is prescribed for him [. . .], he does not obey any verbal order,” says Derrida about the mime. (Derrida 2004: 194–195) The mime does not *follow* a script nor does he write his own script. In a way, he does ‘imitate’ but he does not imitate *something*. He does not think of his activity as an imitation, he does not *think* that right now he imitates *this* or *that*. This is exactly what the Swiss anthropologist Gustav Bally established in 1945 when writing about the relationship between playing and thinking: “In play there is no indication of a duality of action in the sense of premeditations like ‘I will do this’ or ‘now I do that’.” (Bally 1945: 19, my translation). According to Bally, all we find within the auto–motive activity of the game is a certain mood or attunement (*Stimmung*) created by every game within its own limits; and this mood decides how the game is perceived by the player. The German phrase ‘Ein Spiel spielen’ repeats the noun to express the ‘what’ of the corresponding verb, a rare phenomenon of linguistic self–sufficiency which has fascinated Gadamer when reading Huizinga (Gadamer 2004: 162, fn. 6). There is something inside the game that can only be captured from this very inside, but which cannot be grasped by means of empirical

observations or philosophical systematizations because it is a matter neither of objective rules nor of the player's subjectivity.

This is one of the reasons why purely empirical descriptions of games are limited. The failure of such attempts becomes particularly clear in the work of Arnold Gehlen who attempted to define games and their involvement in social behavior. Through a particular 'anthropobiological' approach, Gehlen attempts to put Max Scheler's and Helmut Plessner's 'philosophical anthropology on an empirical ground. Gehlen's empirical approach can be seen as diametrically opposed to Huizinga's philosophical one. Gehlen observes circular developments within all sorts of socializing processes, which leads him in his main work, *Der Mensch* (1940), to the development of a full-fledged 'theory of play.' Gehlen explains that gamelike structures can be found in the intellectual development of young children and provides an empirical description of circular patterns of actions and stimuli: "Here, a movement of the legs produced a particular sensation in the soles of the feet which then functioned as the stimulus for a continuation of the movement: the movement furnished the incentive for its own repetition." (Gehlen 1988: 122–123) It is true that the circularity is similar to the state of self-sufficiency experienced in a game: "In the sensorimotor circular processes, interaction with a part of the world provides the impetus for its continuation; the movement takes on a value of its own that spurs its further development and finds gratification in its own vitality." (Gehlen 1988: 125) Gehlen recognizes that there is still another surplus in the game: "The behavior of jumping balls on the roulette wheel, the chance distribution of colorful cards, etc., constitute the truly recreational or stimulating aspect of play and encourage active participation in objectively meaningless, random events. The simple redistribution of money is not a satisfying game in itself. . ." (Gehlen 1988: 193) However, Gehlen also decides to reduce this surplus to an empirical fact: "[Play] must involve ceremony, risk-taking, rules, colorful or stimulating objects, and often even special clothing." (Gehlen 1988: 193) The problem is that any empirical definition of games has to end here and that any further experiential surplus will be defined as merely "imagined, unstable interests, which are divorced from needs." Gehlen ascribes those interests to the fact that the human being is not as specialized as the animal and cannot always give specific directions to her actions. (Gehlen 1988: 194) In other words, Gehlen eliminates from his agenda of anthropobiologism all those unstable interests that lend games their paradoxical ontological foundation and which have fascinated Huizinga, Fink, Bally, and Gadamer.

3. Liberty and Presence

Cultural anthropologist Roger Caillois places being free in first place among his six qualities defining game: “1. free, 2. separated, 3. uncertain, 4. unproductive, 5. rule–following, 6. fictional.” (Caillois 1967: 101) Huizinga’s conception of the liberty of games is more subtle than Caillois’s since it points to a paradoxical moment within the formation of liberty. Huizinga’s formulation that play “follows rules freely accepted but absolutely binding” shows that “liberty in games” is different from liberty we encounter in real life. Where in real life we agree on certain rules, we do it either voluntarily (in which case the act of following those rules will be voluntary as well); or the rules have been imposed upon us, in which case the act of following those rules will also be a matter of force. In games, on the other hand, liberty has another status: the playing of a certain game must be voluntarily agreed upon, but once the game is played, all liberty towards rules will have to be cancelled. Only the philosophical distinction between inside and outside (the distinction which the game strives to cancel) can crystallize two distinct moments, once of liberty and then of force. To play or not to play: this decision is a matter of liberty only as long as we look at the game from the outside; at the inside of the game, however, the player is like a slave following absolute rules.

John Rawls expressed a similar thought saying that “if one wants to play a game, one doesn’t treat the rules of the game as guides as to what is best in particular cases.” (Rawls 1955: 26) The game has been liberated from liberty, its liberty is so absolute that it cannot be compared to any liberty in the real world. Liberty’s purpose, its dependence on a *Lustprinzip* granting an *eudaimonia* or an, as Mill declared, “well-being” of the “liberated, eccentric individual” (Mill 1974: chapter III) exhausts itself into a repetitive, auto-motive occupation in order not to obtain but to become its own *Lustprinzip*, its own *eudaimonia*.

4. Games and Philosophy

It is possible to see the world as a game in describing it as a self-contained, self-sufficient entity. An example is to see the world as what Heidegger has called ‘die Erde’ as an image or a metaphor depicting the world as “that which cannot be forced, that which is effortless and untiring.” (Heidegger 2002: 24) Another example is to see the world as a riddle and to ask philosophy to solve the riddle of the world. For hermeneutics (since Dilthey), the riddle of philosophy is always present because it flows out of the hermeneutic, circular constellation of the individual and the general. Dilthey writes:

“A part that belongs to the nexus of the whole has a meaning relative to this whole to the extent that it realizes a relationship already inherent in life. [...] Here we come upon what seems to be an insoluble riddle.” (Dilthey 2002: 281) To say that philosophy is a riddle suggests that it is more than an accumulative catalogue of questions waiting to be answered in a certain order, but it allows a gamelike moment to enter into the process of philosophical thought. In a riddle, the answering of questions produces infinitely new questions, references to old questions, etc. The infinite production of questions and answers follows a gamelike pattern, it reckons with the unforeseen and it often repeats the same questions. And all this happens without causing annoyance, without degenerating, through its infiniteness, into a ridiculous circle of absurdity. The constellations and relations of the questions and answers seem to be directed by invisible structures helping to strive towards one solution: the Solution of the riddle. Dilthey believed that there is a “point in the secret of life that remains inaccessible to rigorous thought. We cannot think of the events’ last cause. The constellation remains a riddle.” (Dilthey 1984: 116, my translation)

The game lies on the ground of philosophy in the same way in which it lies (in Huizinga’s view) on the ground of civilization. Any gamelike disposition within philosophy cannot be *looked for* since this very disposition represents a riddle that is incessantly guessed but never solved. It is hidden for anyone who looks for analogies or cause and effect relations. The disposition of objects in the world and in life, just like the disposition of the questions and answers in philosophy, is that of a game — and philosophy about it is a game itself: it is a *Rätsel*. This is how the riddle is transposed onto philosophy: to look for game in philosophy is philosophy as well.

Eugen Fink believes that the gamelike constitution of human thought cannot be *found*, but that it always has to be *seen* anew. For him, the equation ‘world = game’ does not represent a “phenomenological result” (*phänomenologischer Befund*), but opens a “path of thinking” (*Weg des Denkens*). (Fink 1960: 65) Also Gadamer’s comparison of the process of understanding with a game of chess does not claim that the mere knowledge of the rules of chess comes close to an experience of philosophical understanding. In *Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik* Gadamer describes the case of a difficult and very complex constellation of chessmen which can arise within a game of chess where the solution can only be guessed like the answer to a riddle: “For in it we have ‘seen through’ something that seemed odd and unintelligible: we have brought it into our linguistic world. To use the analogy of chess, everything is ‘solved,’ resembling a difficult chess problem where only the definitive solution will makes understandable (and then right to the last piece) the necessity of a previous absurd position.” (Gadamer 1977: 29) At first sight it looks as if Gadamer alludes to the knowl-

edge of a formal structure: the relationships between the chessmen need to be discovered. However, Gadamer does not equate the knowledge of the general, ever-valid rules of the game of chess with the model of understanding. Understanding takes place at the very moment an individual and unique situation is guessed and transposed into human language. Gadamer says nothing about the further availability of the result of this individual understanding. The solution of the difficult constellation does not represent, even when being fixed by means of human language, knowledge in the form of a rule or the structure of the game. On the contrary, it applies only for this one constellation and is, as such, to a large extent, useless for further games of chess.

There are first the eternal, proper rules of the game of chess which can be learned by heart; then there are the rules which follow from those and which can be learned through an evocation of several different constellations of chessmen and which form the knowledge about the game of chess. The difference between both is very much reflected by the difference between *aletheia* and *doxa* as two kinds of knowledge, which is important in the art of rhetoric about which Gadamer writes: “This knowledge of the good and its capability in the art of speaking does not mean a universal knowledge of ‘the good;’ rather it means a knowledge about that to which one has to persuade people here and now, a knowledge of how one is to go about doing this, and a knowledge of those whom one has to persuade.” (Gadamer 2007: 253) The knowledge of rules is knowledge of the ‘how’ of their use rather than of the ‘what’ of their meaning. In the example of the chess game, ‘understanding’ describes the experience of being for one moment, in a very intense way, united with the game in which one is involved, penetrating it for seconds, intellectually, completely; it appears more through what Plato calls a ‘philosophical surprise’ (*taumazein*) than through calculated scientific reflections.

5. Seeing the Game

Huizinga’s game can only be ‘seen’ in culture in the form of a cultural style though it is not necessarily empirically present. Wittgenstein describes ‘seeing’ as a shifting between perception and thinking: “Seeing as... is not part of perception. And for that reason it is like seeing and again not like seeing.” (Wittgenstein 1958: II 197) Also Wittgenstein concentrates on the game as a phenomenon whose definition cannot be founded on the description of fixed rules, but whose existence depends on a certain non-definable surplus. Wittgenstein suggests calling the decisive quality which gives the game its gamelike condition a *Witz* which he believes to find in

every game. (cf. Wittgenstein 1958: I §§ 564, 607) We “know what a game is” but we are incapable of “saying what it is.” Behind every definition of the game is lurking another hidden and *unpronounced definition*: “What does it mean to know what a game is? What does it mean to know it and not be able to say it? Is this knowledge somehow equivalent to an unformulated definition? So that if it were formulated, I would be able to recognize it as the expression of my knowledge?” (Wittgenstein 1958: I § 75) Wittgenstein’s point overlaps with Huizinga’s who declares the *Witz* (*aardigheid*) to be the essential quality of games, a quality that cannot be traced back to any other origin other than itself. (Huizinga 1970: 21) Wittgenstein refers to different aspects of objects provided by sketches representing a box at one time and a glass-cube at another. He shows how much seeing is linked to guessing: “But we can also *see* the illustration now as one thing now as another. So we interpret it, and *see* it as we *interpret* it.” (Wittgenstein 1958: II 367–368) Wittgenstein’s insight that ‘to see a thing as’ includes perception as well as thinking (*Denken*) can be read like a statement of hermeneutic philosophy trying to locate reflective and self-reflective moments in any kind of understanding and interpretation or just even seeing. Similar to Wittgenstein, Gadamer’s insists that “in order to see something when looking one must think whilst seeing.” (Gadamer 1977: 39)

Like Wittgenstein, Gadamer points to some dynamic, creative component in understanding as a special kind of seeing or reading that transcends the limits of a pure reconstruction of an ‘original’ sense. Tzvetan Todorov calls this process the construction of a “univers imaginaire” (Todorov 1975: 417) and Ricœur speaks of an “interprétation créatrice.” (Ricœur 1975: 73) Maurice Blanchot believes that “to read does not mean to write the book again but to make that the book writes itself or is written, this time without passing through the intermediary of the writer — without anybody writing the book.” (Blanchot 1955: 254, my translation) Gadamer (like Wittgenstein) indicates a way of grasping this ‘univers imaginaire’ insisting that the dynamic moment appearing within any creative interpretation has the characteristics of a game much more than the characteristics of a regular construction of a structuralizable textual body. Also Wittgenstein provides the example of children playing with a box who manage to *see* the box as a house only through and within the limits of their game (Wittgenstein 1958: I § 293) and draws a link between understanding and playing. To ‘see things as’ always means to see them within a game and it even demands to some extent to enter that game: “And does the child now see the chest as a house? He quite forgets that it is a chest; for him it actually is a house. Then would it not also be correct to say he sees it as a house?” (Wittgenstein 1958: II 206)

Derrida describes a kind of ‘mute seeing’ that he defines as the counterpart of hearing, a hearing always linked to full presence of expressions.

‘Seeing,’ the perception of all *écriture*, is apt for the perception of the game whose rhythm is always interrupted and destroyed by the voice of, for example, the ethnologist or empirical anthropologist: “At first the anthropologist is satisfied merely to see. A fixed glance and mute presence. Then things get complicated, become more tortuous and labyrinthine, when he becomes a party to the play of the rupture of play.” (Derrida 1974: 113) This means that the special kind of seeing shifts between different ‘seeing as’ and consistently closes its ears to loudly pronounced and unequivocal statements about the world.

6. The Absent Game

Several classical definitions of games point indeed to the empirical ‘absence’ of games. Huizinga insists on the impossibility of ‘seeing game in culture’ in a scientific way and suggests that the models of the game and of culture are interdependent from the very beginning: they can only be understood as the very unity they represent. Any empirical separation of the two elements enabling us to look for the one in the other makes their understanding impossible:

When speaking of the play–element in culture, we do not mean that among the various activities of civilized life an important place is reserved for life; nor do we mean that civilization has arisen out of play by some evolutionary process, in the sense that something which was originally play passed into something which was no longer play and could henceforth be called culture. The view we take [...] is that culture arises in the form of play, that it is played from the very beginning. (Huizinga 1970: 66)

In other words, the understanding of ‘play’ or ‘game’ in culture is involved in a hermeneutic circle: the fact that there is the element of game in culture is supposed to be the result of Huizinga’s anthropological work; however, the precondition of attaining this result is ‘to see play in culture.’

It is not uncommon to believe that civilization has its origin in the playing of games. The German anthropologist Leo Frobenius was convinced that “infantile play represents the foundational source originating in the deepest and holiest layers from which all civilization and creative powers have sprung.” (Frobenius 1954: 24, my translation) However, understanding the world as a game is not the same as identifying parts of it with games. The British anthropologist Edward B. Tylor has criticized precisely this naive empirical attitude in anthropology and history when saying: “Only the game is used preferably as subject of a pseudo–historical discourse of a theory which thinks to have attained the origin of human institutions.”

(Tylor 1891: 2) The game is not literally representative of the origin or the foundation of civilization or philosophy, but it expresses or suggests through itself, through its circularity and repetitiveness, the non-foundedness of civilization.

Huizinga also insists that the game can only be 'seen' in culture in the form of a cultural style, which emphasizes the link between play and style. The existence of style often depends on those qualities that are also dominant for the game. For example, style for some authors is clearly dominated by visual components. Marcel Proust believed that style is not a quality of audition, but a "quality of vision" (Gay 1974: 5, fn. 1) and Johann Gottfried von Herder made the perception of style dependent on the particular human capacity called *seeing*: "Humans have the capacity to see *much more* than to hear, and his intelligence, style and composition will function accordingly." (Herder 1891: 464, my translation) The style (just like the game) is thus absent *as an empirical fact* though it can be 'seen.'

7. Hermeneutics and Play

The aforementioned qualities of play, such as non-foundedness or empirical absence, make it particularly attractive for hermeneutic theory. A 'hermeneutics of play' begins at the moment when theories of interpretation abandon their romantic conception of *Einfühlung* (valid at least since Herder) as a dominant criterion of interpretation and refuse any belief in the validity of subjective feeling. Dilthey has played a central role here. For Schleiermacher subjectivity was still a positive fact that needed to be recovered as we should "determine the individual elements of a sentence from its context in such a way that there is no doubt that we have grasped the sentence in the way its author thought it." (Schleiermacher 1998: 61) At the same time, Schleiermacher *did* recognize the gamelike character of all those textual elements which cannot be traced back to a *will* (and which are thus unconscious or merely a matter of contingency): "Elements that cannot be traced to a dominating act of the will must stem from free play." (Schleiermacher 1959: 205, my translation)

In the eyes of Schleiermacher the hermeneutic circle is a destructive power unable to provide any theoretical foundation of a philosophy of interpretation; Schleiermacher remained convinced that it can be overcome through the establishment of a fundamental standard code (*Kanon*): "In order to understand the first thing precisely one must have already taken up the whole. Not, of course, to the extent that it is the same as the totality of particulars, but as a skeleton." (Schleiermacher 1998: 28) Schleiermacher desires a technical method able to grasp (*nachbilden*) the creative process

of the author who first saw the whole and then went on to an elaboration of the details: “For in every larger complex the author as well saw the whole before he progressed to the particular.” (Schleiermacher 1998: 28) Schleiermacher’s predecessor Friedrich Ast, on the other hand, did not try to ‘tame’ the circle. Ast is the first philosopher for whom the circle represents a positive possibility of understanding, thus making ‘play,’ at least indirectly, an essential component of the process of interpretation. Ast affirms that a theoretical ‘solution’ (*Lösung*) for the circle requires a ‘going through’ it, as he describes in his *Grundlinien der Grammatik*: “The further I progress with the understanding (*Auffassung*) of the particular, the more obvious and living becomes the spirit, the idea of the whole, that I had grasped already in each particularity, unfolds itself in front of me.” (quoted from Wach 1933: 98, my translation) Ast’s procedure is not an interpretative method proceeding from the general to the individual or from the individual to the general. On the contrary, by proceeding ‘individually,’ one improves one’s understanding of the general. Ast suggests that the general and the individual should be perceived simultaneously.

Strictly speaking, Ast is not the only person at his time to suggest a kind of ‘going through’ the circle. Wilhelm von Humboldt also points to a gamelike quality produced by the circle and to which he refers as ‘lightness’ (*Leichtigkeit*): “To make real and complete observations, to abstract in the purest fashion from them the characteristic essence that is only partially apparent in the enunciations, to go back and forth with ease between observation and concept in order to revise one through the other.” (quoted from Wach 1933: 240, my translation) The constant shifting (back and forth, *hin und her*) of the interpretative point of view from the individual to the general is not grounded on fixed rules.

The hermeneutic circle and its gamelike input receive a still more positive treatment by Schleiermacher’s student August Boeckh by whom Dilthey was profoundly influenced. While Boeckh refuses to believe in a final ‘solution’ of the circle, he does not simply leave it aside either. Boeckh’s *Encyclopädie und Methodenlehre der philosophischen Wissenschaften* (1877) is a comprehensive work on the science of interpretation and an entire chapter is devoted to the *Theorie der Hermeneutik*. Here Boeckh discovers the hermeneutic circle as an instance attempting to coordinate grammatical (general) and subjective (individual) forms of interpretation: “The linguistic explanation based on the objective, general point of view we call grammatical interpretation, the one which is based on subjectivity we call individual interpretation.” (Boeckh 1877: 84, my translation) It is interesting to look closer at the theoretical development of circularity as a typical gamelike model within the history of hermeneutics. Boeckh quickly discovers that the shift from the individual to the general entails methodological prob-

lems: "Different kinds of exegesis presuppose real knowledge though this knowledge can only be extracted from the exegesis of the whole material." (Boeckh 1877: 84, my translation) At first sight a solution of the circle seems to be close: "Grammatical exegesis will detect the sense of the words by submitting it to different individual and real conditions. This provides a foundation for the remaining kinds of exegesis." (Boeckh 1877: 84, my translation) The foundation of any interpretative activity is represented by grammar, that is, by rules. However, what happens if a grammatical phenomenon is general and at the same time individual? The link between circular structures and style becomes obvious once again, since, according to Boeckh, hermeneutics is confronted with such a situation especially when it comes to stylistic questions. Style is a general phenomenon (in the form of the style of an epoch, for example), but at the same time it is an individual act of creation. Boeckh admits that the circle "cannot be avoided in all cases and in no cases can it be avoided completely" because sometimes "the same object is simultaneously the only foundation of the grammatical and the individual interpretation [...] and the task becomes unsolvable." (Boeckh 1877: 86, my translation) When it comes to style, neither empirical nor abstract techniques bring us any further.

For Schleiermacher, on the other hand, style is the solution: "The whole must be called the complete understanding of style." (Schleiermacher 1959: 108, my translation) Still Schleiermacher sees that style is opposed to any structuring by means of techniques: "Grammatically no individuality can be conceptualized but it needs to be intuited. Technically, too. There is no concept of a style." (Schleiermacher 1959: 115, my translation) As soon as we try to understand a style we need to be aware of "our own way of perceiving things" ("die eigentümliche Art den Gegenstand aufzufassen").

8. Games and Structures

The game manifests itself in the form of an 'absent' concept that can only be seen. It coincides very much with Umberto Eco's interpretation of the 'structure' as an always 'absent structure' which "does not exist as such but is a product of my operations oriented in a certain direction." (Eco 1983: 48, my translation) Eco places the structure into an "original place, which is the one where the being, putting on a mask, reveals itself in determining itself in structural events, but fleeing every structuralization." (Eco 1978: 322, my translation) Interestingly enough, Eco likens this 'absent structure' also to a game: "What every research on the structure of communication illuminates is thus not an underlying structure but the absence of a structure. It is the field of a continuous 'game'." (Eco 1983: xxii, my translation)

Linguistic philosophy has often pointed out that the game and the structure possess similar formal qualities. In his essay *La structure comme jeu*, Émile Benveniste concentrates on the rule–dependent and autonomous components of the game and the structure, and finds a confirmation of the purely formal character of the game in the fact that the game, like the structure, “must always unfold within limits and strict conditions and it constitutes a closed totality.” (Benveniste 1947: 161, my translation)³ On the other hand, distinctions between static and dynamic structures, or closed and open structures bring early thoughts on structures very close to hermeneutics. As far back as 1940, Radcliffe–Brown commented on the double character of the structure by distinguishing between a static and a dynamic structure:

This important distinction, between structure as an actually existing concrete reality, to be directly observed, and structural form, as what the field–worker describes, may be made clearer perhaps by a consideration of the continuity of a social structure through a time, a continuity which is not static like that of a building, but a dynamic continuity, like that of the organic structure of a living body. (Radcliffe–Brown 1979: 192)

Radcliffe–Brown’s musings on dynamic tensions within structures come close to Dilthey’s original definition of *Struktur*. Dilthey defined the ‘structural context’ (*Strukturzusammenhang*) as a quality flowing out of the riddle (*Rätsel*). More precisely, it flows out of the hermeneutic relationship between the individual and its general environment: “Only because life is structurally coherent [...] do we have coherence. This coherence is perceived by means of a comprehensive category, which is making a statement about reality: the relationship between the part and the whole.” (Dilthey 2002: 217) Furthermore, for Dilthey, “the mutual dependence of general knowledge from particular knowledge [...] represents most generally the foundation of its structure.” (Dilthey 2002: 172)

In games, the *explanandum* is its own *explanans*, which creates difficulties for any research in the humanities. We might call the structures of these games ‘open structures,’ as does T.K. Seung, in his book *Structuralism and Hermeneutics* (1982). Seung develops the distinction between open and closed structures, which he also calls ‘thematic structures’ and ‘formal structures’ arguing that the formal conception of the structure (used, for example, in structuralism) is by nature antagonistic towards any consideration of a ‘thematic,’ dynamic content: “A thematic development is a dynamic progression requiring an open system. A purely structural approach, on the other hand, which produces a static structural symmetry or asymmetry

3. A bibliography listing works related to the similarity of the structure and the game can be found in Ducrot 1973: part 3.

devoid of any thematic content, requires a closed system rather than an open one.” (Seung 1982: 89) As an alternative, Seung suggests rediscovering the self-sufficient character of structures and to define them as games: “Every structure is its own reason. Instead of being an *explanandum*, every structure is meant as an *explanans*.” (Seung 1982: 56) This is what has been anticipated by the hermeneutics of play tradition.

9. Conclusion

This article has shown that what can be called a ‘hermeneutic condition of understanding’ is determined by a fundamental doubt about texts, about being, about the human self and life as long as they are referred to as manifestations of a presence or as essences. In this sense, hermeneutic attitudes reminiscent of games can be detected in many areas of philosophical thought. The hermeneutic skepticism about everything which is *real, as such* or simply not played, is not merely methodological, which prevents it from reverting to purely technical solutions. The circular structure of understanding permits the establishment of no clear signifiant, but the game of interpretation produces an endless chain leading from one signifier to the next without ever imitating a divine logos.

botz.t@gust.edu.kw

Bibliographical References

- AST, F., 1808, *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik*, Landshut, Thomann.
- BALLY, G., 1945, *Vom Ursprung und von den Grenzen der Freiheit*, Basel, Schwabe.
- BENVENISTE, E., 1947, *Le jeu comme structure*, “Deucalion,” 2.
- BLANCHOT, M., 1955, *L’Espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- BOECKH, A., 1877, *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaft*, Leipzig, Teubner.
- CAILLOIS, R., 1967, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard.
- DERRIDA, J., 1974, *Of Grammatology*, English translation G.C. Spivak, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- , 2004, *Dissemination*, English translation B. Johnson, London, Continuum.
- DILTHEY, W., 1984, *Das Wesen der Philosophie*, Stuttgart, Reclam.

- , 2002, *The Formation of the Historical World in the Human Sciences*, English translation R.A. Makkreel, J. Scanlon, Princeton, Princeton University Press.
- DUCROT, O., 1973, *Le structuralisme en linguistique*, Paris, Seuil.
- ECO, U., 1978, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani.
- , 1983, *La struttura assente*, Milano, Bompiani.
- FINK, E., 1960, *Spiel als Weltsymbol*, Stuttgart, Kohlhammer.
- FROBENIUS, L., 1954, *Kulturgeschichte Afrikas*, Zürich, Phaidon.
- GADAMER, H.–G., 1977, *On the Scope and Function of Hermeneutical Reflection*, in *Philosophical Hermeneutics*, English translation D.E. Linge, Berkeley, University of California Press.
- , 2004, *Truth and Method*, English translation J. Weinsheimer, D.G. Marshall, London, Continuum.
- , 2007, *Hermeneutics as a Theoretical and Practical Task*, English translation F.G. Lawrence, in R. Palmer (ed.), *The Gadamer Reader: A Bouquet of the Later Writings*, Chicago, Northwestern University Press.
- GAY, P., 1974, *Style in History*, London, J. Cape.
- GEHLEN, A., 1988, *Man: His Nature and Place in the World*, English translation C. McMillan, K. Pillemer, New York, Columbia University Press.
- HEGEL, G.W.F., 2001, *Philosophy of History*, English translation J. Sibree, Kitchener, Batoche Books.
- HEIDEGGER, M., 2002, *Off the Beaten Track*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HERDER, J.G., 1891, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit in Sämtliche Werke*, vol. 5, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- HUIZINGA, J., 1970, *Homo Ludens*, London, Temple Smith.
- MIDGLEY, M., 1974, *The Game Game*, “Philosophy,” 49.
- MILL, J.S., 1974, *On Liberty*, Harmondsworth, Penguin.
- PIAGET, J., 1978, *La formation du symbole chez l’enfant*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé.
- RADCLIFFE–BROWN, A., 1979, *Structure and Function in Primitive Society*, London, Routledge & Kegan Paul.
- RAWLS, J., 1955, *Two Concepts of Rules*, “The Philosophical Review,” 64, no. 1, pp. 3–32.
- RICŒUR, P. 1975. *La métaphore vive*, Paris, Seuil.
- SCHLEIERMACHER, F.D.E., 1959, *Hermeneutik*, Heidelberg, Winter.
- , 1998, *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*, Cambridge, Cambridge University Press.

- SEUNG, T.K., 1982, *Structuralism and Hermeneutics*, New York, Columbia University Press.
- SCHILLER, F., 1824, "Der Geisterseher," in *Sämmtliche Werke: Prosaische Schriften der ersten [-zweyten] Periode*, Stuttgart, Cotta.
- TODOROV, T., 1975, *La lecture comme construction*, "Poétique," 24.
- TYLOR, E.B., 1891, *Primitive Culture*, London, Murray.
- WACH, J. 1933, *Das Verstehen, Grundzüge einer Geschichte der hermeneutischen Theorie im 19. Jahrhundert. III. Das verstehen in der Historik von Ranke bus zum Positivismus*, Tübingen, Mohr.
- WITTGENSTEIN, L., 1958, *Philosophical Investigations*, English translation G.E.M. Anscombe, Oxford, Blackwell.

“Che cos’è” la pratica filosofica

Tra ermeneutica e critica

GUIDO BRIVIO
Università di Torino

ABSTRACT: In an attempt to give a share for a theoretical foundation *de jure* of the philosophical praxis, this paper seeks the discipline’s *proprium*, or its *ti esti* in Aristotelian lexikon. In this manner, we will recognize and outline *de facto* the methodological line of this praxis. In paradigmatic terms, the philosophical praxis will therefore be recognized as either *logos* — discursive rationality and the game of the faculties ruled by the *logistikón* — or as a critical thinking exercise — basically as thematizing prejudices and their deconstruction and reconstruction. Or it will be recognized as an endless research of meaning — known as an interpretative comparison, conflicting and smelting, of the views of the world and the related growth of being — and finally as way of life, i.e. as biographical evidence and living understanding mediated through the dialogical experience.

KEYWORDS: Philosophical praxis, hermeneutics, critic, deconstruction, *logistikón*, way of life.

1. *De jure et de facto*

Nell’ambito di un panorama letterario variegato, la consulenza filosofica e le pratiche filosofiche in genere non sembrano aver trovato una fondazione filosofica ed epistemologica univoca — e la loro stessa fondazione in quanto tale sembra ancora problematica, se non discutibile. Volendo distinguere più attentamente gli ambiti di questa fondazione — la cui necessità e possibilità è appunto oggetto di discussione in quanto tale¹ — potremmo identificare un *quid juris* e un *quid facti* della questione. Ovvero, da una parte, un ambito trascendentale della giustificazione e argomentazione della sua legittimità e delle sue condizioni di possibilità in quanto disciplina; e, dall’altro, un

1. Cfr. N. Pollastri, *Il pensiero e la vita*, Milano, Apogeo, 2004, pp. 195–197, che raccoglie testimonianze in tal senso.

ambito fattuale della determinazione della sua pratica e delle sue condizioni e modalità di attuazione².

La pretesa di una fondazione giuridica del tutto esaustiva della consulenza filosofica e delle pratiche filosofiche in genere supererebbe ovviamente di molto i limiti e le possibilità di questo discorso, oltre a comportare difficoltà quasi insormontabili inerenti alla vastità delle problematiche chiamate in causa — dai rapporti mente/corpo, concetto/affetto, teoria/prassi, alla creazione di un'etica appropriata³ — e a scontrarsi con la natura stessa dell'oggetto in questione, sia per la sua costituzione ontologicamente dinamica in quanto pratica, sia per il fatto di esser spesso portato a coincidere con il filosofare stesso. Tentativi diversi e parziali, per ampiezza e profondità, sono stati tuttavia compiuti in questa direzione⁴. Ciò che qui si intende fare, in tale prospettiva, è indagare almeno un aspetto essenziale della questione fondativa, ovvero lo specifico della pratica filosofica — il che equivale a rispondere alle domande: che cos'è la pratica filosofica e quanto coincide con la filosofia stessa?⁵

2. “Che cos'è” la pratica filosofica

La domanda per eccellenza della tradizione filosofica — *ti esti*, che cos'è — costituisce uno dei paradigmi esemplari non soltanto del fare filosofia ma del metodo stesso di procedere della pratica filosofica. Un'indagine critica sulla disciplina non dovrebbe dunque esimersi dal rivolgere a essa stessa questa domanda, così come questa pratica la rivolge ai propri oggetti. Domandare il “che cos'è” della pratica filosofica coincide in definitiva col chiedersi quale sia il suo *proprium*, ovvero quale sia il suo specifico (filosofico). E rispondere a questa domanda significa in qualche modo chiedersi quanto la pratica coincida con la filosofia stessa o con il filosofare. Tuttavia, dal momento che questa coincidenza è in definitiva e in varia misura affermata da gran parte

2. Cfr. L. Bertolino, *Il problema della colpa. Per una fondazione della consulenza filosofica*, in M. Buber, *Colpa e sensi di colpa*, a cura di L. Bertolino, Milano, Apogeo, 2008, p. 142.

3. Cfr. *ivi*, p. 162.

4. Cfr., tra gli altri, U. Galimberti, *La casa di psiche*, Milano, Feltrinelli, 2005; R. Màdera, L.V. Tarca, *La filosofia come stile di vita. Introduzione alle pratiche filosofiche*, Milano, Bruno Mondadori, 2003; N. Pollastri, *Il pensiero e la vita*, cit.; L. Regina, *Consulenza filosofica: un fare che è pensare*, Milano, Unicopli, 2006.

5. I termini “consulenza filosofica” e “pratica filosofica” vengono usati qui come sinonimi, come peraltro testimoniato dalla letteratura in merito (cfr. N. Pollastri, *Il pensiero e la vita*, cit., p. 34), per quanto alcuni autori nel panorama nazionale preferiscano, per ragioni diverse, utilizzare un termine anziché l'altro. Nel contesto del discorso che seguirà, si prenderanno in esame e si discuteranno, delineando in questo modo le tracce paradigmatiche di quella che si potrà considerare la proposta teorica dell'autore stesso, alcune formulazioni esemplari della pratica filosofica, intesa qui essenzialmente come ricerca e risposta di senso all'interno della situazione esistenziale.

dei consulenti filosofici, ma non unanime è la concezione della filosofia che vi è sottesa, la determinazione del *ti esti* della disciplina, ovvero del suo *proprium* filosofico, finirà per dipendere dall’idea e dalla definizione di filosofia assunta. In tal modo, indagare lo specifico della pratica filosofica per render ragione della sua identità e della sua legittimità significherà al tempo stesso passare al vaglio diverse modalità di intendere la filosofia, in uno scambio proficuo e trasversale per cui filosofia e pratica filosofica — a prescindere dal grado della loro coincidenza — finiscono per illuminarsi e comprendersi reciprocamente. Infatti solo attraverso la domanda “che cos’è la filosofia?” è possibile comprendere davvero “che cos’è la pratica filosofica”, ed è proprio l’indagine sulla pratica filosofica che può costituire un nuovo stimolo a interrogarsi sull’identità della filosofia.

3. La pratica filosofica come esercizio del *logos*: razionalità discorsiva e gioco delle facoltà

In alcuni casi, con un tentativo rigoroso per quanto minoritario nel campo della disciplina, si è tentato di concepire la pratica — e dunque il suo specifico filosofico — nel senso più ristretto possibile, ovvero come lavoro rigoroso ed esclusivo sul concetto e come messa a disposizione del richiedente delle nozioni formali e materiali della filosofia. L’“esperto in filosofia” utilizzerà così le proprie competenze acquisite — per esempio le sue capacità critiche, logiche e sistematiche — al fine di indagare o “abitare” il problema del consultante, che costituisce dunque esattamente in quanto problema l’unico oggetto della pratica filosofica, nel momento in cui la psiche di questi e le sue dinamiche rappresentano l’oggetto chiaramente distinto della psicoterapia⁶. La pratica filosofica si fonda perciò, in questa prospettiva, su un uso fondamentalmente pratico della ragione — senza escludere quello puramente teoretico e quello pragmatico, volto a determinare i mezzi per raggiungere un determinato fine — nel senso che cerca di definire regole e criteri per orientare comportamenti e decisioni⁷. Il modo in cui questo è compiuto è appunto quello rigoroso del lavoro razionale e concettuale che, osservando la vita *sub specie ideae*⁸, costituisce una sorta di piano ideale di resistenza a quello reale e meramente empirico dell’esistenza, nel presupposto che tra vita e pensiero si diano un’eterogeneità e

6. Cfr. A. Poma, *La consulenza filosofica*, «Kykéion. Semestrale di idee in discussione», 8 (2002), pp. 37–44.

7. Cfr. L. Bertolino, *Il problema della colpa. Per una fondazione della consulenza filosofica*, cit., p. 178.

8. Cfr. U. Perone, *Prefazione a L. Regina, Consulenza filosofica: un fare che è pensare*, cit., p. 12.

un'alternanza irriducibili ma al tempo stesso un parallelismo in grado di consentire un'influenza reciproca⁹.

Assumendo come indispensabile e caratterizzante della filosofia questo lavoro del *logos*¹⁰, è tuttavia necessario chiedersi se la pratica filosofica possa e debba rispondere alle domande che le sono rivolte attraverso un rigoroso ed esclusivo esercizio del concetto che non sia disposto a prendere in considerazione in alcun modo altre dimensioni dell'accadere di queste stesse domande. Se ciò che viene rivolto alla pratica filosofica è fondamentalmente una molteplice richiesta di senso di fronte a un disagio esistenziale, è possibile pensare che ciò che riguarda questa domanda — e colui che la pone — siano soltanto la realtà esterna, la psicologia dell'io e il comportamento cognitivo, per cui un intervento rigorosamente concettuale, privo di attenzione ad altri piani dell'accadere della domanda, risulterebbe sufficiente e praticabile? Ovvero, la totalità dell'uomo e della sua richiesta di senso, così come si presenta nella pratica filosofica, può trovare riconoscimento unicamente in questa razionalità discorsiva a prescindere dall'intervento di altre facoltà¹¹? Il che equivale a chiedersi, su un altro piano di discorso: la filosofia stessa può essere concepita unicamente in questo modo?

Una risposta alla questione può venire dalla distinzione tra filosofia pratica — l'ambito filosofico fondamentalmente coinvolto nella nostra disciplina — e pratica filosofica¹². Benché le due attività siano reciprocamente implicate, se la prima produce teorie e discorsi che hanno per oggetto le pratiche umane, la seconda produce attività e pratiche attraverso cui si realizza un'esperienza filosofica della realtà. L'atteggiamento teoretico prescinde, per sua stessa vocazione e in quanto tale, da tutta una serie di elementi, e non può prescindere da questo suo prescindere — e in ciò risiede esattamente il suo valore e la sua specificità. Ciononostante, o meglio proprio per questo, sarebbe contraddittoria la sua pretesa di garantire la verità innegabile di una qualunque teoria, così come di affermare come indiscutibile il valore di qualsiasi sapere teorico, dal momento che, in una prospettiva epistemologica, risulterebbe arduo affermare la realtà di un discorso totalmente incondizionato, compreso quello che ha per oggetto le verità matematiche. Le pratiche filosofiche, per intima vocazione, intendono esattamente non prescindere da questo contesto — nella fattispecie soggettivo, esistenziale, affettivo — in

9. Cfr. L. Regina, *Consulenza filosofica: un fare che è pensare*, cit., pp. 35–46.

10. Cfr. N. Pollastri, *Consulente filosofico cercasi*, Milano, Apogeo, 2007, pp. 47–49, in cui si afferma che la consulenza filosofica lavora anzitutto per concetti, ma anche attraverso narrazioni.

11. Cfr. R. Màdera, *Editoriale*, in Idem (a cura di), *Il senso di psiche. Una filosofia per l'anima*, «Rivista di psicologia analitica», 76 (2007), n. 24, pp. 11–12.

12. Cfr. L.V. Tarca, *Dalla filosofia pratica alle pratiche filosofiche*, in R. Màdera (a cura di), *Le pratiche filosofiche nella formazione*, «Adulità», 27 (2008), pp. 18–29.

cui le teorie si danno, ma farsene carico e averne esplicita cura. In questo modo, esse cercano di connettere attenzione teoretica e attenzione esistenziale, antropologica ed emotiva, riconoscendo un’originaria e inevitabile situazionalità della pratica filosofica, costretta a mettersi in gioco ogni volta e a cercare in ogni momento la propria mossa congruente.

La tendenziale mancanza di questa attenzione al contesto propria del discorso puramente teorico e la preoccupazione che essa possa riprodursi all’interno della pratica filosofica hanno suscitato in una parte cospicua dei consulenti filosofici una presa di posizione polemica nei confronti del puro atteggiamento teoretico, stigmatizzandone pesantemente i limiti all’interno e al di fuori della pratica filosofica, nel momento in cui questa si costituisce come presa di distanza da ogni visione puramente teorica e da ogni comprensione esclusivamente cerebrale e raziocinante, affermandosi invece come radicamento filosofico nell’esistenza concreta, attraverso un coinvolgimento integrale dell’essere e del modo di vivere dell’esistente¹³.

Al di là delle polemiche, posto il fatto che la filosofia ci è trasmessa innanzitutto come patrimonio scritto e testuale di forme e contenuti, non sembrerebbe scontato interrogarsi su come essa debba essere concepita in quanto pratica dialogica e oralità. Pretendere di attribuire all’oralità il medesimo procedimento reperibile nei testi sembrerebbe, per esempio nel caso della filosofia antica, del tutto inadeguato, oltre che per ragioni intrinseche anche per le indicazioni presenti in tal senso nei testi filosofici stessi e nelle testimonianze letterarie sulla filosofia che ci sono giunte. Tutt’altra situazione è quella della contemporaneità, in cui la prestazione filosofica scritta e quella orale possono tendere a volte a coincidere quasi completamente. Pur svolgendosi nella dimensione dell’oralità e non potendo prescindere dal suo contesto di accadimento, è innegabile che la pratica filosofica si radica comunque in una tradizione filosofica testuale, da cui attinge il proprio *instrumentarium* formale e di contenuti, senza il quale essa perderebbe del tutto il suo specifico filosofico; ed è vero che dalla lettura di questo patrimonio testuale si può desumere un esercizio della filosofia esclusivamente logico-argomentativo, privo di qualunque riferimento al contesto antropologico-esistenziale. Questo tuttavia non ci esime dal dubbio che in quell’identico modo potesse e possa essere oggi praticata la filosofia nella sua dimensione di oralità. Dalle articolate riflessioni del *Fedro* platonico i dubbi, per non dire l’impossibilità, di una completa esportabilità del modello di filosofia che emerge dalla testualità in ambito orale sembrano probanti, specialmente per la pratica filosofica.

13. Cfr. tra gli altri G.B. Achenbach, *Philosophische Praxis*, Köln, Jurgen Dinter, 1987; tr. it. di R. Soldani, *La consulenza filosofica*, Milano, Apogeo, 2004, *passim*. E R. Lahav, *We Have Hardly the Beginning in at All*, «Zeitschrift für Philosophische Praxis», 2 (1995); tr. it. F. Cirri, *Comprendere la vita*, Milano, Apogeo, 2004, p. 162.

Il fatto che la pratica filosofica non coincida e non possa coincidere con la filosofia desumibile dal modello puramente testuale è poi un'esigenza difficilmente negabile, come altrettanto innegabili, per converso, sono la provenienza e la natura dell'*instrumentarium* di cui essa si avvale. Che questa disciplina si trovi inoltre a essere interrogata da un essere umano nella sua totalità di esistente implica che a questo esistente e di esso nella sua integralità debba render conto; e d'altronde proprio nell'intero, nell'integralità, e non nella parzialità specialistica, consiste una vocazione essenziale della filosofia¹⁴. Di fronte ai temi e ai contenuti che appartengono alla dimensione esistenziale, affettiva, psicologica la pratica filosofica può rispondere affrontando questi stessi temi secondo la prospettiva che le è propria, ossia attraverso strumenti e secondo un punto di vista filosofico, dal momento che la tradizione filosofica si è occupata, nel suo sviluppo storico, di tutti questi temi in una completa fedeltà a se stessa.

Le dinamiche psichiche che il consultante tende inevitabilmente a sviluppare nel corso della pratica non potranno essere invece risolte semplicemente attraverso gli strumenti logico-concettuali della razionalità discorsiva. L'attenzione al contesto di accadimento del dialogo, di cui si è parlato, dovrebbe intonare la pratica filosofica a una sensibilità a questi aspetti, una sensibilità che non può coincidere con la mera razionalità discorsiva ma che non è necessariamente esclusa o in conflitto con essa, anzi che con questa può cooperare, in un parallelismo funzionale e in un gioco armonico tra facoltà. Infatti, uso della ragione non significa necessariamente insensibilità della ragione alle dimensioni altre da sé, ma piuttosto, al contrario, integrazione e armonizzazione tra le facoltà. È questo il senso possibile del *logistikon* nella tripartizione platonica dell'anima: la guida di un gioco armonico tra facoltà che produce un equilibrio e un'efficacia gnoseologica nell'individuo. In questo senso, anche l'attuazione di una disposizione non logico-concettuale risulterebbe retta e finalizzata dal *logistikon* stesso, che è tale anche e proprio perché ha potere di *raccogliere* e tenere insieme. E questa, in effetti, è precisamente la sua comprensione. Attraverso la sua vocazione propria, questo *logistikon* intona così, in senso formale e contenutistico, l'intera attività della pratica filosofica, rendendola appunto tale.

In questa prospettiva, il discorso e il linguaggio della pratica filosofica dovrebbero sforzarsi di essere specifici — cioè intonati alle esigenze filosofiche del dialogo — ma non feticisticamente specialistici, cioè volti a una preservazione e ripetizione orale di un formalismo testuale. In questo senso, dovrebbe essere l'attitudine stessa che caratterizza questa pratica in quanto tale — e cioè la sua provenienza, la sua finalità, le sue modalità filosofiche — a determinarne funzionalmente e direttamente il linguaggio a partire da

14. Cfr. L.V. Tarca, *Dalla filosofia pratica alle pratiche filosofiche*, cit., p. 24.

un’esigenza autentica, invece che produrre semplicemente la ripetizione di una tradizione espressiva fondata su un’*auctoritas*. La necessità di questa (ri)determinazione del linguaggio a partire dalla cosa stessa e dalla sua esperienza, all’interno della pratica filosofica, potrebbe costituire tra l’altro, in qualche misura, un interessante stimolo di riflessione per la filosofia stessa.

Nella pratica filosofica, il linguaggio della filosofia si troverà inoltre necessariamente sottoposto alla torsione della domanda esistenziale, continuamente rinnovata, di un soggetto vivente. Nel dialogo interpretativo della ricerca del senso, nel gioco armonico in cui si trovano a collaborare facoltà diverse, il linguaggio è chiamato a render conto di una complessità che spesso non può coincidere con un’univocità — a maggior ragione se il senso, come ha scritto Jung, «racchiude sempre in sé qualcosa in più dell’oggetto concreto dell’enunciazione»¹⁵ — ma che richiede una plurivocità e una certa *inventio*, nel senso di una creazione sensibile aderente alla necessità del contesto.

4. La pratica filosofica come esercizio critico: i paradigmi e la loro decostruzione

La dimensione critica, proprio in quanto specificamente filosofica, caratterizza intrinsecamente la pratica filosofica, tanto da costituire un aspetto fondamentale del suo *proprium* e del suo operare. La modalità più generale di accadimento di questa coscienza critica può essere definita, in termini heideggeriani, come ciò che è agli antipodi del mero operazionismo, e cioè come quella consapevolezza metadiscorsiva e metadisciplinare, quell’attenzione ai paradigmi e alla loro tematizzazione, quel lavoro di decostruzione e ricostruzione che coincide, in fondo, con l’esercizio della filosofia stessa. In questo senso si può dire che la pratica filosofica coincide pienamente con l’esercizio filosofico-critico. Se ogni *Ur-sprung* implica infatti un *Ab-sprung*, se ogni ritorno a un’originarietà implica il passo indietro della consapevolezza, è in questo movimento che si può riconoscere il passo essenziale, la *démarche* per eccellenza della pratica filosofica. E questo movimento di consapevolezza critica che è anche presa di distanza — nel senso della *buona distanza* da cui osservare — si può declinare nella pratica filosofica in prassi e conseguenze diverse.

Si può considerare un’acquisizione della disciplina, condivisa dalla totalità degli autori più significativi, quella che potremmo definire un’intonazione critico-socratica della pratica. Infatti, la pratica filosofica ha come vocazione

15. Cfr. C.G. Jung, A. Jaffè, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, Zürich, Rascher, 1962; tr. it. G. Russo, *Ricordi, sogni, riflessioni*, Milano, Rizzoli, 1978, pp. 435–36, in cui Jung esprime la medesima necessità di “ambiguità” del linguaggio a proposito della pratica analitica.

la messa in questione critica dei problemi e uno spirito avventurosamente contraddittorio, lontano da un'idea di aiuto fondato sulla semplice offerta di soluzioni e risposte. Per questo costituisce — e deve costituire se intende conservare e confermare la propria vocazione autenticamente filosofica — una prospettiva radicalmente contraria a ogni *know-how* così come a qualunque paradigma terapeutico classico¹⁶. In questo senso la pratica filosofica, secondo Achenbach, è «la bonifica dei bisogni, non la loro soddisfazione», è una «cultura delle domande, non delle soluzioni»¹⁷. In quest'ottica, il problema non diviene dunque un ostacolo da superare ma un luogo da abitare fecondamente, e se soluzione del problema si dà, essa dev'essere intesa come semplice passaggio di un processo problematizzante più complesso, da cui il problema originario può risultare in una certa forma amplificato anziché risolto¹⁸. La risoluzione in tal senso è solo un effetto collaterale, nel momento in cui è la maggiore consapevolezza del soggetto a costituire il vero movimento e l'esito autenticamente filosofico del processo.

In linea con questa attitudine, la pratica filosofica non muove — nella prospettiva o almeno nelle intenzioni della maggior parte degli autori — da posizioni ideologiche o filosofiche precostituite ma, facendo leva sulla visione del mondo del consultante, tende a metterla alla prova di un'analisi critica la più libera e meno pregiudiziale possibile, in uno sforzo di apertura creativa, tendenzialmente svincolata dal raggiungimento di finalità od obbiettivi¹⁹. L'attitudine del consulente filosofico assomiglia in questo senso a quella del tafano socratico, il cui *pharmakon* è un veleno rispetto alle attese consolatorie dell'interlocutore, mentre proprio il rischio cui conduce e l'«arrischiare» del suo stesso procedere costituiscono la possibilità di un'apertura essenziale e una cura paradossale. In questo senso, Rovatti giunge a parlare della pratica filosofica come «cura di sé» in senso foucaultiano, ovvero come mossa radicale di decostruzione e sovvertimento non soltanto dei paradigmi e delle ideologie ricevute, ma, attraverso ciò, dell'idea stessa di soggetto che le sorregge, fino a una presa di distanza radicale da questo soggetto stesso e alla sua riscoperta come entità strutturalmente nuova, mobile, dinamica, in relazione strutturale con l'altro, così come l'incontro dialogico esige e dovrebbe testimoniare²⁰.

16. Cfr. P.A. Rovatti, *La filosofia può curare?*, Milano, Raffaello Cortina, 2006, *passim*.

17. G.B. Achenbach, *Philosophische Praxis*, tr. it. cit., p. 80.

18. Cfr. A. Poma, *La consulenza filosofica*, cit., pp. 44–45.

19. Cfr. R. Lahav, *A Conceptual Framework for Philosophical Counseling*, in Idem, M. Tillmanns (a cura di), *Essays on Philosophical Counseling*, Lanham, New York, University Press of America, 1995, pp. 3–24; tr. it. F. Cirri, *Comprendere la vita*, Milano, Apogeo, 2004, p. 18. R. Lahav, *What is Philosophical in Philosophical Counseling?*, «Journal of Applied Philosophy», 13 (1996), n. 3; tr. it. F. Cirri, *Comprendere la vita*, Milano, Apogeo, 2004, p. 142. N. Pollastri, *Il pensiero e la vita*, cit., p. 218. Idem, *Consulente filosofico cercasi*, cit., pp. 41–42.

20. Cfr. P.A. Rovatti, *La filosofia può curare?*, cit., pp. 65–84.

Una possibile prosecuzione ed estremizzazione di questa critica del soggetto e dell’idea di verità che vi è connessa si può leggere, riferendola alla pratica filosofica, nelle riflessioni di François Jullien²¹. La critica radicale della “fissazione” del pensiero occidentale sulla verità, e di conseguenza su una verità a scapito dell’altra, è connessa a una critica altrettanto radicale della soggettività da cui quella fissazione procede. Accettare la contraddizione, senza risolverla in una verità superiore, ma tenendo insieme entrambi i poli della dualità, significa non inglobare l’altro nel regno identitario dell’io, e dunque rifiutarsi di compiere un’aggressione gnoseologica del mondo che si vuole comprendere a fronte di un’accoglienza spaziosa, sottratta a qualunque categorizzazione predeterminata. Questo atteggiamento si fonda, com’è evidente, su un’idea della realtà di tipo non identitario, in cui il reale è visto piuttosto come processo che non come fissità ontologica, a cui non può e non deve dunque corrispondere una verità stabile e definita una volta per tutte, ma soltanto una forma di *congruenza*. Tuttavia, questo implica al tempo stesso una presa di congedo radicale non soltanto da un’idea di verità, ma dall’orizzonte stesso della verità e della sua ricerca. In questo senso, il processo proposto da Jullien, che vorrebbe essere fedele al pensiero taoista classico, si discosta anche dalla stessa saggezza socratica, che rimane sempre entro il quadro della ricerca della verità e che comporta perciò competizione, opposizione, scelta, dialettica, definizione. La prassi gnoseologica, se così si vuol dire, che qui è proposta è quella di un’apertura senza soggetto, di una fluidità che è semplicemente via — di cui ciò che conta è la percorribilità, non dove conduce — che non ha altro fine se non il proprio rinnovamento e che resta indifferente a qualunque finalità, disoccupandosi di ogni rivelazione a favore di una semplice regolazione in continuo compimento.

Una simile posizione costituisce ovviamente uno stimolo metodologico interessante, se non un ideale regolativo, per la pratica filosofica, per quanto probabilmente non risulti, da un punto di vista occidentale, totalmente esportabile in una prassi né interamente sottoscrivibile teoricamente. Tuttavia interpretare queste riflessioni come una teoria della verità significherebbe — per ragioni in parte contraddette dal loro stesso autore, che le presenta nel quadro di una teoria filosofico-gnoseologica — tradire nell’intimo la loro intenzione, che è quella di funzionare come una serie di indicazioni performative. In questo senso, esse possono essere perfettamente accolte nel quadro della riflessione e della prassi della pratica filosofica, ferma restando una maggiore o minore congruenza con esse.

21. F. Jullien, *Un sage est sans idée*, Paris, Seuil, 1998; tr. it. M. Porro, *Il saggio è senza idee*, Torino, Einaudi, 2002, *passim*.

5. La pratica filosofica come ricerca di senso: visione del mondo e accrescimento d'essere

Di fronte a un ideale di neutralità o di *fadeur* — come direbbe Jullien — della pratica filosofica, è necessaria, come gesto critico essenziale, la consapevolezza della sua non imparzialità. Per quanto il consulente abbia il dovere etico di cercare di non influenzare volontariamente il proprio consultante e di assicurare, a questo proposito, una vigilanza deontologica continua, egli non può, al pari di questi, non essere portatore di una visione del mondo e non trasmetterla, per quanto indirettamente e involontariamente²².

D'altronde già Jung, lungi dal ritenerla un pericoloso condizionamento, rileva la straordinaria importanza della visione del mondo. Infatti, egli la pone al centro della propria analisi, affermandone il carattere in un certo senso metapsicologico e considerandola il polo opposto della psiche fisiologicamente condizionata e come la dominante psichica superiore che decide del destino di questa²³. Analogamente la *Weltanschauung* del consultante costituisce, nell'opinione della maggioranza dei consulenti filosofici²⁴, il punto di partenza e il nucleo della pratica filosofica, perché essa costituisce la riserva e la fonte di senso — e dunque il patrimonio filosofico — dell'interlocutore, ed è a partire da essa e attraverso essa che il consulente può svolgere il proprio lavoro. Si può dire dunque che proprio questa visione del mondo e la sua articolazione costituiscano una delle dimensioni essenziali e specificamente filosofiche della pratica.

Se ricerca di senso e visione del mondo procedono parallelamente nutrendosi l'un l'altra — nella pratica filosofica oltreché nella filosofia *tout court* — il loro movimento e la loro costituzione coapparterranno necessariamente a entrambi gli interlocutori della pratica. Sostenere l'idea che uno di essi — il consulente — possa prescindere dall'essere coinvolto personalmente in questo processo di comunicazione e formazione di una visione del mondo, significherebbe negare non soltanto un fatto ma anche la base di ogni interpretazione — e dunque la possibilità del lavoro stesso del consulente come ricerca di senso.

La teoria ermeneutica, in questa prospettiva, si può prestare in modo esemplare a rischiarare e orientare la pratica, divenendone anche uno dei fondamenti teorici. Proprio perché non esiste un soggetto puro, cioè libero da pre-giudizi, questi pregiudizi costituiscono una precomprensione del mondo necessaria e inevitabile. Pretendere di uscire da questa condizione

22. Cfr. R. Màdera, *Le pratiche filosofiche come pratiche formative*, in Idem (a cura di), *Le pratiche filosofiche nella formazione*, cit., p. 170; R. Lahav, *We Have Hardly the Beginning in at All*, tr. it. cit., p. 164.

23. Cfr. R. Màdera, *C.G. Jung come precursore di una filosofia per l'anima*, in Idem (a cura di), *Il senso di psiche. Una filosofia per l'anima*, cit., p. 56.

24. Cfr. R. Lahav, *A Conceptual Framework for Philosophical Counseling*, cit., pp. 12–14.

significherebbe alimentare un mito, o meglio il pregiudizio inconsapevole della possibile assenza di pregiudizi. Questi pre-giudizi non devono tuttavia essere subito inconsapevolmente, ma richiedono di essere tematizzati, cioè resi consapevoli, elaborati e articolati. Questa articolazione dei pre-giudizi è esattamente il lavoro dell’interpretazione, che è dunque l’attività in cui si trovano immersi gli interlocutori della pratica filosofica. Il loro collocarsi dentro questo circolo ermeneutico non costituirà allora tanto un vincolo da cui fuggire, ma piuttosto un luogo da abitare nel modo più appropriato²⁵.

Non è difficile comprendere, nell’ambito della pratica filosofica, come questa articolazione di pre-giudizi e paradigmi, in cui consiste l’attività interpretativa che la pratica stessa è, costituisca per entrambi i partecipanti un vero accrescimento d’essere. Il lavoro sulle visioni del mondo è dunque il lavoro sui pre-giudizi e sulle precomprensioni del consultante, e in questo senso è interpretazione e accrescimento d’essere, ovvero ricerca di senso. Il fatto che entrambi i partecipanti cooperino all’interno di questo lavoro indica una volta di più la condizione filosofica in cui si trovano, ovvero la consapevolezza critica del limite e al tempo stesso la ricchezza di possibilità in cui agiscono. In questo senso, il lavoro della pratica filosofica può anche essere inteso come oscillazione tra un proficuo conflitto di interpretazioni e una possibile fusione di orizzonti, a seconda del senso in cui si sviluppa l’articolazione critica delle precomprensioni reciproche.

Dal momento che, come abbiamo visto, il consulente non è una *tabula rasa* ma una *tabula plena*, il suo lavoro sarà caratterizzato inevitabilmente da uno stile personale di analisi o di consulenza. Ancora una volta, anziché essere un vincolo, questo fatto rappresenta per l’interlocutore una possibilità di scelta autenticamente filosofica che riafferma ancora una volta quel carattere di tendenziale reciprocità e parità — nel senso di una consapevolezza reciproca — che la pratica richiede.

6. La pratica filosofica come modo di vivere: biografia, testimonianza, dialogo

Si può dire che l’idea stessa di pratica o consulenza filosofica muova con determinazione da un punto: ricondurre la filosofia alla vita. Questa esigenza, che si manifesta con estrema chiarezza, origina a sua volta da una constatazione opposta: l’allontanamento della filosofia dalla vita che si è consumato. Le riflessioni della maggior parte degli autori, da Achenbach a Lahav, da Pollastri a Mådera, partono proprio da una profonda insoddisfazione per

25. In questo senso può essere inteso l’abitare il problema indicato da molti autori, come Lahav, Poma, Regina.

la condizione in cui sembra trovarsi anzitutto e per lo più la filosofia nel mondo contemporaneo, in preda a una sterilità e a un accademismo che ne inibiscono la vocazione più autentica: la ricerca di senso per il singolo esistente. Si tratta, nelle parole di questi autori, di riscoprire una filosofia del soggetto vivente, capace di mettere in moto il pensiero e porre in questione l'esistenza nel contatto diretto con i problemi della vita (Achenbach), di sviluppare una comprensione vissuta, cioè capace di esprimere e toccare il nostro modo concreto di esistere, al di là di una cognizione cerebrale, in un coinvolgimento integrale del nostro essere (Lahav). Attraverso queste e altre formule, la pratica filosofica cerca di esprimere l'urgenza e al tempo stesso la specificità del proprio compito: di fronte alla richiesta ineludibile di senso che la società pone, la pratica filosofica — e dunque la filosofia stessa — è chiamata a ricomprendersi alla luce di questa domanda, offrendole accoglienza e destinazione. Nel fare questo, essa riscopre se stessa come *modo di vivere* — e dunque non semplicemente come *discorso* sulla filosofia ma come vita filosofica, come vivere secondo filosofia. Rifacendosi alla lezione di Foucault ma soprattutto di Hadot, la pratica filosofica scopre la propria identità e la propria giustificazione all'interno di una modalità di intendere la filosofia che, a prescindere dalla sua validità in quanto tale, rappresenta il modello preminente nella maggioranza delle scuole antiche ed esemplare nello sviluppo storico della disciplina, per quanto non costituisca storicamente l'unico modello possibile. Sulla scorta di questa adesione — anche storica — a un modello filosofico preciso, il consulente filosofico è filosofo e fa filosofia, per Achenbach, proprio a partire dal fatto che testimonia e garantisce con la propria vita la sua visione del mondo e la sua vocazione filosofica.

Per questo il metodo biografico, come lo chiama Màdera — ovvero la partenza e il radicamento della pratica filosofica nell'identità biografica del consultante — assume un'importanza fondamentale nella disciplina e diviene il fondamento e la costante verifica del lavoro di ricerca di senso e di elaborazione del pensiero compiuto. Ciononostante non mancano posizioni, per quanto più rare, che rifiutano tendenzialmente la dimensione biografico-narrativa della pratica, volendo sottolinearne il carattere di lavoro specificamente concettuale. Lungi dal negare in qualche forma il necessario rapporto tra vita e filosofia — senza il quale nessuna pratica avrebbe senso — Luciana Regina, per esempio, propone un modello radicalmente opposto, preferibilmente immune da fatti e racconti così come da un soggetto particolare connotato psichicamente²⁶.

Ancora una volta, sembra che la rigidità e l'univocità metodica, in entrambi i sensi, possano male adattarsi alla pratica filosofica. Al di là delle

26. L. Regina, *Consulenza filosofica: un fare che è pensare*, cit., pp. 136–149.

importanti suggestioni che possono provenire dalle varie elaborazioni teoriche, nella pratica concreta sembra tuttavia difficilmente proponibile — e per nulla sviluppata, almeno a livello di consulenze individuali — un’astrazione completa da narrazioni e problematiche contingenti in cui il soggetto si trova coinvolto. L’ideale di un discorso “puramente filosofico”, generato ed esemplato in qualche modo sulla lettura dei testi, risulterebbe tra l’altro scarsamente praticabile per un non-specialista della materia. Tuttavia, fatta salva la presenza vivente di chi sta di fronte al consulente, e posto l’ideale indiscutibile e indiscusso di una comprensione universalizzabile e perciò autenticamente filosofica — che costituisce la garanzia della pratica stessa — il metodo attraverso cui giungervi — narrazione o invece concettualizzazione immediata — dovrebbe sorgere, a nostro giudizio, dalla congruenza alla situazione dialogica stessa, di volta in volta richiesta, anziché da uno schema aprioristicamente determinato.

Per quanto riguarda la necessità di una comprensione vissuta — cioè che entri a far parte dell’esperienza esistenziale del soggetto, trasformandosi in modo di vivere — è evidente come questo costituisca nella maggioranza dei casi la richiesta fondamentale di chi si avvicina alla pratica. È altrettanto evidente, tuttavia, che il consulente filosofico non può offrire questa comprensione al suo interlocutore, dal momento che essa è frutto di un impegno e di un percorso necessariamente personali — che sono tra l’altro ciò che garantisce la libertà autenticamente filosofica della ricerca. Quello che il consulente tuttavia può suscitare, a questo proposito, è almeno la consapevolezza della necessità di questa comprensione vissuta — qualunque essa sia — oltre a porre eventualmente se stesso come esempio di una forma possibile di questa comprensione.

In secondo luogo il consulente può indicare un *metodo*, nel senso di una via, in grado di favorire quest’esperienza. Il modo autenticamente filosofico in cui lo potrà fare sarà quello dell’esercizio della consapevolezza e dell’attenzione a sé attraverso il *logos*. Se la comprensione vissuta è una comprensione integrale, in cui tutte le parti dell’individuo sono perfettamente persuase e collaboranti, ciò che la ostacola sarà il suo contrario, ovvero una comprensione incompiuta e parziale. Per quanto gli compete, il consulente può aiutare a rimuovere questi ostacoli attraverso l’esercizio del *logos*, e dunque attraverso una consapevolezza e un’attenzione integrale ai processi che coinvolgono questa comprensione. La specificità del suo intervento starà dunque non tanto o non sostanzialmente nel mezzo *logico* formalmente inteso, ma nella finalità e nella condizione di consapevolezza da cui quel mezzo stesso discende e di cui è traduzione. Se l’ostacolo alla comprensione vissuta non si colloca a livello logico-razionale, il consulente potrà testimoniare la comprensione di questo fatto e invitare il consultante a prenderne atto, rafforzando con ciò stesso una consapevolezza del fenomeno a livello del *logos*.

Se una comprensione vissuta si dà solo nel gioco armonico di tutte le facoltà, sensibilità inclusa, e ammettendo che questo gioco debba essere retto, in ultima istanza, da quel *logistikon* di cui parla Platone — inteso come ragione e non come mera razionalità, cioè come consapevolezza e conoscenza ideale ed *essenziale* della realtà — allora sarà proprio il lavoro stratificato del *logos* a poter rischiarare, progressivamente e nell'accettazione dei suoi stessi limiti, questa comprensione nella sua integralità.

Un altro tratto della filosofia — e dunque della pratica filosofica — intesa come modo di vivere coincide con il suo carattere pubblico. Hadot ricorda come la filosofia nel mondo antico comportasse un impegno nei confronti della società e come fosse un'attività che si svolgeva innanzitutto con gli altri e per gli altri, in una prospettiva comunitaria di condivisione²⁷. In un'ottica più recente, Màdera sottolinea l'importanza del riconoscimento dell'altro nella costituzione dell'io, della presenza intrinseca dell'alterità all'interno della soggettività — ciò che Heidegger chiamerebbe il *Mit-sein* — fatto che si traduce nella pratica filosofica come ricerca non monologica della verità ma come dialogo, intersoggettivo e al tempo stesso interculturale²⁸.

È d'altronde proprio questo riconoscimento dell'alterità come parte costitutiva dell'identità che sta a fondamento della ricerca e della pratica filosofica, e che ne determina il carattere irrinunciabile ed essenziale di dialogicità e di confronto, fino a istituire quella forma peculiare di accadimento della verità — in cui la pratica filosofica si riconosce — che potremmo chiamare un'ontologia dialogica, in cui la comprensione non può in alcun caso essere un processo unilaterale, poiché comprensione si dà — come scriveva, in un contesto analogo, Jung²⁹ — solo *quando* e *se* anche l'altro ha capito.

guido.brivio@unito.it

27. Cfr. P. Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002², p. 303; tr. it. A.M. Marietti, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Torino, Einaudi, 1988.

28. Cfr. R. Màdera, *Le pratiche filosofiche come pratiche formative*, cit., pp. 162–163.

29. Cfr. R. Màdera, *C.G. Jung come precursore di una filosofia per l'anima*, cit., p. 64.

La “metafisica rivoluzionaria” di Kant

La critica come stato di diritto della ragione

GAETANO CHIURAZZI
Università di Torino

ABSTRACT: Kant’s critical project has been understood as a description of the functioning of knowledge (Strawson). Such an understanding of the first *Critique* seems however limited, especially if we consider Kant’s frequent use of political analogies. These analogies suggest another reading in which Kant’s critical project emerges as an attempt to overcome a state of nature in reason (marked by unavoidable conflict) through the institution of a legal state in and by reason itself.

Seen in this perspective, Kant’s critical metaphysics can be considered revolutionary, because it assumes the issues of the two revolutions of modernity, the political and the scientific one: from the former, Kant adopts the conviction that a conflict can be settled only through the separation and reciprocal limitation of powers, as theorized by Locke and Montesquieu — and thus neither by force nor by the establishment of an absolute power; from the latter, he acquires a model of proof, which is based, not on description, but on the elaboration of an explicative hypothesis (of a condition of possibility). The *Critique of Pure Reason*, then, is not a mere treatise of epistemology or of descriptive metaphysics, but the attempt of setting up a policy of reason at the service of peace and civil communal life.

KEYWORDS: Metaphysics, critique, reason, state of law, politics, Kant.

1. Kant metafisico descrittivo?

In *Individui. Un saggio di metafisica descrittiva* (1969)¹, P.F. Strawson ha proposto una distinzione, quella tra “metafisica descrittiva” (*descriptive metaphysics*) e “metafisica revisionaria o correttiva” (*revisionary metaphysics*): la metafisica descrittiva si limiterebbe, secondo Strawson, a descrivere

1. P.F. Strawson, *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics* (1969), London, New York, Routledge, 2005; tr. it. E. Bencivenga, *Individui. Saggio di metafisica descrittiva*, Milano, Feltrinelli, 1978. Si veda anche Idem, *The Bounds of Sense. An Essay on Kant’s “Critique of Pure Reason”* (1966), London, New York, Routledge, 2006; tr. it. M. Palumbo, *Saggio sulla “Critica della ragion pura”*, Roma, Bari, Laterza, 1985.

la reale struttura del nostro pensiero riguardo al mondo, così come essa ci appare, a differenza della metafisica correttiva, che sarebbe invece intenta a produrre una struttura migliore, o a proporre un diverso modo di pensare. Secondo Strawson, Aristotele e Kant sarebbero i precursori di quella metafisica descrittiva che egli stesso si propone di realizzare in *Individui*, mentre Cartesio, Leibniz o Berkeley sarebbero esponenti di una metafisica revisionaria².

Questa distinzione di Strawson ricorda molto da vicino quella kuhniana tra “scienza normale” e “scienza rivoluzionaria”: mentre la scienza normale si occupa di sviluppare le conseguenze di una certa teoria assestata, e produce quindi descrizioni, la scienza rivoluzionaria si propone di risolvere difficoltà teoriche di principio, proponendo nuove teorie e nuovi modi di pensare. Esempio classico di scienza rivoluzionaria è per Kuhn la teoria copernicana, che ha cambiato radicalmente il modo in cui veniva descritta la struttura dell’universo, introducendo un nuovo metodo per la sua stessa elaborazione, e cioè un cambiamento di presupposti e di punto di vista³.

A questa stessa rivoluzione si richiama, com’è noto, anche Kant, e questa semplice annotazione dovrebbe già bastare per mettere in dubbio l’inclusione di Kant tra i metafisici descrittivi, come invece vorrebbe Strawson. A voler dar credito alla sua dicotomia, Kant sarebbe semmai non un metafisico descrittivo, ma revisionario: richiamandosi a Copernico, egli presenta infatti il suo metodo come un modo *migliore* di descrivere il funzionamento della conoscenza, e non come il modo in cui essa *realmente* funziona. Rispetto al modo in cui fino ad allora si era costruita la teoria della conoscenza, e cioè presupponendo che essa dovesse regolarsi sugli oggetti, Kant si chiede se non possiamo procedere meglio (*besser fortkommen*) facendo l’ipotesi inversa, così come Copernico aveva fatto per le orbite dei pianeti, e cioè che «gli oggetti debbano regolarsi sulla nostra conoscenza» (B XVI [20])⁴: e tale ipotesi è esplicitamente presentata, non solo come un tentativo di riforma (*Umänderung*), ma addirittura come una rivoluzione (*gänzliche Revolution*: B XXII [23], nota; B XXIII [24]).

Da ciò si vede che il progetto della critica non nasce affatto come tentativo di descrivere la struttura reale del pensiero, ma come tentativo di risolvere un problema ben preciso, proponendo un cambiamento di paradigma nel

2. P.F. Strawson, *Individuals*, tr. it. cit., p. 9.

3. T. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962; tr. it. A. Carugo, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 1969.

4. I. Kant, *Kant’s gesammelte Schriften*, vol. III: *Kritik der reinen Vernunft* (B), vol. IV: *Kritik der reinen Vernunft* (A), Berlin, Leipzig, Königlich preußische Akademie der Wissenschaften, 1911; tr. it. G. Gentile, G. Lombardo–Radice, rivista da V. Mathieu, *Critica della ragion pura*, Bari, Laterza, 1969. I riferimenti alla *Critica* saranno riportati nel testo, indicando tra parentesi quadre la pagina della traduzione italiana.

senso di Kuhn: cosicché è solo comprendendo questo problema che si può davvero coglierne il senso e il modo scientifico di procedere. Questo diverso modo di intendere il progetto critico mostra i limiti dell’affermazione di Strawson, che rischia di compromettere la comprensione del metodo critico nel suo complesso, e anzi di esserne, in ultima analisi, la negazione⁵.

A questo si aggiunge il fatto che il metodo rivoluzionario della critica non riguarda a mio avviso la semplice “teoria della conoscenza”: la difficoltà teorica che essa vuole risolvere ha infatti una serie di motivazioni, implicazioni e risonanze che si estendono ben al di là del mero interesse epistemologico, che coinvolgono la sfera dell’uomo in quanto tale, della convivenza umana, un campo che oserei definire perciò addirittura *politico*.

Cercherò di illustrare e sostenere queste tesi basandomi su quanto Kant stesso scrive, in particolare nelle due prefazioni e nella «Dottrina del metodo» della *Critica della ragion pura*, i luoghi in cui forse ha cercato di precisare nella maniera più chiara le sue intenzioni e il senso del suo progetto filosofico.

2. Il conflitto della metafisica, ovvero lo stato di natura della ragione

Nelle prime righe della prefazione del 1781, Kant descrive lo stato della metafisica come un conflitto perenne: essa ha il destino particolare di essere tormentata «da problemi che non può evitare, perché le son posti dalla natura stessa della ragione, ma dei quali non può trovare la soluzione, perché oltrepassano ogni potere della ragione umana» (A VII [5]). Questa situazione, in cui la ragione cade senza sua colpa, che le è anzi *connaturata*, e che quindi non può evitare, è fonte per essa di grande turbamento e imbarazzo. Come può infatti la ragione tollerare questa condizione di perenne conflitto con se stessa, che rischia di distruggerla, e consegnare la vita umana intera al dominio e alla sopraffazione?

Queste prime righe — un *incipit* pieno di *pathos*, che crea un’atmosfera carica di tensione drammatica — sono altamente significative per la comprensione dell’impianto e della finalità della *Critica* kantiana. Esse ci danno un’idea chiara della sua situazione di partenza, e cioè del problema fondamentale che Kant intende affrontare e cui intende dare una risposta: scopo

5. Il rifiuto di comprendere l’intento e l’impostazione metodica della critica kantiana come *descrittivi* è stato anche al centro del confronto della Scuola di Marburgo con il positivismo, da una parte, e la fenomenologia, dall’altra: il *factum* da cui parte Kant, come osservava Cohen, non è un qualche “stato di cose” nel mondo, o un qualche oggetto, che si tratta di descrivere, ma è il *factum* della conoscenza, di cui la critica indaga le condizioni di possibilità, e cioè di validità, secondo un processo regressivo e ricostruttivo. È questo metodo che distingue l’analisi trascendentale dalla psicologia. Per una ricostruzione di questo dibattito, che vede come protagonisti E. Cassirer, H. Cohen, P. Natorp, cfr. M. Ferrari, *Introduzione a P. Natorp, Tra Kant e Husserl. Scritti 1887-1914*, a cura di M. Ferrari, G. Gigliotti, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 5-68.

della critica sarà quello di porre fine a queste interminabili lotte, ovvero all'estenuante stato di contraddizione in cui la ragione si trova quando si inoltra nelle incerte regioni della metafisica, «il campo di queste lotte senza fine» (A VII [5]). Un quadro che diventa ancora più drammatico nelle pagine del capitolo I della «Dottrina trascendentale del metodo», la cui sezione II si intitola: «La disciplina della ragion pura rispetto al suo uso polemico». In queste pagine la condizione della metafisica viene presentata non come un segno del progresso della conoscenza, ma piuttosto come un segno del fatto che, in questo campo, la ragione è rimasta *allo stato di natura*, da cui solo la critica potrà riscattarla: «Senza di essa la ragione è quasi allo stato di natura (*im Stande der Natur*), e non può far valere e garantire le proprie affermazioni e pretese altrimenti che con la guerra» (A 751/B 779 [577]).

Lo stato di conflitto della ragione è dunque il suo stato di natura, quello di una guerra inevitabile, di conflitti interminabili che vengono risolti (*se vengono risolti*) solo con la violenza, ovvero con l'imposizione di una tesi su un'altra: l'antinomia della ragione trova una tregua momentanea soltanto nell'imposizione dispotica, dogmatica, quale quella che la metafisica ha di fatto instaurato nella sua lunga storia. Il breve *excursus* storico che Kant traccia dopo aver definito la metafisica come un campo di lotte senza fine, e quindi come lo stato di natura della ragione, nella prefazione del 1781, descrive esattamente in questi termini l'esito di questa lotta: «A principio, la sua dominazione [della metafisica], sotto il governo dei *dommatici*, era *dispotica*» (A IX [6]).

Quello che appare come un mero problema gnoseologico — il problema della conoscenza metafisica e della sua possibilità e legittimità — diventa così molto esplicitamente un problema *politico*: la soluzione del conflitto della metafisica è intesa come passaggio a un diverso ordine politico della ragione, non dispotico, in cui sia possibile metter fine alla violenza della guerra, da una parte, e del dispotismo, dall'altra. La condizione della metafisica, in definitiva, non fa che riflettere una condizione generale dell'uomo, quella della lotta di tutti contro tutti nello stato di natura. Alla filosofia critica è affidato allora il compito *politico* di una pacificazione delle controversie della ragione: e non sarà un caso se la soluzione che essa prospetta presenterà più di un'analogia con la soluzione che le rivoluzioni politiche dei secoli XVII e XVIII hanno prospettato di fronte ai conflitti dello stato di natura, da una parte, e al dominio assolutista, dall'altra.

Ma prima di proporre questa soluzione, Kant indugia su un'altra alternativa politica, che, come reazione all'imposizione dispotica, riaccende però nuovamente il conflitto e fa ricadere la ragione nella vecchia barbarie. Si tratta dell'*anarchismo*: «Ma poiché la legislazione serbava ancora tracce dell'antica barbarie, a poco a poco degenerò per guerre intestine in una completa *anarchia*; e gli *scettici*, sorta di nomadi, nemici giurati di ogni

stabile cultura della terra, rompevano di tempo in tempo la concordia sociale» (A IX [5]).

Dispotismo e anarchia, dogmatismo e scetticismo, stabilità imposta con la forza e instabilità nomade: sono queste le alternative politiche e gnoseologiche, ancora insufficienti, allo stato di natura della ragione. In età moderna, osserva però Kant, si è a un certo punto creduto che le lotte della metafisica potessero aver fine grazie a una certa «*fisiologia* dell'intelletto umano (per opera del celebre Locke)» (A IX [6]). Questa fisiologia costituisce il tentativo di risolvere i conflitti dello stato di natura appellandosi comunque alla natura: le pretese della metafisica vengono così denunciate come infondate perché illegittime, in quanto di fatto prive, si direbbe, di quella nobiltà, di quella distinzione, a cui la metafisica si appella per legittimare la propria sovranità. Secondo un procedimento che potremmo dire “genealogico” *ante litteram*, nel senso di Nietzsche, anche Locke non avrebbe fatto altro che mostrare l'origine umile della metafisica, delegittimando la sua “arrogante” pretesa regale, la sua pretesa, cioè, di presentarsi come la «*regina* di tutte le scienze» (A VIII [5]): essa deriverebbe in realtà «dalla plebaglia della comune esperienza» (A IX [6]) e non avrebbe perciò alcun diritto di regnare.

La soluzione di Locke al conflitto della metafisica si risolve quindi in una operazione “smascherante” che dissolve completamente la sua dignità: la fisiologia dell'intelletto, come antidoto al potere assoluto e dispotico, naturalizza in tal modo il potere, col rischio però di riconsegnarlo allo stato di natura, in cui nessun potere è più riconosciuto, perché tutti sono uguali. Di qui quello sconsolato indifferentismo, «padre del caos e della notte» (A X [6]), a cui ormai ci si è rassegnati, dice Kant, nella convinzione di aver ormai inutilmente tentato tutte le vie.

La metafora qui usata da Kant — quella della notte — dà risalto per contrasto al nuovo clima culturale che fa da sfondo alla sua proposta: l'illuminismo. Anche nel buio del più sconsolato indifferentismo, infatti, è possibile intravedere i germi di un rinnovamento (*Umschaffung*) e di un rischiaramento (*Aufklärung*) in cui il potere della ragione possa essere ripristinato, nella consapevolezza che i problemi che essa pone non possono mai essere indifferenti alla natura umana. Potremmo anzi dire che l'instaurazione di un tale potere di giudizio costituisce *eo ipso* la fine dell'indifferentismo (della notte, come dirà Hegel, in cui «tutte le vacche sono nere»), perché giudicare significa operare una differenza, discriminare. La sovranità della ragione si istituisce allora in virtù del suo stesso potere discriminante, che la eleva al di sopra della «plebaglia della comune esperienza»: l'operazione della critica — il differenziare — è pertanto il segno distintivo e sovrano della ragione, che comporta il distacco dalla natura, e che corrisponde sul piano politico all'instaurazione, non di una pretesa *naturale* alla sovranità, ma di una pretesa *giuridica*. L'empirismo gnoseologico di Locke si riflette

infatti anche nella sua visione politica, che, come ha osservato G. Solari nella sua introduzione alla traduzione italiana degli *Scritti politici* di Kant, si potrebbe definire come un “liberalismo empirico”, mentre quello di Kant sarebbe un “liberalismo giuridico”, in quanto dà preminenza alla forma giuridica dello Stato⁶. Ed è esattamente in questa forma — quella di uno Stato giuridico — che Kant intende allora difendere il diritto della ragione.

Si può quindi già concludere che l’istanza critica, sin dal suo sorgere, mette praticamente fuori gioco ogni tentativo di qualificare il progetto kantiano come una “metafisica descrittiva”. Perché qui non si tratta di descrivere alcunché, ma di cercare la soluzione a un problema ben preciso, quello della conflittualità dello stato di natura della ragione; di ricercare, cioè, le condizioni di possibilità di una tale soluzione, che viene riconosciuta legittima in funzione del problema a cui deve rispondere: eliminare il conflitto della ragione abbandonata a se stessa, cioè nello stato di natura. La soluzione della *Critica* è quindi paragonabile a quella dell’istituzione dello Stato, che viene riconosciuto e legittimato dalla sua funzione: garantire la pace tra i cittadini elevandosi al di sopra della loro conflittualità endogena. Come Kant sottolinea nel capitolo della «Dottrina del metodo» che qui leggiamo in parallelo alla prima prefazione della *Critica della ragion pura*, la critica, «che desume tutte le decisioni dalle regole fondamentali della sua propria istituzione (*Einsetzung*), la cui autorità nessuno può mettere in dubbio, ci procura la pace di uno stato legale (*gesetzliches Zustand*), in cui a noi tocca di non trattare le nostre controversie se non mediante un *processo* (*Prozeß*)» (A 751 / B 779 [577]).

3. Lo stato di diritto della ragione

La funzione della critica è dunque quella di un “tribunale” che sancisce la supremazia, non già della metafisica, in quanto regina delle scienze, ma della legge: anche la metafisica, e cioè il potere regale, è sottomessa alla legge. *La critica consente così il passaggio dallo stato di natura della ragione allo stato di diritto*⁷. È questa la soluzione politica — propria del liberalismo

6. Cfr. G. Solari, *Introduzione a I. Kant, Scritti politici e di filosofia della storia e del diritto*, tr. it. G. Solari, G. Vidari, Torino, Utet, 1965, p. II.

7. L’espressione “stato di diritto” (*Rechtsstaat*) è posteriore a Kant, ed è stata introdotta dalla giurisprudenza tedesca tra la fine del Settecento e l’inizio dell’Ottocento. Tuttavia, gli antecedenti storici di questo concetto vengono rinvenuti proprio in Kant e nel suo concetto di “stato costituzionale”, ovvero lo stato il cui governo è regolato dalla legge e il cui scopo è la tutela della pace tra i cittadini. Qui useremo l’espressione “stato di diritto” non solo in questo senso tecnico, ma anche nel senso più generico, adombrato dalla precedente citazione di Kant, di “situazione legale”, uno stato di legalità in cui il diritto viene affermato e predomina sullo stato di natura. Espressioni che avvalorano quest’uso si trovano ad esempio nella *Metaphysik der Sitten* dove, al § 44, si contrappone esplicitamente il *natürlicher Zustand* al *rechtlicher Zustand*: l’entrata nella condizione di legalità caratterizza il *bürgerlicher*

costituzionale — che Kant intende seguire per dirimere i conflitti della ragione, facendo appello a una legislazione fondata sulla stessa ragione, e quindi autonoma, «a quella guisa che Hobbes dice: lo stato di natura è uno stato di violenza e di prepotenza, e si deve necessariamente abbandonarlo per assoggettarsi alla costrizione delle leggi, che, sola, limita la nostra libertà a quel tanto, in cui essa possa riconciliarsi con la libertà di ciascun altro, e quindi col bene comune» (A 752/B 780 [577]).

Questa soluzione politica del conflitto della ragione appare come la realizzazione, nel campo della conoscenza, della soluzione prospettata nella quinta tesi dello scritto *Idea di una storia universale dal punto di vista cosmopolitico* (1784), la cui redazione si colloca tra la prima e la seconda edizione della *Critica della ragion pura*: «Il più grande problema alla cui soluzione la natura costringe la specie umana è di pervenire ad attuare una società civile che faccia valere universalmente il diritto»⁸. Secondo l'argomentazione che Kant lì svolge, l'uomo giunge alle organizzazioni giuridiche allo scopo di superare lo stato di natura, segnato da un inevitabile conflitto: l'antagonismo tra gli uomini lo costringe a entrare nella società civile. La nascita della società civile coincide quindi con l'instaurazione dello stato di diritto, che sancisce la supremazia della legge sulla natura.

Il passaggio dalla filosofia pre-critica (dogmatica o scettica), campo di battaglia delle dispute metafisiche, alla filosofia critica appare così come il passaggio dallo stato di natura allo stato di diritto, dalla barbarie alla società civile, a uno stato, cioè, in cui la definizione di una lite non avviene con una semplice prova di forza, con la vittoria dell'uno sull'altro, con l'imposizione, cioè, di un'autorità superiore che si interpone — soluzione precaria che non garantisce alcuna pace duratura —, ma con un processo e una sentenza, che toccando «la fonte degli stessi conflitti, può dar luogo a una pace perpetua»⁹ (A 751-752/B 779-780 [577]).

La critica, in quanto istanza di giudizio, è così il tribunale che garantisce la ragione nelle sue pretese legittime ma che anche condanna quelle infondate, «non arbitrariamente, ma secondo le sue eterne ed immutabili leggi» (A XII [7]). Essa può ottenere questo risultato e garantire la pace sociale proprio perché non entra affatto nella disputa intorno all'oggetto del contendere, non è «una critica dei libri e dei sistemi» (A XII [7]), ma si concentra sul

Zustand, lo stato civile (cfr. *Kant's gesammelte Schriften*, vol. VI, Berlin, Leipzig, Königlich preußische Akademie der Wissenschaften, 1911, p. 312).

8. I. Kant, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, in *Kant's gesammelte Schriften*, Vol. VIII: *Abhandlungen nach 1781* (1784), Berlin, Leipzig, Königlich preußische Akademie der Wissenschaften, 1911; tr. it. G. Solari, G. Vidari, *Idea di una storia universale da un punto di vista cosmopolitico*, in *Scritti politici*, cit., p. 128.

9. Queste parole di Kant sembrano annunciare alcuni contenuti dello scritto *Sulla pace perpetua*, del 1795, in cui lo stato di pace ha come suo presupposto l'istituzione di uno stato legale, ovvero di una costituzione civile. Cfr. *ivi*, p. 291.

contendere stesso, e cioè sulla facoltà (*Vermögen*), sul potere da cui le diverse fazioni pretendono di derivare la loro legittimità, scoprendo che questo conflitto rivela «una certa antinomia della ragione, la quale, essendo fondata sulla natura di questa, deve necessariamente essere ascoltata ed esaminata» (A 744/B 772 [572]).

La critica è innanzi tutto una critica del potere: come tale, non interessandosi all'oggetto della lotta, ma alle sue condizioni di possibilità, essa è *trascendentale*. Non c'è vera critica del potere che non sia trascendentale, proprio perché essa è volta a indagare delle possibilità, ovvero a definire *i limiti del potere*. La critica dunque, che ha essa stessa un uso polemico, si distingue dalla polemica in cui si invischia la ragione nel suo uso iperfisico, perché non riguarda le conoscenze ma le loro condizioni di possibilità: è questo diverso obiettivo che distingue le *obiezioni dogmatiche* dalle *obiezioni critiche*, come Kant scrive in un brano della prima edizione della «Dialettica trascendentale» riferito ai *Paralogismi della Psicologia pura*:

L'obiezione dogmatica è quella diretta contro una proposizione, quella critica è diretta contro la dimostrazione di una proposizione. La prima ha bisogno di una cognizione circa la costituzione della natura di un oggetto, per poter affermare il contrario di ciò che la proposizione asserisce di questo oggetto: e appunto per questo è essa stessa dogmatica, e presume di conoscere meglio dell'avversario la costituzione di cui si tratta. L'obiezione critica, lasciando intatta la proposizione nel suo valore o non valore, e attaccando soltanto la dimostrazione, non ha punto bisogno di conoscer meglio l'oggetto, o di attribuirsi una miglior conoscenza; essa sostiene soltanto che l'affermazione è priva di fondamento, non che sia falsa (A 388 [698]).

Ma, una volta precisato l'obiettivo della critica — garantire la “pace perpetua” della ragione con l'instaurazione di uno stato di diritto —, un altro problema resta aperto e richiede una soluzione: su che base la critica sostiene che una data affermazione è priva di fondamento? Da dove deriva cioè la sua legittimità nel giudicare l'illegittimità delle affermazioni altrui? Questa domanda investe non più lo scopo, ma l'impianto stesso della *Critica della ragion pura*, poiché esso non è che il risultato dell'indagine trascendentale, sulla cui base vengono emesse le sentenze della critica. Si tratta allora di verificare la legittimità di questo impianto, legittimità che, com'è ovvio, non può essere mostrata appellandosi a un fatto, ma richiede un tutt'altro ordine di valutazione.

4. Le “armi di piombo” della critica

Il problema della dimostrazione della legittimità dell'impianto generale della prima *Critica* è affrontato da Kant nella seconda prefazione, quella

dell'edizione del 1787. Qui, dopo aver ancora una volta ribadito quale sia il suo punto di partenza — lo stato di una conoscenza, quella metafisica, in perenne dissidio con se stessa, campo di lotte antagonistiche «in cui nemmeno un campione ha mai potuto impadronirsi della più piccola parte di terreno e fondar sulla sua vittoria un durevole possesso» (B XV [19]) — annuncia la sua “rivoluzione copernicana”. Questo riferimento mostra come le argomentazioni che Kant conduce nella *Critica* per giustificare il suo modo di procedere si collochino sullo sfondo delle due rivoluzioni dei secoli XVII e XVIII, quella politica e quella scientifica. A livelli diversi, e con modalità diverse, esse cooperano per un unico fine: l'abolizione del conflitto.

Alla rivoluzione politica, quindi, si aggiunge la rivoluzione scientifica. Questa, stando all'esempio della rivoluzione copernicana, è consistita in un cambiamento di prospettiva, e cioè nel tentativo di risolvere le incongruenze e le difficoltà della teoria tolemaica cambiando la sua geometria. La teoria copernicana ha infatti cercato di risolvere “in maniera migliore” il problema della geometria dell'universo, presentandosi innanzi tutto come un'ipotesi (così A. Osiander nella sua prefazione al *De revolutionibus* di Copernico), che la sperimentazione successiva ha confermato.

Così, compito della critica è per Kant quello di operare «una completa rivoluzione (*gänzliche Revolution*) seguendo l'esempio dei geometri e dei fisici» (B XXII [24]). La *Critica della ragion pura* è perciò davvero il *De revolutionibus* della filosofia: il titolo dell'opera di Copernico non esprime soltanto il suo contenuto, ovvero che vi si tratta delle rivoluzioni planetarie, ma dice più sottilmente anche il senso del suo metodo, ovvero l'idea, veramente rivoluzionaria, di un cambiamento radicale nella soluzione del problema che tali movimenti ponevano. Richiamandosi a questo metodo, la *Critica* non è perciò tanto un trattato di “metafisica descrittiva”, bensì, come scrive Kant, un “trattato del metodo”, che traccia tutto il contorno (ovvero, potremmo dire, la geometria) della scienza, «sia riguardo ai suoi limiti, sia riguardo alla sua completa struttura interna» (B XXII [24]). E il suo metodo è *ipotesico*, analogamente a quello dell'ipotesi copernicana: in questa prefazione, scrive Kant nella terza delle tre note che qui commenteremo, e che sono di importanza fondamentale per la comprensione del suo metodo,

io presento come una ipotesi il cambiamento di metodo che espongo nella critica, e che è analogo a quella ipotesi: sebbene, nel corso della trattazione, sarà dimostrato, non più ipoteticamente, ma apoditticamente, dalla natura delle nostre rappresentazioni dello spazio e del tempo e dei concetti elementari dell'intelletto: ma ciò è solo per far vedere i primi tentativi di una riforma di questo genere, che sono sempre ipotetici (B XXII [23], nota).

La critica consiste innanzi tutto in una riforma: analogamente alla ri-

voluzione copernicana, il suo primo passo è quello di presentarsi come un'ipotesi, che deve ricevere conferma dalla natura degli "elementi" (spazio, tempo, categorie) che essa esplicita nella sua trattazione. Ma, più in generale, essa è confermata se può essere intesa come espressione dell'ordine legale della ragione, allo stesso modo in cui l'ipotesi copernicana ha ricevuto conferma dalle leggi del moto di Newton. Leggi che sarebbero state per sempre ignote se Copernico non avesse per primo osato cercare, «in modo del tutto opposto alla testimonianza dei sensi», la loro spiegazione «non negli oggetti del cielo, ma nel loro spettatore» (B XXII [23], nota). Lungi dal *descrivere* quel che vedeva, Copernico ha cercato una *spiegazione* di quel che vedeva, e ciò in esplicita opposizione a ciò che vedeva. Quel che distingue la descrizione dalla spiegazione (e cioè la fenomenologia dalla scienza) è proprio l'intermediazione dell'ipotesi. E Kant ragiona da scienziato, non da fenomenologo. Se la *Critica* è un "trattato del metodo", la sua innovazione teorica fondamentale è proprio nell'uso delle ipotesi, avvalorato dalla nuova scienza sperimentale.

Affinché le ipotesi della *Critica* non restino *mere* ipotesi, occorre quindi provarle in qualche modo. Senza questa prova, esse non hanno alcun valore nella scienza. Di qui la diffidenza che, nella prefazione alla prima edizione, Kant aveva mostrato nei loro confronti:

Ora, per ciò che riguarda la certezza, mi sono imposto una legge: che cioè in questa specie di considerazioni non è permesso a nessun patto *opinare*, e tutto ciò che, anche lontanamente, in esse somigli a un'ipotesi, è merce proibita, che non può essere venduta neanche al prezzo più vile, ma, appena scoperta, deve essere sequestrata (A XV [9]).

Questa diffidenza nei confronti delle ipotesi, ispirata al motto newtoniano *hypotheses non fingo*, appare certamente stemperata nella prefazione alla seconda edizione della *Critica* e, soprattutto, nella sezione III del capitolo I della «Dottrina trascendentale del metodo», intitolata *La disciplina della ragione pura rispetto alle ipotesi*. Qui Kant introduce una distinzione importante, quella tra "ipotesi trascendentale" (il tentativo di spiegare fenomeni naturali tramite semplici Idee della ragione, o, per Newton, ipotesi metafisiche), il cui uso è inammissibile e segno di una ragione pigra (*ignava ratio*), e un diverso tipo di ipotesi, la cui ammissibilità è invece dovuta al fatto che esse non vengono presentate per un uso dogmatico, per costruirvi cioè sopra proposizioni che pretendono a un reale valore conoscitivo, ma per un uso polemico, all'unico scopo di difendere la ragione pura: «Io per altro intendo per difesa non l'accrescimento degli argomenti della propria affermazione, ma solo il mandar a vuoto le conoscenze illusorie dell'avversario, intese a rovinare la proposizione da noi affermata» (A 776/B 804 [593]). In questo uso, quindi, le ipotesi non possono mai pretendere di far da fondamento positivo

a ulteriori conoscenze, ma costituiscono il punto di appoggio ultimo per contestare presunte conoscenze. Detto con parole che riprendono l'immagine polemica che fa da sfondo a tutta la *Critica*, «le ipotesi dunque [...] sono permesse soltanto come armi di guerra, non per fondarvi un diritto, bensì solo per difenderlo» (A 777/B 805 [594]). E proseguendo questa immagine bellica, Kant aggiunge che quindi la ragion pura può servirsi di ipotesi, le quali «sebbene soltanto armi di piombo (poiché esse non sono acciaiate da nessuna legge dell'esperienza), pur sempre sono potenti quanto quelle di cui può mai servirsi contro di voi un nemico qual sia» (A 778/B 806 [594]).

Così disarmata — o poco armata — la critica svolge di fatto una funzione meramente negativa: e si potrà anche dire che questa è una magra conquista, la magra conquista di una «metafisica epurata dalla critica» (B XXIV [25]) e perciò priva di contenuto. Ma negare che in ciò risieda anche un'utilità positiva, obietta Kant, sarebbe come «negare che la polizia renda alcun vantaggio positivo, perché il suo ufficio principale è quello di chiudere la porta alla violenza che i cittadini possono temere dai cittadini, affinché ciascuno possa, sicuro e tranquillo, attendere alle proprie faccende» (B XXV [26]). Il compito della critica, in quanto potere giudiziario, si estende, tramite le ipotesi, al potere di polizia con cui si mantiene l'ordine sociale e si impediscono la prevaricazione e la violenza¹⁰.

Le ipotesi, dunque, sono le “armi di piombo” della critica — armi che, verrebbe da dire, ingannano così bene gli interpreti descrittivisti della *Critica* che li prendono per armi di acciaio, cioè corroborate dall'esperienza —, che vengono usate non per recare ma per impedire l'offesa, che sono quindi utilizzate per “legittima difesa”, al cui uso la ragione si sente costretta per non soccombere nel conflitto senza fine delle lotte metafisiche. Benché non fatte di acciaio, come scrive Kant, la consistenza che le caratterizza conferisce loro una robustezza e un potere dissuasivo. Ma in che cosa consiste questa robustezza? Da dove, cioè, si ricava il piombo con cui sono costruite? Esso non proviene, come dice Kant, dall'esperienza, ma deve comunque venire da qualche parte, da una prova che le consolida mostrando la legittimità del loro uso: la regola generale di ogni confronto è infatti che «l'avversario [...] deve provare» (A 777/B 805 [593]). La newtoniana diffidenza nei confronti dell'ipotesi, riassunta nel motto *hypoteses non fingo*¹¹, che Kant mostra nella prefazione alla prima edizione e il cui significato negativo vieta che si possano formulare ipotesi che vadano al di là dei fenomeni osservabili, è allora da

10. Che l'uso polemico della ragione si serva delle ipotesi a scopo prevalentemente dissuasivo, cioè contro le negazioni dogmatiche delle sue proposizioni, è evidente anche da questa precisazione di Kant: «Non si tratta di dire, se le sue [della ragione critica] affermazioni non possano per avventura essere anche false, bensì soltanto che nessuno può affermare il contrario con certezza apodittica (o anche solo con maggiore probabilità)» (A 739/B 767 [568–569]).

11. P. Casini, *Hypoteses non fingo. Tra Newton e Kant*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.

intendere positivamente come esigenza che comunque, quando pure si avanzi un'ipotesi, sia pur essa quella di piombo della ragione critica, una qualche prova che ne mostri la sostenibilità deve essere fornita.

5. L'esperimento della ragione e la sua legge

Da che cosa le ipotesi della *Critica* traggono quindi la loro solidità? La prova che le corrobora non sarà, come si è visto, una prova "d'acciaio", e cioè fondata sull'esperienza, ma una prova "di piombo", *funzionale alla difesa della ragione*. Essa dovrà insomma mettere piuttosto in luce la legge che giustifica le ipotesi critiche — allo stesso modo in cui l'ipotesi di Copernico ha trovato conferma nelle leggi di Newton — e l'impianto analitico della critica, ovvero le distinzioni fra i suoi *elementi*. La prova di cui siamo alla ricerca costituisce insomma il punto in cui il piano giuridico e quello scientifico della critica si saldano indissolubilmente: perché consiste nel trovare quella legge della ragione che garantisce allo stesso tempo la sua non conflittualità e la plausibilità delle sue ipotesi critico-analitiche, funzionali a tale non conflittualità. *Questa legge è il principio di non contraddizione*.

È infatti questa la legge messa alla prova nell'esperimento che Kant propone per suffragare le ipotesi della *Critica*, e che è pensato in analogia con gli esperimenti che hanno aperto la strada sicura alla scienza moderna. In che cosa consistono tali esperimenti? Kant li descrive in questo modo: sia Galilei sia Torricelli, e così pure Stahl, costruirono i loro esperimenti avendo un punto di partenza che fosse noto, una grandezza *conosciuta* («un peso scelto da lui stesso», oppure «uguale a quello di una colonna d'acqua conosciuta», l'aggiunta o la sottrazione di «qualche cosa» di già noto; B XII–XIII [18]), e *definendo la conseguente conoscenza in funzione di questa situazione iniziale nota*. Così concepito, il metodo sperimentale fa della scienza fisica moderna una conoscenza, non più di essenze, ma di *variazioni di stato* di un dato sistema, di cui cerca le leggi.

Ora Kant, prendendo a modello questo modo di sperimentare la validità di un'ipotesi in fisica, ne trae una doppia conseguenza: innanzitutto che in ogni conoscenza che possa dirsi tale occorre partire da un elemento "noto a priori", per non lasciarsi guidare dalla natura, «per dir così, colle redini» (B XIII [18]), condizione, questa, assimilabile a quella pre-giuridica dello stato di natura hobbesiano, in cui regna il caos e il conflitto di tutti contro tutti (che, come abbiamo visto, caratterizza ogni empirismo assoluto); secondariamente, l'idea che una volta trovato questo "elemento a priori", deve essere fornita una prova — un esperimento — che attesti la legittimità di una certa ipotesi esplicativa del fenomeno osservato, un esperimento

che quindi, a sua volta, come quello delle scienze fisiche, mostrerà solo *cambiamenti di stato e la loro conformità alla legge ipotizzata*.

Kant spiega in che cosa consista tale esperimento in una nota della seconda prefazione, collocata esattamente nel punto in cui enuncia il nuovo metodo di pensare inaugurato dalla critica, cioè «che noi delle cose non conosciamo a priori, se non quello stesso che noi vi mettiamo» (B XVIII [21]). Ma avverte che un tale esperimento non può essere un esperimento fisico, ma deve avere un'altra natura. Vale la pena citare per esteso questa importantissima nota, a cui la tradizione critica non ha a mio avviso prestato sufficiente attenzione:

Questo metodo, imitato dal fisico, consiste, dunque, in ciò: ricercare gli elementi della ragion pura in quello che si può *confermare o contraddire per mezzo di un esperimento*. Ora, non v'è esperimento possibile (come c'è in fisica), che permetta di verificare, quanto ai loro oggetti, le proposizioni della ragion pura, soprattutto quando queste si avventurano di là dai limiti di ogni esperienza possibile; non si potrà dunque far questa verifica se non con concetti e principi, che noi ammettiamo a priori, prendendoli in tal maniera, che questi medesimi oggetti possano essere considerati, *da un lato* come oggetti dei sensi e dell'intelletto per l'esperienza, *dall'altro* come oggetti che soltanto si pensa, tutt'al più per la ragione isolata, e sforzandosi di elevarsi al di sopra dei limiti dell'esperienza; e perciò da due diversi punti di vista. Ora, se si trova che, considerando le cose da questo duplice punto di vista, ha luogo l'accordo col principio della ragion pura, mentre, considerandoli da un solo punto di vista, la ragione viene necessariamente in conflitto con se stessa, allora l'esperimento decide per la esattezza di tale distinzione (B XIX [21–22], nota).

Da questa nota emerge chiaramente che la legge di cui si tratta è la condizione stessa di ogni sperimentabilità e provabilità: la non contraddizione. E la prova che si richiede per l'ammissibilità delle distinzioni critiche è il rispetto di questa legge, ovvero la dissoluzione della contraddizione della ragione. La non contraddizione è quindi in generale il fondamento di ogni dimostrabilità, teorica e sperimentale, è la legge che regola l'intero dominio della ragione. I concetti a priori della critica sono pertanto provati in quanto mostrano di rispettare questa legge: le varie distinzioni che da essi dipendono — *in primis* quella tra fenomeno e noumeno — sono una conseguenza di questa esigenza. La non contraddittorietà della ragione comporta infatti la necessità di una distinzione *modale*, cioè tra diversi punti di vista, diversi *modi* di considerare un oggetto, in base alla quale la contraddizione della ragione viene sciolta. C'è contraddizione, infatti, se due predicati incompatibili vengono riferiti a uno stesso soggetto allo stesso tempo o sotto lo stesso rispetto¹². La dissoluzione della contraddizione è quindi l'*experimentum crucis* della ragione con cui si prova che ciò che «avevamo ammesso prima,

12. La non contraddizione di cui qui si tratta è, non quella analitica, che secondo Kant riguarda il rapporto tra soggetto e predicato («A nessun soggetto conviene un predicato che lo contraddica»;

soltanto in via di tentativo [...] è ben fondato» (B XX [23]). Ma l'ipotesi che struttura l'intero impianto della *Critica* è la distinzione degli oggetti in fenomeni e noumeni, basata sulla distinzione della facoltà, che sono gli "elementi" cui tale esperimento mette capo. Tale distinzione è quindi provata, legittimata, nella misura in cui riesce a sciogliere la contraddizione della ragione: non c'è altra prova, non, sicuramente, una qualche prova empirica, o una qualche "descrizione" del funzionamento reale delle nostre facoltà.

Il reperimento degli elementi della critica è da Kant paragonato a un ulteriore esperimento, proposto in una nota successiva, a sua volta un'ulteriore prova della scientificità del suo modo di procedere: in essa la dissoluzione della contraddizione è spiegata ricorrendo all'esempio di un esperimento chimico. Anche questa nota merita di essere citata nella sua interezza:

Questo esperimento della ragion pura ha molto di simile con quello che i *chimici* chiamano, qualche volta, *prova di riduzione* e, in generale, *procedimento sintetico*. *L'analisi del metafisico* [cioè del filosofo critico, che ricerca le condizioni a priori della conoscenza] scompone la conoscenza a priori in due elementi assai differenti, cioè: quello delle cose come fenomeni e quello delle cose in se stesse. *La dialettica* li riunisce da capo in *accordo* con l'idea necessaria, propria della ragione, dell'*incondizionato*, e trova che questo accordo non si ha mai altrimenti che mediante tale distinzione, la quale, per conseguenza, è vera (B XXI [23], nota).

La verità delle distinzioni critiche — fenomeno e noumeno, sensibilità, intelletto e ragione, ecc. — dipende quindi tutta da questa prova: e cioè dalla loro capacità di sciogliere, come in un esperimento chimico di analisi, la contraddizione. Tali distinzioni sono perciò richieste dal principio di non contraddizione stesso, che impone di riferire predicati contraddittori — come nel caso dei giudizi: "l'anima è immortale", "l'anima non è immortale"; "la volontà è libera", "la volontà è soggetta solo alla necessità naturale" (B XXVII [27]) — a due punti di vista differenti, che definiscono due modi diversi di considerare l'oggetto: la contraddizione della ragione scompare solo grazie a questa diversificazione modale¹³.

A 151/B 190 [172]), ma quella contraddizione che potremmo dire "sintetica", ovvero che rende composibili le contraddizioni tra predicati all'interno dell'esperienza (come nel caso di un uomo che in un tempo è ignorante e in un altro è dotto; A 153/B 192 [173]). Il principio di tale composibilità è l'io penso, che perciò può essere considerato come «il principio supremo di tutti i giudizi sintetici», ovvero della loro non contraddittorietà in un'esperienza possibile. Ho trattato questo punto in maniera più estesa in G. Chiurazzi, *Modalità ed esistenza. Dalla critica della ragion pura alla critica della ragione ermeneutica*: Kant, Husserl, Heidegger, Roma, Aracne, 2009², p. 130ss.

13. Che questo sia il vero problema della critica è ribadito anche nell'introduzione alla *Critica del Giudizio*: «La possibilità di pensare, almeno senza contraddizione, la coesistenza delle due legislazioni, e delle facoltà relative nello stesso soggetto, fu dimostrata dalla critica della ragion pura, che annientò le obiezioni che le si muovono rivelando in esse l'illusione dialettica» (I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, Meiner, 1993, XVIII; tr. it. A. Gargiulo, *Critica del Giudizio*, Roma, Bari, Laterza, 1989, pp. 13-14).

L'impianto complessivo della critica, con la sua distinzione tra le varie fonti della conoscenza, e cioè tra le diverse facoltà — sensibilità, intelletto, ragione — è quindi non il dato “naturale” (fisiologico) di partenza, la descrizione di un fatto primitivo che si porrebbe davanti allo sguardo e che si tratterebbe di cogliere nella sua datità, ma è la conseguenza di un'esigenza razionale, quella di risolvere il conflitto della ragione con se stessa. La verità di tali ipotesi, allora, non potrà mai ammantarsi di una certezza empirica: essa dipende dall'esigenza di evitare la contraddizione, ovvero di sottrarre la ragione a quello stato incivile e barbaro che la conduce all'autodistruzione. Solo in quanto rispetta questa condizione, quell'ipotesi assume valore, ovvero solo se si dà valore allo stato civile, come condizione in cui la legalità e la non contraddizione sono considerate preferibili alla natura e al conflitto. Lo stato di diritto della ragione comporta, come in politica, una scelta morale, quella per un bene superiore: la realizzazione della libertà e della concordia sociale¹⁴.

Sulla base di queste considerazioni, la *Critica della ragion pura*, come è stato osservato, andrebbe letta al contrario: partendo cioè dalla dialettica, che ne è lo sfondo problematico, per proseguire con l'analitica e infine con l'estetica, che è il vero punto in cui tali distinzioni trovano la loro chiave di volta¹⁵. Non è un caso, d'altronde, che storicamente sia stata letta proprio così: e cioè dando importanza innanzi tutto alla dialettica, con l'idealismo tedesco, poi all'analitica, con il neokantismo, e infine all'estetica, con l'esistenzialismo.

Il risultato della critica e dello stato di diritto che essa instaura è quindi la differenza tra le facoltà, tra i poteri della ragione: un'esigenza politica che è suffragata da una prova sperimentale. Tale separazione tra le facoltà non è una differenza tra oggetti, ma tra diverse modalità di avere un oggetto, e cioè tra percepire, conoscere e pensare: differenze *di stato* (come accade negli esperimenti fisici) governate da una legge, la legge di non contraddizione, o della pacificazione possibile.

6. Una politica della ragione: divisione e limitazione dei poteri

L'esperimento della critica mostra quindi le condizioni di possibilità della pacificazione della ragione e del ristabilimento della legalità. Ciò richiede un impianto che, per consentire quella diversificazione modale dell'oggetto della conoscenza che evita la contraddizione, postula l'esistenza di differenti

14. Su ciò si veda G. Marini, *Lo stato di diritto kantiano e la critica di Hegel*, «Rivista internazionale di filosofia del diritto», XLI (1964), nn. 1-2, pp. 227-237.

15. Cfr. J. Vuillemin, *L'héritage kantienne et la révolution copernicienne. Fichte — Cohen — Heidegger*, Paris, Puf, 1954, pp. 112-114.

facoltà, ognuna operativa nel suo campo: l'armonia della ragione che ne consegue è il risultato di questa non ingerenza reciproca e della loro fattiva collaborazione.

Che l'esito della critica della ragion pura sia la *separazione* tra le facoltà della sensibilità, dell'intelletto e della ragione è a mio avviso il segno più convincente che l'impianto complessivo della critica si muove sullo sfondo di una problematica giuridica che vede nello stato di diritto e nella separazione dei poteri teorizzata da Locke e da Montesquieu il punto di approdo per la risoluzione del conflitto proprio dello stato di natura¹⁶. Per quanto l'analogia possa essere troppo schematica (il che a mio giudizio non inficia l'idea che sia la necessità di una separazione dei poteri il principio ispiratore di fondo della strutturazione della *Critica*), i tre poteri della ragione potrebbero essere paragonati ai tre poteri dello Stato: il potere legislativo, cioè di fare le leggi, appannaggio dell'intelletto; il potere esecutivo, e cioè di farle eseguire, cui corrisponde la sensibilità nel suo ruolo di terreno applicativo delle leggi dell'intelletto; il potere giudiziario, quello cioè di giudicare i trasgressori, e quindi di definire, affermare e difendere il diritto, che è la funzione demandata alla ragione.

La critica, per parte sua, assume il ruolo di istanza suprema di giudizio. Come scrive Kant, «la critica della ragion pura si può considerare come il vero tribunale per tutte le controversie; perché essa non s'immischia nelle controversie che si riferiscono immediatamente agli oggetti, ma è istituita (*gesetzt*) per determinare e per giudicare i diritti della ragione in generale, secondo i principi della sua prima istituzione» (A 751/B 779 [576–577]). Come tribunale universale, il tribunale della ragione non somiglia quindi a un tribunale normale, nel quale si accertano fatti, e in base a essi si emette una sentenza: il suo ruolo è piuttosto assimilabile a quello di una “Corte di Cassazione”, che non giudica sul fatto, ma sul diritto, è cioè *giudice di legittimità*. Che il suo operato sia paragonabile a quello di una Corte di Cassazione è detto da Kant stesso nelle prime pagine della sezione, a cui abbiamo già più volte fatto riferimento, intitolata *La disciplina della ragion pura rispetto al suo uso polemico* nella «Dottrina del metodo»: «È qualche cosa che attrista e umilia, che debba esserci in generale un'antitetica della ragion pura, e che questa, che rappresenta la *corte giudiziaria suprema* (*den obersten Gerichtshof*) su tutte le contese, debba entrare in conflitto con se stessa» (A 740/B 768 [569]). Lo *oberster Gerichtshof* è nel diritto tedesco la Corte supre-

16. Sull'accoglimento da parte di Kant della dottrina della tripartizione del potere si veda *Metafisica del costumi*, tr. it. G. Landolfi Petrone, Milano, Bompiani, 2006, parte II, sezione I, 45, pp. 499–500. Il principio generale a cui si ispira la dottrina della separazione dei poteri è quello esposto da Montesquieu nello *Spirito delle leggi*: «Perché non si possa abusare del potere, bisogna che, per la disposizione delle cose, il potere sia limitato dal potere» (C.S. de Montesquieu, *Lo spirito delle leggi*, tr. it. S. Cotta, Torino, Utet, 1965, libro XI, capo IV, traduzione leggermente modificata).

ma, corrispondente, nel diritto italiano e francese, alla Corte di Cassazione, o Corte suprema di Cassazione. La Corte di Cassazione è una derivazione del “Tribunal de Cassation” istituito durante la Rivoluzione francese con un decreto del 27 novembre 1790, a sua volta una trasformazione del Parlamento di Parigi e del Consiglio del Re, organismi che servivano al Re stesso per cassare sentenze di balivi e prevosti. Con la Rivoluzione, esso divenne l’organismo fondamentale a tutela della separazione dei poteri, e quindi contro il potere assoluto, in particolare a garanzia dell’autonomia del potere giudiziario¹⁷: la sua istituzione rispondeva quindi all’esigenza, non di giudicare, ma di controllare lo stesso potere dei giudici, il loro possibile uso erroneo o arbitrario, esigenza inscritta nel principio della separazione dei poteri teorizzato da Montesquieu.

La critica, come la Corte di Cassazione, non si occupa dunque di riesaminare le prove, ma può solo verificare che sia stata applicata correttamente la legge e che il processo nei gradi precedenti si sia svolto secondo le regole (vale a dire, che sia stata correttamente applicata la legge processuale, anche in relazione alla formazione e valutazione della prova, oltre che quella riguardante il merito della causa). Il suo compito non è quello di *descrivere* come sono andate le cose (come funziona di fatto la nostra facoltà conoscitiva) ma quello di *garantire* la non conflittualità e la legittimità delle sentenze di livello inferiore. Come tribunale di ultima istanza, quindi, si colloca necessariamente a un livello superiore a quello *descrittivo*, e cioè enunciativo, del discorso apofantico, potremmo dire, del discorso che *imputa* (categorizza, secondo il significato originario, giuridico, del verbo *kategorēisthai*) qualcosa a qualcos’altro, producendo sentenze di primo grado. È questo ruolo della critica che rende il progetto kantiano veramente *rivoluzionario*, perché lo iscrive nel vasto processo rivoluzionario dei secoli XVII e XVIII, di cui sono espressione le rivoluzioni politiche inglese, americana e francese, e quella scientifico–astronomica di Copernico, Galileo e Newton.

Risoluzione dei conflitti in base a un principio di separazione dei poteri, controllo di legittimità come istanza ultima di giudizio, importanza delle ipotesi nel nuovo modo di concepire il metodo della scienza, fundamentalità della non contraddizione ai fini della provabilità e formulazione delle ipotesi esplicative o risolutive di un problema, sono questi i tratti che, desunti in qualche modo da queste rivoluzioni, contribuiscono a definire il progetto

17. È nota l’ammirazione di Kant per la Rivoluzione francese, che, nonostante il suo esito drammatico nel Terrore, resta come un faro per l’umanità: quel che la rivoluzione rivela e che di essa permane è lo *spirito* che l’ha animata, l’entusiasmo che essa ha suscitato, che mostra la possibilità di un’emancipazione dell’umanità dal potere dispotico e quindi della realizzazione della libertà e di un mondo di pacificazione civile. La rivoluzione è di per sé un evento che promana dalla disposizione morale del genere umano. Cfr. I. Kant, *Se il genere umano sia in costante progresso verso il meglio*, in *Scritti politici*, cit., 6, p. 218–219.

critico nel suo insieme. Al punto che, se la stessa critica è in qualche modo anche una metafisica, in quanto ricerca di condizioni a priori, allora una metafisica è possibile solo sulla base di un progetto rivoluzionario come quello che Kant intraprende: *non descrivendo fattualità, ma risolvendo problemi*; non imponendo aprioristicamente delle generalità all'esperienza, ma ricercando le leggi della sua connessione — un modo di procedere che porta a mio giudizio a riconsiderare il senso di quel che Kant chiama “deduzione” (in particolare, la Deduzione trascendentale), la quale è, dal punto di vista della sua elaborazione teorica, piuttosto una *retroduzione* o un'*abduzione*, ovvero un ragionamento tramite il quale si elabora un'ipotesi in grado di spiegare e legittimare un dato fenomeno empirico, del quale si cerca la “condizione di possibilità”.

Kant — questa la tesi complessiva che qui vogliamo in conclusione sostenere — ha cercato così di trasporre nell'ambito della filosofia la convinzione politica che il conflitto non si risolve né con la forza né con l'instaurazione di un potere incontrollato e incontrollabile, dogmatico e dispotico, ma con la separazione e la reciproca limitazione dei poteri, unica garanzia all'esercizio della libertà. A questa esigenza obbedisce l'analisi trascendentale, l'“arma di piombo” della critica: non un *organon* per costruire nuove presunte conoscenze, ma una politica della ragione al servizio della pace e della convivenza civile.

gaetano.chiurazzi@unito.it

Note sugli autori

Alessandro Bertinotto is an 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.

Thorsten Botz–Bornstein studied philosophy in Paris and received his PhD. from Oxford University. As a postdoctoral researcher, he undertook extensive research on Russian formalism and semiotics in Russia and the Baltic countries. Since 1999 he has been an Associate Researcher at EHESS (Paris). He is now Associate Professor of philosophy at Gulf University for Science and Technology in Kuwait.

Guido Brivio is a Lecturer at the University of Turin. He has published essays on the platonic and neoplatonic tradition, cinema, 20th–century literature at the intersection of aesthetics, hermeneutics and philosophy of religion. He is the author of two books: *La caduta di Narciso. Sade e Nietzsche nello specchio di Pierre Klossowski* (2000) and *'Paradoxa Aphroditae.'* *Le origini antiche della duplice dea e l'amor platonico* (2008).

Dario Cecchi is a Research Fellow at the Sapienza University of Rome. His research interests include aesthetics, political philosophy and image theory. He has published essays on the 20th–century continental debate and edited the volume: *Alla fine delle cose. Contributi a una storia critica delle immagini* (2011, with Alessandra Campo and Daniele Guastini). His introduction to the work of the Iranian film–maker Abbas Kiarostami, published by the Italian Ente dello Spettacolo, is forthcoming.

Gaetano Chiurazzi is a Professor of Philosophy at the University of Turin. He is the author of *Scrittura e tecnica* (1992), *Hegel, Heidegger e la grammatica dell'essere* (1996), *Il postmoderno* (1997; 2002²), *Modalità ed esistenza* (2009²; German translation, *Modalität und Existenz*, 2006), *Teorie del giudizio* (2005), *L'esperienza della verità* (2011), and of several articles published in Italian and international journals.

Gianluca Cuzzo is a Professor of Philosophy at the University of Turin. His current foci of interest range from Renaissance philosophy to utopian writing, from postmodern literature to criticism of consumer culture. His latest authored books are *Raffigurare l'invisibile. Cusano e l'arte del tempo* (2012) and *Mr. Steve Jobs, sognatore di computer* (2012).

Salvatore Lavecchia is a Professor of Ancient Philosophy at the University of Udine. He is the author of *Una via che conduce al divino. La 'homoiosis theo' nella filosofia di Platone* (2006), *Oltre l'Uno ed i Molti. Bene ed Essere nella filosofia di Platone* (2010), as well as of several articles concerning Plato and the history of Platonism.

Alain Loute has a PhD. in Philosophy from the Catholic University of Louvain (UCL). He has published *La création sociale des normes. De la socio-économie des conventions à la philosophie de l'action de Paul Ricœur* (2008). Recently, he has co-edited the volume *Nouvelle critique sociale, Europe-Amérique Latine, Aller-Retour* (2011, with Marc Maeschalck). He is conducting his research at the Center for Philosophy of Law (UCL).

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 Ricœur* (2008).

Valentina Martini is a PhD. student at the University of Modena and Reggio Emilia. Her research interests include philosophy of education, hermeneutics, and aesthetics. She has published essays on different topics, amongst others: *Bergson* (2002), *Narrating the reasons why* (2005), *Creatività e differenza di genere* (2012).

Hans Ulrich Reck, Professor for Art History at the Academy for Media Arts Cologne, is a philosopher, scholar of art and culture, and author. He published various books, amongst others: *Kunst als Medientheorie* (2003), *Index Kreativität* (2007), *Eigensinn der Bilder* (2007), *The Myth of Media Art* (2007), *Pier Paolo Pasolini* (2010), *Traum. Enzyklopädie* (2010), *Spiel Form Künste* (2010).

Paolo Vignola, PhD. in Philosophy, is a post-doc Researcher (University of Genoa) in the fellowship project POSDRU (89/1.5/S/63663). Beyond several essays, he has published *Le frecce di Nietzsche. Confrontando Deleuze e Derrida* (2008), *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura* (2011), *Sulla propria pelle. La questione trascendentale tra Kant e Deleuze* (2012, with J. Vignola).

trópos

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

Abbonamento 2012: 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.

Compilato il 16 novembre 2012, ore 09:27
con il sistema tipografico L^AT_EX 2_ε

Finito di stampare nel mese di novembre 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