



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Economia e Gestione delle Arti e delle
Attività Culturali

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Creatività

Dalle origine filosofiche all'impiego in
ambito economico

Relatore

Ch. Prof.ssa Roberta Dreon

Laureando

Claudia Pessato
Matricola 817381

Anno Accademico

2012 / 2013

INDICE

I. INTRODUZIONE	p. 4
II. GENEALOGIA DELLA CREATIVITÀ	
II.1. BLUMENBERG: LA NASCITA DELL'UOMO CREATIVO	p. 6
II.1.1. Antichità: arte come <i>mimesis</i>	p. 11
II.1.2. Stoicismo: l'accordo provvidenziale di arte e natura	p. 21
II.1.3. Il dibattito sull'onnipotenza divina e il concetto di possibilità	p. 25
II.1.4. Modernità: l'autoaffermazione dell'uomo	p. 37
II.1.5. La teoria dei mondi possibili	p. 42
II.1.6. La fine dell'identità di uomo e natura	p. 47
II.2. KRISTELLER: CREATIVITÀ E TRADIZIONE	p. 50
II.2.1. Creatività e originalità	p. 61
II.2.2. Creatività e tradizione	p. 66
III. ASCESA E DECLINO DEL GENIO	
III.1. GENIO E NATURA IN KANT	p. 72
III.2. IL GENIO ROMANTICO: ARTE E ASSOLUTO	p. 78
III.3. SCHOPENHAUER: IL <i>REDITUS</i> DEL GENIO	p. 83
III.4. NIETZSCHE: REVISIONE E RIFIUTO DEL GENIO-ARTISTA	p. 88
III.5. WITTGENSTEIN: DAL GENIO-FILOSOFO AL LOGICO	p. 92
III.6. DAL <i>REDITUS</i> ALL'<i>EXITUS</i>: LA RIAFFERMAZIONE DELL'UOMO COMUNE	p. 97
III.7. FREUD: LA NATURA PATOLOGICA DEL GENIO E IL TRIONFO DELLA SCIENZA	p. 100
III.8. CREATIVITÀ: DALLA PRODUZIONE ALLA RICEZIONE	p.103

IV. USI DELLA CREATIVITÀ IN AMBITO ECONOMICO	
IV.1. HOWKINS E L'ECONOMIA DELLA CREATIVITÀ	p. 108
IV.2. INDUSTRIE CULTURALI E INDUSTRIE CREATIVE	p. 112
IV.2.1. Dalle origini del concetto a oggi	p.112
IV.2.2. I modelli del settore culturale e creativo	p. 119
IV.3. CREATIVITÀ E INNOVAZIONE	p. 126
IV.3.1. Innovazione di prodotti, processi e <i>management</i>	p. 126
IV.3.2. Il contesto socio-culturale della creatività	p. 132
V. CONCLUSIONI	p. 138
VI. BIBLIOGRAFIA	p. 150

INTRODUZIONE

Oggi sentiamo sempre più spesso parlare della creatività come di un fattore strategico fondamentale da mettere al centro delle politiche di sviluppo economico e sociale dei paesi nei prossimi anni. Da questa viene fatta dipendere la capacità di risolvere problemi, di trovare nuove opportunità e nuovi metodi più efficaci di condurre la aziende e di fare affari, in altre parole, la capacità di innovare. La creatività è una qualità sempre più apprezzata e richiesta dalle aziende, mentre si moltiplicano i siti e i manuali che promettono di offrire metodi in grado di stimolare la capacità creativa degli individui come strumento indispensabile al fine di ottenere successo e fare guadagni. Insomma, creatività e innovazione sono diventate delle vere e proprie risorse considerate come i nuovi motori di sviluppo di un'economia mondiale sempre più globalizzata.

Ma che cosa si intende con il termine creatività? Andando a vedere nei dizionari, la maggior parte di questi la definisce semplicemente come “la capacità di creare”¹, in alcuni invece troviamo specificati altri aspetti significativi, come “the ability to make or otherwise bring into existence something new, whether a new solution to a problem, a new method or device, or a new artistic object or form”². Sono numerose e variegata, poi, le definizioni di creatività che sono state date nel corso della storia fino ai nostri giorni: “Every act of creation is first of all an act of destruction”³ (Picasso), “Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau: la disposition des matières est nouvelle”⁴ (Pascal), “Creativity is allowing yourself to make mistakes. Art is knowing which ones to keep”⁵ (Scott Adams), “Creativity is just connecting things”⁶ (Steve Jobs), “Creativity is seeing a tree and imagining a forest”⁷ (Steve Cooper), o ancora “Creative thinking involves imagining familiar things in a new light, digging below the surface to find previously undetected patterns, and finding connections among unrelated phenomena”⁸. La varietà di queste opinioni dimostra che si tratta di un concetto molto complesso, che ha subito profonde evoluzioni nel corso della storia e che ancora oggi risulta difficile racchiudere in una definizione chiara e univoca.

Normalmente, quando si parla di creatività viene naturale pensare in primo luogo all'ambito artistico, cioè a quella qualità che tipicamente contraddistingue l'artista e il processo di produzione dell'opera d'arte. In realtà, però, il concetto, che nel corso della storia è arrivato a toccare l'essenza

¹ *Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana*, Milano, Garzanti Editore, 1987, p. 484.

² Encyclopaedia Britannica, consultato in <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/142249/creativity>.

³ Umberto Eco, “Combinatoria della creatività”, consultato in <http://www.umbertoeco.it/CV/Combinatoria%20della%20creativita.pdf>, p. 1.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ *Ivi.*

⁶ Gary Wolf, “Steve Jobs: The Next Insanely Great Thing”, *Wired Magazine*, consultato in http://www.wired.com/wired/archive/4.02/jobs_pr.html.

⁷ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 4.

⁸ *Ivi.*

più profonda dell'essere umano e della sua esistenza, è originariamente nato per indicare la capacità divina di creare, cioè di generare dal nulla, l'essere.

Come si è arrivati allora ad attribuire anche all'uomo la facoltà di creare? In che modo questa ha finito con l'assumere un ruolo di primo piano nelle economie dei nostri tempi? Quali modificazioni ha subito il concetto di creatività tanto da rendere legittimo il suo utilizzo in ambito economico? A tutte queste domande cercherò di dare una risposta in questa tesi. A questo fine, la mia dissertazione si articolerà in tre parti principali: nel primo capitolo, mi dedicherò allo sviluppo filosofico-artistico del concetto, facendo riferimento ai lavori di due filosofi importanti che si sono occupati di creatività, ossia Hans Blumenberg, nella cui ricostruzione emergono in modo chiaro soprattutto le implicazioni teologiche poste alla base del processo di estensione della facoltà creatrice da Dio all'uomo, e P.O. Kristeller, il quale, oltre a ricostruire le diverse fasi che hanno caratterizzato l'applicazione del concetto di creatività, si è anche soffermato ad analizzare altri due concetti fondamentali, generalmente considerati opposti, cioè quelli di originalità e tradizione, di cui ha approfondito il rapporto complesso e messo in evidenza il ruolo che entrambi svolgono nel processo creativo. Il secondo capitolo sarà dedicato, invece, all'analisi del concetto di genio, verrà cioè ricostruito il processo di sviluppo e il successivo declino della figura dai tratti eccezionali che ha definito in modo fondamentale l'applicazione della capacità creativa all'uomo. Infine, nel terzo capitolo, mostrerò come il concetto è utilizzato oggi in ambito economico, in particolar modo, facendo riferimento, da una parte, ai concetti di industria culturale e creativa, posti al centro della cosiddetta "economia della creatività", in cui una concezione di creatività ancora legata all'arte e alla cultura viene applicata a una dimensione industriale e commerciale, e dall'altra, al concetto di creatività inteso come innovazione e, in quanto tale, riferito in modo più ampio, a tutti i settori economici come elemento strategico di competitività e di sviluppo.

Sulla base di queste tre ricostruzioni potrò, quindi, trarre delle considerazioni finali sulla concezione odierna della creatività, mettendone in evidenza non solo gli elementi di continuità o discontinuità con i tratti distintivi del suo sviluppo storico, ma anche individuando quali conseguenze ha portato la sua odierna applicazione all'ambito economico.

II. GENEALOGIA DELLA CREATIVITÀ

II.1. BLUMENBERG: LA NASCITA DELL'UOMO CREATIVO

Questo capitolo sarà interamente dedicato alla ricostruzione del concetto di creatività, dalle origini fino ai nostri giorni. In particolare, ciò che verrà messo in evidenza sarà il processo fondamentale che ha visto questo termine, nato con riferimento assoluto all'attività divina di creazione dal nulla dell'universo, a essere riferito all'uomo stesso, diventando il tratto per eccellenza dell'artista, in grado, attraverso la sua arte, di creare qualcosa di ontologicamente nuovo rispetto all'esistente o di dare vita a mondi altri, finendo poi con l'estendersi in maniera indiscriminata a tutti gli individui come un attributo psicologico comune, sfruttabile nella vita quotidiana.

In questa prima parte, farò riferimento alla ricostruzione delineata da Hans Blumenberg nel suo saggio intitolato “«Mimesi della natura»: sulla preistoria dell'idea dell'uomo creativo”⁹. Questo saggio fu pubblicato per la prima volta nel 1957 nella rivista *Studium Generale*¹⁰. Qui Hans Blumenberg sviluppa una sua genealogia del concetto di creatività, ossia spiega come l'uomo sia arrivato a concepirsi come un essere dotato di una creatività originaria completamente indipendente dall'imitazione della natura. Per fare ciò Blumenberg pone al centro il rapporto tra l'uomo e la natura, spiegando come questo, partendo dalla totale comunione nell'antichità classica, sia stato via via messo sempre più in discussione nel Medioevo e nell'età moderna, fino ad arrivare ad una vera e propria contrapposizione nell'età contemporanea. Alla base di questo processo sta l'evoluzione delle concezioni dell'essere, della creazione del mondo, della possibilità, partendo dalla nozione di imitazione, passando attraverso la creazione *ex nihilo* cristiana fino alla visione meccanicistica moderna del mondo.

In particolare, Blumenberg vuole dimostrare come l'enfasi con cui oggi l'uomo rivendica la propria autonomia creativa sia nata dalla necessità di liberarsi dal principio a lungo dominante dell'“arte come imitazione della natura”, sancito da Aristotele e protrattosi per circa due mila anni:

La valutazione del campo d'azione della libertà artistica, la scoperta dell'infinita del possibile di contro alla finitezza del fattuale, la dissoluzione del riferimento alla natura per via dell'autoggettivazione storica del processo artistico, all'interno del quale l'arte si rigenera nell'arte e

⁹ Titolo originale: “Nachahmung der Natur”: zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen, pubblicato in *Studium Generale*, 10 (1957), trad. it. in Hans Blumenberg, *La realtà in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1987, pp. 50-84.

¹⁰ Rivista tedesca di studi interdisciplinari pubblicata da Springer (Berlino etc. New York) dal 1947 al 1971 (editore Manfred Thiel).

dall'arte, tutti questi sono fatti fondamentali che non sembrano avere più nulla a che fare con la formula aristotelica.¹¹

Il rapporto tra uomo e natura e la sua evoluzione nel tempo è strettamente legato alla “tradizione metafisica dell'*identità di essere e natura*”¹²: sarà questa concezione ontologica della natura, come origine dell'essere e causa di tutte le forme esistenti, a precludere qualsiasi possibilità di creazione originaria per l'uomo. Nella modernità l'arte non nasce più dalla necessità o dalla *curiositas*, ma assume una completa autonomia e ha come unico scopo quello di esprimere la visione che l'artista ha di se stesso e del mondo. Non va dimenticato che l'arte per l'uomo moderno finirà addirittura con il prendere il posto che la natura ricopriva per l'uomo antico, ossia verrà concepita come in grado di spiegare l'essenza della realtà. Questa visione tipicamente romantica la si ritroverà, ad esempio, anche in Nietzsche, il quale nella “Prefazione a Richard Wagner” della *Nascita della Tragedia* (1872) dirà: “A questi seri serva da ammaestramento il considerare che io sono convinto dell'arte come del compito più alto e della vera attività metafisica di questa vita”¹³.

Come si è venuta a creare questa concezione del rapporto tra arte e natura e come si è sviluppata nella cultura occidentale fino ad arrivare alla completa rottura dell'età moderna? Queste sono le domande a cui Blumenberg cerca di dare una risposta. Con il termine *téchne* i greci raggruppavano tutte le modalità operative attraverso cui l'uomo interveniva nella natura, compresa l'arte. Secondo Aristotele la *téchne* è “da un lato portare a compimento, dall'altro imitazione (di ciò che si dà in natura)”¹⁴, dove il concetto base, anche nel primo caso, è sempre quello di imitazione, in quanto questo “completamento”, come si vedrà, viene attuato imitando le leggi e i processi produttivi naturali. Natura e arte presentano quindi la stessa struttura interna, operano allo stesso modo: “Questo supplire dell'“arte” al posto della natura procede a tal punto che Aristotele arriva ad affermare: chi costruisce una casa, fa esattamente quello che *farebbe* la natura se in essa potessero *crescere* delle case”¹⁵.

Blumenberg fa risalire il primo apparire della questione della creatività umana nei *Tre Dialoghi* di Nicola Cusano del 1450, dove compare la figura dell'Idiota, un laico, un artigiano che si confronta con due esponenti della cultura del tempo: il Filosofo, rappresentante della scolastica, e l'Oratore, rappresentante dell'umanesimo, presi dalla lettura di innumerevoli testi.

¹¹ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 51.

¹² *Ibid.*, p. 58.

¹³ Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia* in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli, M. Montinari, Milano, Adelphi, 2005, vol. III, tomo I, p. 20.

¹⁴ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 50.

¹⁵ *Ibid.*, p. 51.

All'epoca, con il termine "idiota", non si intendeva uno stupido ma un illetterato, una persona che non conosceva il latino. Nonostante ciò, egli si pone sullo stesso piano dei suoi interlocutori, opponendosi alla loro eccessiva erudizione o devozione mistica, e traendo questa sua nuova concezione di sé dall'attività che svolge e dalle proprie abilità tecniche. L'idiota dimostra ai suoi interlocutori che essi devono liberarsi dalla sottomissione nei confronti dell'*auctoritas*, in quanto la verità, la vera sapienza non sta nei libri, ma grida a gran voce nelle piazze all'aperto: "sapientia foris clamat in plateis"¹⁶. L'Idiota si pone come il prototipo del nuovo filosofo, ma in realtà, è un semplice artigiano che produce cucchiai, mestiere che lo pone su di un gradino basso della scala sociale. Come si spiega allora questa nuova consapevolezza di sé e delle proprie capacità? L'Idiota dimostra che il suo lavoro, seppur umile, è sì un'attività imitativa, ma non della natura, bensì del modo di operare di Dio stesso, in quanto produce una forma di cui non si trova esempio in natura, ma avendo come modello solo la sua idea di cucchiaio. Si tratta quindi di "forme puramente tecniche"¹⁷.

Con l'introduzione di questa figura Cusano rappresenta la nascita di una nuova dimensione laica della coscienza, un "nuovo tipo umano"¹⁸ che ricava la considerazione che ha di se stesso non più da Dio, con il quale anzi finisce quasi col porsi sullo stesso piano, né dalla natura, ma da ciò che sa fare, dai risultati che ottiene attraverso la sua attività. Non solo: l'Idiota sottolinea anche la differenza tra il suo mestiere e quello dei pittori o degli scultori, i quali, al contrario di lui, imitano la realtà, ricavando le loro forme da ciò che è già esistente. Si ha qui, agli inizi della modernità, una prima spaccatura con il principio dell'imitazione e l'affermazione di una nuova dimensione creativa per l'uomo:

La dimensione estetica dell'uomo, il suo posto nel mondo, non possono essere definiti dentro astrazioni logico-concettuali che assumono in maniera indistinta la natura o il cosmo come creazioni divine, ma, a partire da ciò che l'uomo crea e produce, stabilendo consapevolmente un rapporto diretto con l'azione originaria del creatore, che rende possibile ogni cosa¹⁹.

Blumenberg mette in evidenza, inoltre, come possa risultare strano il fatto che la questione della capacità creativa dell'uomo sia posta per la prima volta da un artigiano e non da artisti, coloro che più di frequente, anche oggi, vengono accostati all'aggettivo "creativi". In realtà, nella storia della tecnica sono poche le attestazioni di questo genere che troviamo da parte di artigiani e questo non è tanto dovuto al fatto che le attività meccaniche troveranno riconoscimento e dignità

¹⁶ Nicolò Cusano, *Scritti filosofici*, I, a cura di G. Santinello, Zanichelli, Bologna, 1965, p. 62.

¹⁷ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 54.

¹⁸ Michele Pinna, *Le ragioni dell'identità: detti, luoghi, tempi, uomini e cose nell'epoca del riconoscimento*, Milano, Franco Angeli s.r.l., 2000, p. 26.

¹⁹ *Ibid.*, p. 26.

intellettuale solo nel diciottesimo secolo nell'Enciclopedia. Si tratta piuttosto, come dice Blumenberg, di un fenomeno di “mutismo”²⁰, di una mancanza di parole, a differenza di quelle che verranno chiamate le “belle arti” che, invece, potevano fare riferimento su tutta una tradizione precedente di concetti e immagini derivanti dall'antichità:

Ma per il nascente mondo della tecnica non era disponibile alcun linguaggio, e gli uomini che avrebbero potuto crearlo non riuscirono neppure a incontrarsi. Tutto ciò ha portato, oggi che la tecnica è diventata un fenomeno sociale di prim'ordine, alla evidente circostanza che la gente, che più di ogni altra decide il volto di questo mondo, sappia e sappia esprimere meno di ogni altro quel che fa.²¹

A questo proposito, Blumenberg porta un esempio relativo all'invenzione dell'aeroplano da parte dei fratelli Wright, i quali avevano capito che per riuscire a volare non si potevano semplicemente imitare gli uccelli, riproducendo in scala il loro meccanismo fisico (cosa che invece aveva cercato di fare a lungo senza successo Leonardo da Vinci): l'invenzione vera dell'aeroplano è nata proprio quando l'uomo ha smesso di cercare di imitare il volo degli uccelli e ha costruito l'elica, un meccanismo che non riproduce alcun principio già esistente in natura. Ma come spiegare l'origine di queste idee senza fare riferimento all'osservazione della realtà? Blumenberg spiega che l'uomo ha sempre fatto fatica a concepire la possibilità di una creatività umana autentica, proprio perché è sempre mancato un fondamento metafisico, essendo sempre stato abituato a considerare la natura come modello. Questo si è tradotto in un'incapacità anche ad articolare questo fenomeno e ciò che non si riesce a formulare non si riesce nemmeno a spiegare: questo ha condotto a quello che Blumenberg definisce “demonia della tecnica”²², quella diffidenza e quel timore che spesso hanno caratterizzato gli avanzamenti tecnologici, l'idea di un progresso opera dell'uomo che travalica i confini posti dalla natura creata da Dio.

Nel periodo di passaggio dal Medioevo all'età moderna si ha quindi da una parte questa “mancanza di parole” relativa all'emergere dei primi segnali di una presa di coscienza da parte dell'uomo di una propria capacità creativa originaria, dall'altra, sul piano delle belle arti, il recupero della dottrina aristotelica con il suo principio dell'arte come imitazione della natura: “Ciò che era divenuto ontologicamente indubitabile creò poi una zona di legittimità in cui le nuove forme di comprensione poterono affermarsi con forza”²³. Da qui la ribellione della pittura negli ultimi anni del Rinascimento con una fase manieristica in cui si rifiutano l'imitazione della natura e le regole

²⁰ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 54.

²¹ *Ibid.*, p. 55.

²² *Ibid.*, p. 56.

²³ *Ivi.*

classiche, prediligendo nuove soluzioni con le quali operare una trasformazione, una rielaborazione innovativa della natura attraverso l'opera d'arte.

Secondo Blumenberg, non è quindi sufficiente spiegare la nascita del concetto di uomo come essere ontologicamente creativo semplicemente come una conseguenza dell'affermazione nel Medioevo del concetto dell'uomo fatto a immagine e somiglianza di Dio, ma proprio dall'essere stato così a lungo "ostacolato" dal principio dell'imitazione della realtà:

Se commisurato al suo effetto storico, il tentativo del Cusano di accostarsi all'era moderna come a un prodotto, per così dire, immanente del Medioevo –un'impresa all'interno della quale la legittimazione metafisica della "creatività" umana rappresenta solo una componente –è fallito. Dobbiamo considerare perciò l'Idiota del Cusano solo un indizio storico e non un'energia in gradi di produrre storia. Perché il bilancio della storia spirituale dell'era moderna è invece l'antagonismo tra costruzione e organismo, tra arte e natura, tra volontà formativa e dato già formato, tra lavoro e preesistenza. Il campo d'azione della creatività umana si vede minacciato dal dato.²⁴

E' lo stesso concetto che Blumenberg trova espresso anche in Nietzsche, simbolo per eccellenza della rottura col passato, con il pensiero occidentale, che egli auspica al fine di arrivare a una nuova fase dell'umanità, un'umanità rinnovata che non si limiti solo a guardare al passato mitizzandolo e imitandolo, ma che torni a essere attiva, protagonista nel presente e generatrice del nuovo: "...colui che deve essere creatore di bene e di male: in verità, costui dev'esser in primo luogo un distruttore, e deve infrangere valori. Quindi il massimo male inerisce alla bontà suprema: questa però è la bontà creatrice."²⁵

Nel diciannovesimo secolo si arriverà a parlare addirittura di antinaturalismo, l'armonia tra uomo e natura che aveva caratterizzato l'antichità è ormai completamente persa: in un crescente bisogno dell'uomo di affermarsi come essere originariamente creativo, la natura, non solo non appare più come un modello, ma finisce quasi col diventare un'antagonista per l'uomo, un "ostacolo" alla libera espressione della sua inventiva.

Andrò ora ad esporre l'analisi di Blumenberg relativa al processo che ha condotto alla nascita del concetto di creatività umana, processo che si sviluppa in una serie di tappe fondamentali: l'iniziale concezione dell'arte come imitazione della natura affermata nell'antichità prima in Platone e poi in Aristotele; il ruolo svolto dalla filosofia cristiana medioevale con l'affermarsi della concezione creazionistica e provvidenziale del cosmo e il dibattito sull'onnipotenza infinita di Dio; il passaggio alla modernità, con l'autoaffermazione dell'uomo nell'immanenza della realtà e l'emergere della concezione dell'artista come creatore di mondi possibili; fino agli ultimi sviluppi

²⁴ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 57.

²⁵ *Ivi.*

nell'Ottocento e nel Novecento, caratterizzati da una sempre maggiore esaltazione del carattere fattuale della natura, fino alla riduzione di quest'ultima a uno strumento nelle mani dell'uomo.

II.1.1 Antichità: arte come *mimesis*

Nello spiegare come si è venuto a costituire il concetto di creatività umana, Blumenberg innanzitutto mostra come è nato il concetto di *mimesis* (imitazione) che ha caratterizzato l'intera antichità, influenzando anche lo sviluppo del pensiero artistico nelle epoche seguenti, a partire dalla concezione dell'arte, della natura e del mondo di Platone e mettendo in evidenza come questo filosofo finirà con l'influire fortemente, in modi diversi, sia sulla visione di Aristotele, sia più avanti, col Neoplatonismo, sulla filosofia cristiana medioevale.

A questo proposito, è necessario fare una breve premessa relativa allo sviluppo del concetto di "arte", ricostruito proprio da Kristeller ne *Il sistema moderno delle arti*, in particolar modo per sottolineare come la concezione dell'arte che abbiamo noi oggi, intesa come attività di produzione di cose belle, sia nata in realtà molto di recente: è nel diciottesimo secolo, infatti, che compare la definizione di "belle arti", con la quale vengono raggruppate in genere la pittura, la scultura, l'architettura, la poesia e la musica, ed è sempre nel diciottesimo secolo che queste vengono assunte a oggetto di studio di un ramo specifico della filosofia, ossia l'estetica, quindi discusse sulla base di principi comuni, mentre prima venivano trattate separatamente e generalmente in trattati di tipo tecnico. Gli antichi greci, con il termine *téchne*, indicavano quel tipo di sapere, costituito di regole e quindi apprendibile, che porta l'uomo, attraverso l'attività pratica, a raggiungere un determinato scopo. E' una nozione, quindi, che si estende "anche a tutti i tipi di attività umana che chiameremmo artigianato o scienze"²⁶. Questa distinzione di conoscenza teorica e pratica si prolunga anche nel Medioevo, quando le cosiddette arti liberali, così definite perché praticabili dagli uomini liberi, erano distinte e considerate superiori rispetto alle arti meccaniche, cioè al lavoro manuale, riservato agli uomini di bassa condizione sociale. Anche la pittura e la scultura erano quindi considerate dei mestieri alla pari dell'artigianato. Solo più avanti, nel Rinascimento, con l'affermarsi della nuova dignità e consapevolezza dell'uomo nei propri mezzi, anche strumentali, come mezzi di conoscenza e intervento nella natura, si avrà la rivalutazione delle arti meccaniche, della tecnica e dell'attività manuale. E' in quest'epoca che la pittura, la scultura e l'architettura cominciano ad essere considerate in modo autonomo rispetto all'artigianato e nascono le prime

²⁶ P. O. Kristeller, "Il sistema moderno delle arti" in *Journal of the History of the Ideas*, XII, 4, pp. 496-527 e XIII, 1952, 1, pp. 17-46, consultato in P. O. Kristeller, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Roma, Donzelli Editore, 2005, p. 181.

accademie d'arte che vanno a sostituire a poco a poco le botteghe. Inoltre, arti come la pittura, la poesia e la musica cominciano a essere accomunate in nome del simile effetto di piacere che generano nel pubblico, preparando il terreno a quella che sarà la successiva separazione definitiva dell'arte dalla tecnica e dalla scienza che si svilupperà appieno nel diciottesimo secolo, quando si definirà quello che Kristeller chiama "il sistema moderno delle arti"²⁷, cioè una classificazione sistematica delle belle arti che pone al centro le qualità estetiche. Le affermazioni degli autori classici vanno quindi interpretate tenendo presente questa concezione dell'arte molto diversa da quella della modernità basata sui concetti di "gusto, sentimento, genio, originalità e immaginazione creativa"²⁸, per cui a lungo non sarà ancora pensabile una separazione delle qualità estetiche dell'opera dalle sue implicazioni morali, religiose e funzionali. Per arrivare al concetto dell'arte per l'arte sarà prima necessario svincolarsi dal principio dell'imitazione della natura e dal legame con la sfera religiosa.

Prendendo in esame il decimo libro della *Repubblica*²⁹ si nota che Platone formula una critica nei confronti delle arti rappresentative, ossia quelle che, tra i vari tipi di *téchne*, venivano identificate come tecniche mimetiche, basate sull'imitazione della realtà. La critica all'arte mossa da Platone, come sottolinea Blumenberg, non ha a che vedere con le conseguenze dell'arte stessa, ma piuttosto con la sua origine: Platone non solo afferma che l'arte nasce dall'imitazione della natura, ma è proprio questo punto a essere l'oggetto della sua maggiore critica. Per spiegare questa visione dell'arte è necessario risalire alla concezione platonica della realtà sensibile (il mondo del divenire) come "specchio" della realtà intellegibile (il mondo dell'essere, delle idee): Platone, infatti, trova come unica spiegazione alla molteplicità e alla mutevolezza che caratterizzano la natura il postulare l'esistenza di una realtà perfetta, il mondo dell'essere, per cui ogni entità sensibile è considerata la copia, l'immagine imperfetta di un'idea che ne costituisce l'archetipo. L'idea rappresenta quindi il modello eterno e immutabile della cosa, ossia la sua essenza che può essere colta solo dalla ragione. Platone postula quindi non solo una perfetta "simmetria" tra i due mondi, ma anche un dualismo, ossia un divario di tipo ontologico, per cui il mondo corporeo tende costantemente a quello delle idee senza mai però riuscire a raggiungerlo o a imitarlo in maniera perfetta.

Come viene valutato il fare umano all'interno di questa visione della realtà sensibile? Platone differenzia l'artigiano dall'artista, attribuendo all'attività del primo un carattere più "autentico" dal punto di vista ontologico, che più si avvicina al mondo delle idee. Blumenberg riprende l'esempio di Platone relativo a due oggetti della quotidianità: un letto e un tavolo. Anche

²⁷ P. O. Kristeller, *op. cit.*, p. 179.

²⁸ *Ibid.*, p. 179.

²⁹ Opera scritta tra il 390 e il 360 a.C.

se si può dire che l'artigiano *produce* questi due oggetti e non si rifà a forme simili presenti in natura, non si può comunque dire che ne sia l'*artefice*, in quanto le forme non sono create dal nulla, ma sono già da sempre presenti nel mondo delle idee, a cui l'uomo può accedere solo allontanandosi dalle apparenze sensibili e guardando verso l'interno:

[...] molti sono i letti e molti i tavoli [...]. Ma le idee relative a questi mobili sono due, una del letto e una del tavolo [...]. E siamo anche soliti dire di chi fa o l'uno o l'altro mobile che guardando l'idea uno ha fatto i letti, e un altro i tavoli che noi adoperiamo; e non è lo stesso che per gli altri lavori? Perché, certamente, nessuno degli artefici fabbrica l'idea stessa.³⁰

Ma se l'artigiano produce degli oggetti imitandone le idee, l'artista li riproduce: il pittore o lo scultore non imita direttamente l'idea, ma quella che è a sua volta l'immagine riflessa, la copia imperfetta del modello ideale: un dipinto rappresentante un oggetto fabbricato diventa, quindi, copia della copia.

La critica che Platone fa all'arte implica una concezione negativa dell'imitazione stessa: "L'artigiano può giustificarsi per il fatto che la sua opera intende soddisfare una necessità –ma come potrà giustificarsi il pittore?"³¹. A questo proposito Blumenberg rileva anche un diverso uso di termini in Platone nell'indicare la produzione, naturale o artificiale, dell'immagine corrispondente a un archetipo: si parla di imitazione (*mimesis*) e partecipazione (*methexis*) o presenza (*parusia*), ma mentre *methexis* evidenzia in senso positivo il legame esistente tra l'oggetto concreto e l'idea, *mimesis* mette maggiormente in luce la parte "manchevole", imperfetta, il discostarsi dell'ente corporeo dalla sua essenza formale.

Sarà la concezione negativa di *mimesis* che finirà col prendere sempre più piede fino a estendersi anche alla "prima imitazione"³², ossia alla nascita del mondo sensibile che, nel *Timeo*, Platone attribuisce all'opera di un divino artefice (*demiurgòs*). La svalutazione della realtà sensibile che ne consegue e che si affermerà con il Neoplatonismo sarà fondamentale nell'operare una prima separazione di arte e natura, mentre il concetto di arte come imitazione della natura sarà acquisito e rielaborato dalla tradizione aristotelica, con l'effetto, all'epoca non ancora prevedibile, di mettere in crisi l'originalità e il valore del fare umano. Secondo Blumenberg, molto probabilmente l'aspetto maggiormente messo in evidenza da Platone era ancora quello della *methexis* e questo viene spiegato ricordando la disputa della scuola platonica con i sofisti. I sofisti furono probabilmente i primi a introdurre nella propria filosofia il concetto di un fare umano (*thesis*) slegato dall'idea di un

³⁰ Platone, *La Repubblica*, Roma, Armando Editore, 2007, p. 306.

³¹ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 59.

³² *Ivi*.

qualcosa di preesistente, ma questo concetto appare molto diverso da quello di fare in maniera originale e inventiva su cui si basa l'idea della creatività umana:

Stato, lingua, costume scaturivano certo da un'imposizione umana ed erano subordinate alla *téchne*, e persino la storia viene concepita per la prima volta nella retorica sofista come un prodotto del fare umano; ma a questo risultato non va attribuito alcunché di peculiare, piuttosto la sua fisionomia "tecnica" è l'espressione di un'esigenza umana, di una deficienza di doti naturali, di strutture regolative congenite.³³

E' un fare, quindi, spontaneo, che si pone quasi in contrasto con la natura, con la quale l'uomo deve necessariamente rapportarsi per poter vivere, ma soprattutto è un fare che non ha alcun valore ontologico, che "intende dar fondamento all'apparire, *non all'essere*, essa non sta in alcun rapporto con la *verità*"³⁴: sarà proprio Platone che, stabilendo il collegamento tra il mondo del divenire e il mondo dell'essenza, darà un fondamento ontologico all'attività umana, ossia l'arte imita la natura e imitare la natura vuol dire copiare l'essenza delle cose. Ma da dove provengono queste idee? Chi ha creato l'essere?

A questa domanda Platone dà un'iniziale risposta sempre nel decimo libro della *Repubblica* in cui introduce una nuova figura, quella del *Phyturgos*, una divinità a cui viene fatta risalire la creazione delle idee:

Il dio, invero, sia perché non volesse fare altrimenti, sia perché ci fosse una necessità che gli imponesse di fare in natura non più di un letto, così fece solamente quello che "il letto stesso"; ma due o più di questi, né furono creati dal dio, né è possibile che vengano creati.³⁵

E' qui che per la prima volta la creazione dell'essere viene attribuita a una divinità ed è qui, quindi, che assume per la prima volta quella valenza metafisica che durerà per molti secoli contrapponendosi alla possibilità di una creatività originaria umana. Tuttavia, al contrario di quanto si potrebbe pensare molti secoli più tardi, quando nel Medioevo si cercherà di far conciliare quanto rivelato dal testo biblico con quanto affermato dai filosofi antichi pagani, non fu la figura del *Phyturgos* ad essere considerata come un'anticipazione "inconsapevole" del Dio creatore cristiano, ma un'altra figura presente in un'altra opera platonica: il *Timeo*. In quest'opera Platone sembra dare una diversa concezione della metafisica e in particolare di come si è costituito il mondo e la realtà sensibile. Al centro del dialogo, in cui la genesi dell'universo viene narrata attraverso le immagini del mito, si trova la figura del demiurgo, il "divino artefice". Il recupero di questa figura platonica costituirà un fattore decisivo nel rafforzamento del concetto di imitazione, in quanto, a differenza

³³ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 60.

³⁴ *Ibid.*, p. 61.

³⁵ Platone, *op. cit.*, p. 308.

della concezione creazionista cristiana in cui Dio ha creato il mondo dal nulla, il demiurgo è solo un'intelligenza ordinatrice, non creatrice, che come un artigiano, un architetto ha plasmato, dato ordine a una materia preesistente, caotica e informe, avendo sempre come modello il mondo eterno delle idee. Sarà questa figura a essere inizialmente recepita nella storia come la divinità prefigurante il Dio biblico e questo porterà alla definitiva affermazione, a lungo persistente, del concetto di creazione come imitazione.

Successivamente si introduce nella visione platonica un ulteriore cambiamento, di cui ci rende partecipe Aristotele, il quale nella *Metafisica* svela che l'Accademia non pensava che nel mondo delle idee fossero contenute anche le forme degli oggetti artificiali (il letto o il tavolo, ad esempio). Questa novità rispetto a quanto affermato nel decimo libro della *Repubblica* si spiegherebbe proprio con ciò che troviamo scritto nel *Timeo*: il demiurgo ha ordinato la materia al fine di dar vita al migliore dei mondi possibili, seguendo un'ideale di perfezione dato dall'idea del bene. Per Platone la divinità può essere artefice solo di intenzioni buone:

Diciamo dunque per qual cagione l'artefice fece la generazione e questo universo. Egli era buono, e in uno buono nessuna invidia nasce mai per nessuna cosa. Immune dunque da questa, volle che tutte le cose divenissero simili a lui quanto potevano. [...]Ora né fu mai, né è lecito all'ottimo di far altro se non la cosa più bella. Ragionando dunque trovò che delle cose naturalmente visibili, se si considerano nella loro interezza, nessuna, priva di intelligenza, sarebbe stata mai più bella di un'altra, che abbia intelligenza, e ch'era impossibile che alcuna cosa avesse intelligenza senz'anima. Per questo ragionamento componendo l'intelligenza nell'anima e l'anima nel corpo, fabbricò l'universo, affinché l'opera da lui compiuta fosse la più bella secondo natura e la più buona che si potesse.³⁶

Ciò che c'è nel mondo sensibile è pertanto già la migliore realizzazione del mondo delle idee. Idee che, quindi, non sono solo un modello dal punto di vista ontologico, ma anche etico, in quanto:

[...] le idee non sono soltanto i modelli di *come* l'opera può esser fatta, ma anche le norme vincolanti che fanno sì che sia fatta in *una determinata maniera*. Da ciò Platone deduce l'unicità del cosmo reale in quanto sua *compiutezza* nei confronti del modello ideale".³⁷

Inoltre, questa nuova concezione del cosmo, come sottolinea Blumenberg, implica il fatto che tutte le idee siano già state realizzate e quindi siano già presenti nel mondo sensibile, dove la possibilità coincide con la realtà, non esistono (come affermato nella *Repubblica*) idee non ancora attuate e lasciate alla creatività umana: come si possono quindi spiegare le produzioni umane? A questa domanda Platone non dà una risposta, ma la sua riflessione sarà fondamentale per la

³⁶ Platone, *Timeo* (Traduzione italiana a cura di Emilio Piccolo), Classici Latini e Greci, Napoli, Senecio, 2009, p. 14.

³⁷ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 63.

successiva elaborazione di Aristotele, il quale, come si vedrà, giungerà alla conclusione che tutto ciò che viene creato di nuovo dall'uomo proviene da ciò che è già esistente, negando ancora, che la creazione umana abbia una valenza ontologica in sé. Tuttavia, mentre in Platone natura ed essere sono due realtà del tutto distinte l'una dall'altra, dato il dualismo tra mondo sensibile e mondo dell'essenza, Aristotele finirà, invece, con il far coincidere i due concetti.

La concezione platonica e quella aristotelica si differenziano fundamentalmente per una diversa visione del rapporto esistente tra l'essere e la realtà sensibile: mentre in Platone il mondo sensibile va imitato in quanto migliore realizzazione del mondo delle idee operata dal demiurgo, Aristotele, come si vedrà, arriva ad affermare che il mondo sensibile *può solo* essere imitato, dato che l'uomo stesso si inserisce all'interno di quel processo generativo ciclico naturale per cui tutto proviene da ciò che è³⁸.

Solitamente, quando si parla di arte come imitazione della natura in Aristotele, si fa riferimento a quanto scritto nella *Poetica*³⁹ in cui questo concetto è spiegato in relazione all'arte poetica. In quest'opera Aristotele, innanzitutto, afferma che tutte le arti di cui è composta la poesia nascono dall'imitazione, imitazione che si può differenziare in base alla "materia" utilizzata (voce, colori, ritmo, armonia, discorso), all'oggetto dell'imitazione, "poiché quelli che imitano, imitano uomini che agiscono ed è necessario che questi siano persone o nobili o spregevoli"⁴⁰, oppure rispetto al modo "a volte narrando, sia diventando un altro, come fa Omero, sia restando se stesso senza mutare, altre volte in modo che gli autori imitano persone che tutte agiscono e operano"⁴¹.

In seguito, Aristotele riconosce quali sono state le due cause che hanno portato alla nascita dell'arte poetica: queste due cause sono entrambe naturali, la prima consiste nel fatto che imitare è connaturato nella natura umana e questo si può riscontrare anche nei bambini che attraverso l'imitazione traggono i loro primi insegnamenti; la seconda causa sta nel fatto che le cose imitate generano tanto più apprezzamento quanto più sono rese fedelmente, anche se si tratta di cose che nella realtà guardiamo con repulsione e la ragione di questo sta nel piacere che deriva dall'apprendere, dalla riflessione che l'osservazione dell'immagine induce. Chi fin dall'inizio fu più portato naturalmente all'imitazione, così come all'armonia e al ritmo, diede origine alla poesia, ognuno però seguendo le proprie inclinazioni e il proprio carattere, "giacché gli uni, i più seri, si diedero ad imitare le azioni nobili e quelle di persone cosiffatte, mentre gli altri, più modesti, le azioni della gente spregevole"⁴².

³⁸ Per un approfondimento della concezione dell'imitazione in Platone e Aristotele vedere anche Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Oxford, Princeton University Press, 2002.

³⁹ Trattato d'arte scritto da Aristotele tra il 334 e il 330 a.C.

⁴⁰ Aristotele, *Poetica* (a cura di Domenico Pesce), Milano, Rusconi, 1995, 2, 1448 a 5, p. 55.

⁴¹ *Ibid.*, 3, 1448 a 20, p. 57.

⁴² *Ibid.*, 4, 1448 b 25, p. 61.

Il carattere dell'imitazione nella poesia è poi ulteriormente approfondito nel confronto con la storia: la poesia è “cosa più nobile e più filosofica della storia, perché la poesia tratta piuttosto dell'universale, mentre la storia del particolare”⁴³, in quanto mentre la storia tratta di cose realmente accadute, “compito del poeta è di dire non le cose accadute ma quelle che potrebbero accadere e le possibili secondo verosimiglianza e necessità”⁴⁴. Quand'anche il poeta scrivesse di fatti realmente accaduti “non per questo è meno poeta, giacché niente vieta che alcune delle cose accadute siano tali quali è verosimile che accadessero, ed in questa misura ne sarà il facitore”⁴⁵. Il concetto di *mimesis* non è pertanto quello di copia conforme o fedele alla realtà, un concetto rappresentativo, ma riguarda i comportamenti, le azioni umane e può essere più essenziale, più “vero” della realtà. Pertanto l'imitazione in Aristotele non è da condannare, data anche la radice “antropologica” della *mimesis*, per cui l'imitazione appare come una predisposizione naturalmente connessa all'identità umana.

Ma il concetto di imitazione in Aristotele non si limita solo alla poesia, si estende in maniera più generale al concetto di *téchne*, includente tutto il fare umano nella natura. In questo senso, il concetto di imitazione viene trattato in Aristotele principalmente nella *Fisica*⁴⁶ e anche se in forma minore nei *Metereologica*⁴⁷ e nel *De Mundo*⁴⁸.

In queste opere emerge come il fondamento imitativo dell'arte così come espresso nella *Poetica* in realtà rientri in un concetto più generale di somiglianza tra il fare umano e il fare della natura.

Nella *Fisica*, Aristotele spiega innanzitutto quello che sarà l'oggetto di indagine dell'opera, ossia la sua concezione della natura. Già a questo punto si nota come Aristotele, pur essendosi formato alla scuola di Platone, presenti però dei concetti del tutto diversi, come l'abolizione della visione platonica del mondo dell'essere come un qualcosa di posto al di là del mondo sensibile, che trascende la nostra esperienza e quindi raggiungibile solo con la ragione. Secondo Aristotele, il principio primo della natura non è dato né dalla materia, né dalla sola forma, ma da “la forma come principio di una sostanza concreta, in cui c'è una materia formata”⁴⁹: tutto ciò che è presente nel mondo sensibile esiste effettivamente, è “ente”, essere in sé, non copia dell'idea. La forma è immanente nella sostanza dove diventa un tutt'uno con la materia creando una realtà unica. Lo

⁴³ Aristotele, *op. cit.*, 9, 1451 b 5, p. 77.

⁴⁴ *Ivi.*, 9, 1451 a 35.

⁴⁵ *Ibid.*, 9, 1451 b 30, p. 79.

⁴⁶ Trattato risalente al IV secolo a.C.

⁴⁷ Trattato scritto da Aristotele attorno al 340 a.C. sui fenomeni celesti e atmosferici.

⁴⁸ Opera spuria attribuita ad Aristotele.

⁴⁹ Gianni Vattimo, *Opere complete, I. Ermeneutica, Tomo I*, Roma, Meltemi Editore, 2007, p. 41.

studio dell'essere, l'ontologia aristotelica è "la scienza dell'ente in quanto ente"⁵⁰. In questo senso, Aristotele trova una prima somiglianza tra arte e natura, in quanto produttrici di sostanze:

Come la natura produce sostanze composte di materia e forma, e quindi conoscere la natura vuol dire conoscere entrambi questi principi e il loro modo di comporsi nella sostanza concreta e particolare, così l'arte ha a che fare con materia e forma, e questa è l'analogia che la lega alla natura.⁵¹

Emerge, quindi, come Aristotele, con il concetto di imitazione della natura, non faccia riferimento solo ad arti che si limitano a "ritrarre" la natura, come la pittura e la scultura, ma anche ad arti che imitano la natura nel senso di "fare come", di "produrre al modo di"⁵². Questo concetto viene approfondito, sempre nella *Fisica*, nel momento in cui Aristotele sottolinea un altro elemento di somiglianza tra arte e natura, ossia il loro agire finalistico.

La molteplicità e le continue trasformazioni che caratterizzano gli enti naturali dimostrano la presenza nella natura di un principio del movimento, su cui si fonda, come Blumenberg lo definisce "l'eterna *autoripetizione dell'essere*"⁵³: ogni movimento è prodotto da una causa in atto che lo precede; è necessario quindi postulare l'esistenza di un motore primo che sia anche immobile (perché altrimenti ci dovrebbe essere qualcos'altro prima che ne induce il movimento) ed eterno (continuamente in atto). Dall'osservazione del movimento delle sfere celesti, Aristotele spiega nella *Metafisica* come questo motore possa muovere essendo immobile:

Un movimento di tal genere è provocato sia da ciò che è oggetto di desiderio sia da ciò che è oggetto di pensiero. [...] Il primo movente produce il movimento come fa un oggetto amato mentre le altre cose producono il movimento perché sono esse stesse mosse.[...]⁵⁴

Il moto prodotto viene paragonato a quello che muove l'amante verso l'oggetto desiderato, o la ragione verso ciò che è comprensibile: il moto circolare delle sfere celesti è tale in quanto è il tipo di moto che maggiormente si avvicina allo stato di immobilità del primo motore e da qui si determinano anche i cicli stagionali e i processi di generazione e corruzione che caratterizzano l'intero mondo naturale.

La sostanza immobile, puro atto e pura forma, a cui viene attribuito il principio vitale, viene così identificata con il divino:

⁵⁰ Giovanni Reale, *Il concetto di filosofia prima e l'unità della "Metafisica" di Aristotele*, Milano, Vita e Pensiero, 1961, pp. 109-121.

⁵¹ Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 42.

⁵² *Ivi.*

⁵³ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁴ Aristotele, *Metafisica*, "Lambda"(XII), trad. di Antonio Russo, con modifiche, in Aristotele, *Opere*, vol. III, consultato in Cioffi, Luppi, O'Brien, Vigorelli, Zanette, *I libri di Diàlogos*, vol. A, Borgaro Torinese (TO), Bruno Mondadori, 2004, p. 299.

Se, pertanto, dio è sempre in quello stato di beatitudine [quello della contemplazione] in cui noi veniamo a trovarci solo talvolta, un tale stato è meraviglioso; e se la beatitudine di dio è ancora maggiore, essa è oggetto di meraviglia ancora più grande. Ma dio è, appunto, in tale stato! Ed è sua proprietà la vita, perché l'atto dell'intelletto è vita, ed egli è appunto quest'atto, e l'atto divino, nella sua essenza, è vita ottima ed eterna⁵⁵.

L'oggetto di dio, che viene concepito come pensiero sempre in atto, cioè che pensa in eterno, non può essere qualcos'altro, altrimenti la sua capacità di conoscere sarebbe determinata da altro (in questo caso sarebbe pensiero in potenza), ne consegue che il pensiero eterno non può che pensare se stesso. Dio, quindi, è “pensiero-di-pensiero”⁵⁶.

Il dispiegarsi dell'essere nella realtà è quindi regolato, secondo Aristotele, dal principio dell'imitazione del motore immobile, per cui tutto torna su se stesso secondo un moto eternamente circolare: ciò che è deriva da ciò che è stato, questo è il principio che governa tutti i processi generativi della natura. Come riconoscere in questo principio una finalità?

Innanzitutto, Aristotele afferma che si può riconoscere una “regolarità” nei processi naturali che porta a pensare che essi non avvengano in maniera casuale, ma che ci sia un fine⁵⁷. In secondo luogo, c'è un altro aspetto della natura che fa pensare a una finalità e che soprattutto mette in evidenza un'ulteriore corrispondenza tra lo svolgersi dei processi naturali e di quelli artistici:

Nelle cose in cui c'è un fine, in vista di questo si producono i termini anteriori e posteriori. Ma come impedisce. Ora [ciascuna cosa] si produce (ordinatamente) in vista di un fine: anche per natura dunque è in vista di esso. Così, per esempio, se una casa fosse di quelle cose che si producono per natura, si produrrebbe nel modo in cui è prodotta dall'arte: e se le cose che sono per natura non si producessero solo per natura ma anche per arte, si produrrebbero [per arte] come avvengono per natura. Invero, uno dei momenti è in vista dell'altro.⁵⁸

C'è quindi l'analogo modo di svolgersi che accomuna *physis* (natura) e *téchne*, un modo di svolgersi ordinato che vede uno sviluppo per “tappe”, per “momenti successivi”⁵⁹, e che assume un senso solo se pensato come un processo avente uno scopo. Il procedimento artistico e il continuo divenire della natura sono quindi accomunati dall'essere entrambi dei movimenti che si producono in vista di un fine. Si potrebbe definire la *mimesis*, sia intesa come processo naturale che artificiale, in maniera generale come una “produzione organizzata in vista di un fine”⁶⁰.

⁵⁵ Aristotele, *Metafisica*, cit., p. 299.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 300.

⁵⁷ Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁸ Aristotele, *Fisica*, 199 a 8-15 citato in Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁹ Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 43.

Anche l'arte quindi si può inserire, seppur indirettamente, in questo processo cosmico che vede la realtà fenomenica in continuo divenire, passare da una situazione di attualità a una di potenzialità, allo stesso modo ciò che viene messo in primo piano nella *téchne* è la “*meta evolutiva*”⁶¹, cioè la sua capacità di portare una realtà non ancora realizzata ad attuare la sua possibilità di esplicitarsi in una determinata forma e di conseguire così il proprio fine. In questo senso la *téchne* si può accostare al termine *entelècheia* (atto), ma soprattutto al concetto di *enèrgheia*, che sta sempre a indicare ciò che ha conseguito il proprio scopo, mettendo però in evidenza l'aspetto processuale, dinamico, ossia il passaggio dell'ente dallo stato di potenza a quello di atto.

In questo modo Aristotele garantisce l'unicità e la compiutezza del cosmo: il compito dell'artista è quello cioè di imitare il principio produttivo della natura e di portare a compimento, a perfezione ciò che la natura ha lasciato in sospeso. Anche per Aristotele, quindi, l'artista imita la natura come *dovrebbe* essere, ma non nel senso di copia dell'idea trascendentale, bensì come copia delle leggi, dei principi che la regolano.

A questo punto sorge un problema: se la natura consegue una finalità, come si spiega l'opera dell'uomo visto come un portare a compimento ciò che la natura non è in grado di fare? Forse la natura non è in grado di raggiungere i propri fini? Secondo Aristotele, questo si spiega con il fatto che l'uomo nel suo operare consegue una finalità propria, mentre la natura agisce senza curarsi delle necessità dell'uomo, ma seguendo le proprie leggi. Nel *Metereologica*, Aristotele porta l'esempio della cucina: l'uomo cuoce il cibo non per un semplice atto di riproduzione dei processi naturali fatto per puro spirito di imitazione della natura, ma per ottenere un'utilità propria, per soddisfare un proprio bisogno; lo stesso varrebbe per la costruzione di una casa: “l'arte imita la natura non per aiutarla a completarla come tale, ma per aiutarsi a completare per sé ciò che nella natura dal punto di vista della propria (dell'uomo) utilità non è completo”.⁶²

Infine, nell'opera *De mundo* troviamo un altro aspetto interessante riferito all'arte come imitazione della natura, ponendo l'accento questa volta più sulla “sua struttura *formale*”⁶³. In quest'opera, con la ripresa della dottrina eraclitea, Aristotele descrive il mondo come costituito dall'equilibrio di elementi contrari che in opposizione e in unione l'uno con l'altro danno origine ad un'armonia universale: “maschile/femminile, secco/umido, caldo/freddo”⁶⁴. Troviamo questa stessa caratteristica anche nell'arte: Aristotele ne porta alcuni esempi, a partire dalla pittura, che attraverso l'uso di colori diversi riproduce il proprio modello, ma anche la musica, che con l'utilizzo di suoni sia acuti che gravi crea come risultato una melodia armonica. Questa “caratteristica architettonica

⁶¹ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 66.

⁶² Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 53.

⁶³ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁴ *Ivi.*

dell'arte"⁶⁵ è da ricondurre al modo di procedere ordinato e organizzato di cui si parlava prima, che si riscontra in tutti i processi che tendono ad un fine.

Nel *De Mundo*, quindi, si aggiunge un terzo elemento di somiglianza dell'arte con la natura, oltre la capacità di creare sostanze e di operare in vista di una finalità, ossia la capacità di dare alla molteplicità della materia unità e armonia attraverso la forma.

La creazione dell'uomo di conseguenza, secondo Aristotele, non è ontologica, non produce l'essere, ma piuttosto lo "svela", contribuisce al suo dispiegarsi nel mondo. Non c'è quindi grande differenza tra la *téchne* e la *physis*, che operano seguendo gli stessi principi:

*Téchne e physis sono principi costitutivi identici, il primo ottiene dall'esterno ciò che l'altro realizza dall'interno. La costruzione si connette specularmente alla crescita. L'opera tecnico-estetica ha perciò carattere referenziale, nessun contenuto di verità proprio.*⁶⁶

La *téchne* non è che "un'altro principio del divenire, accanto alla natura e oltre essa"⁶⁷. Si può notare qui l'enorme distanza tra questo modo di concepire nell'antichità l'arte come parte integrante ed emergente dal più ampio processo produttivo naturale rispetto alla concezione attuale, che tende invece a contrapporre la produzione artistica e tecnica alla natura, esaltando la totale autonomia e originalità dei processi creativi umani.

Appare ora chiaro come questa concezione dell'arte di Aristotele, che più di qualsiasi altra ha finito col radicarsi nel pensiero occidentale antico, abbia fortemente limitato la nascita della possibilità di una creatività originaria dell'uomo: tutte le creazioni dell'uomo sono da considerarsi come strettamente connesse alla natura e alle sue leggi, non esiste ancora un concetto di creatività che porti l'uomo a rivendicare la propria autonomia e il proprio potere ontologico rispetto alla natura.

II.1.2 Stoicismo: l'accordo provvidenziale di arte e natura

Con Platone e Aristotele si è visto come la divinità sia stata identificata prima con la figura del demiurgo poi con il Motore Immobile e la loro esistenza dimostrata con argomenti razionali basati sulla riscontrabilità di un certo ordine esistente nel mondo. Con lo stoicismo arriviamo a

⁶⁵ Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 50

⁶⁶ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 66

⁶⁷ Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 55

quello che è stato definito come “il più elevato discorso religioso espresso dalla filosofia pagana prima di Cristo”⁶⁸.

Sia con Platone che con Aristotele è stata individuata la presenza di una finalità nella natura. Con lo stoicismo, oltre al concetto di finalità, abbiamo per la prima volta il concetto di provvidenza divina nel mondo. La divinità stoica presenta notevoli differenze rispetto al Dio cristiano, a partire dal suo carattere corporeo, immanente e impersonale, ma anche delle consonanze: “è dotato di vita saggezza, bontà, potenza, beatitudine, amore; è infinito ed eterno”⁶⁹, tanto che spesso in seguito gli esponenti della patristica interverranno relativamente ad alcune concezioni stoiche della divinità e del creato, sia in accordo che attraverso delle critiche.

Nel tracciare una storia di come è nato il concetto di creatività originaria umana non è possibile prescindere da tutte quelle concezioni che si sono susseguite nella storia della filosofia relativamente all’origine dell’essere e di conseguenza alla presenza o meno di una divinità origine e causa di tutto ciò che è nel mondo, perché dalla posizione occupata dall’uomo nel creato dipende anche la sua possibilità di intervenire in esso in maniera più o meno libera e più o meno rilevante da un punto di vista ontologico. In particolare si vedrà come l’introduzione di un concetto di provvidenza nel mondo, che si svilupperà del tutto con la filosofia cristiana influirà notevolmente nel determinare ciò che l’uomo può o non può fare nel creato, giungendo spesso anche a soluzioni contrastanti.

Lo stoicismo, da un punto di vista fisico e cosmologico, viene influenzato sia dalle concezioni platoniche che da quelle aristoteliche, mantenendo però anche un certo legame con il naturalismo epicureo, nonostante Epicuro si fosse posto in polemica con il *Timeo* di Platone, opera a cui invece gli stoici sembrano spesso risalire.

Ma in che modo si parla di provvidenza nella dottrina stoica e qual è il ruolo svolto dall’uomo nel mondo? Innanzitutto, al centro della visione cosmologica stoica è posto il *logos* o *pneuma*. Con questo termine si intende il principio primo che costituisce il cosmo e che, come in Aristotele, non è trascendente, ma immanente, presente in maniera inscindibile nelle cose. Tutto ciò che esiste per gli stoici è corpo, ossia è reale tutto ciò che agisce o è agito, compreso il *logos*. Gli stoici riconoscono, quindi, nel mondo la presenza di due principi: quello attivo e quello passivo. E’ facile riscontrare qui la vicinanza ai concetti aristotelici di forma e materia, dove la materia assume qualità ricevendo la forma tramite l’azione di un “principio attivo”, costituito anch’esso da una parte corporea, fisica (il *pneuma*) e dalla ragione (il *logos*) che organizza il mondo. L’esistenza di questo principio, identificato con la figura di Zeus, è provata, da una parte, dal terrore che assale

⁶⁸ Battista Mondin, *Storia della metafisica*, vol. 1, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1998, p. 423.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 424.

l'uomo davanti a fenomeni spaventosi della natura “per cui gli uomini sospettano l'esistenza di una forza celeste e divina”⁷⁰, dall'altra da “l'ordine dei movimenti e delle rotazioni celesti, l'armonia, la varietà, la bellezza del sole, della luna e di tutte le stelle, il cui solo aspetto è sufficiente ad indicare che non sono cose avvenute per caso”⁷¹.

Dalla presenza di un principio divino intelligente che organizza il cosmo intero derivano due conseguenze principali: in primo luogo, tutto ha una causa (anche quando non sembra), per cui tutto si inserisce in uno sviluppo causa-effetto che determina gli eventi in modo necessario. Questa “serie inviolabile delle cause”⁷² è il *fato*, il destino; in secondo luogo, il mondo, in quanto esplicazione di questa ragione divina è necessariamente perfetto, orientato alla bellezza e alla bontà. Ne consegue che il cosmo risulta governato dalla provvidenza divina, intesa come questa intelligenza celeste che agisce dall'interno del mondo stesso dirigendolo verso una finalità che si compie nel raggiungimento di un'armonia universale. Questa concezione del mondo è opposta alla visione meccanicistica di Epicuro basata sul movimento casuale di atomi che si aggregano tra di loro in modo meccanico, mentre sembra riprendere anche se in modo diverso le visioni platoniche e aristoteliche che riconoscevano nella natura una coerenza universale che poteva essere spiegata solo con l'esistenza di un'intelligenza ordinatrice che manteneva il tutto in equilibrio.

In questa visione del cosmo si inserisce l'uomo che occupa una posizione privilegiata: in tutto ciò che è nel mondo il *pneuma* è presente con diversi gradi di intensità, nel gradino più basso troviamo quindi le sostanze inorganiche, poi il mondo vegetale, quello animale e infine l'uomo, superiore in quanto essere razionale e in cui la presenza di *logos* lo rende simile alla divinità. Tutto ciò che si trova su un gradino inferiore esiste in funzione di ciò che si trova sul gradino superiore, ne consegue che tutto ciò che è presente nel mondo è stato fatto da dio per l'uomo e ciò che l'uomo può fare nel mondo è “accettazione e completamento di questa disposizione”⁷³.

Gli stoici sviluppano una visione della provvidenza che è immanente nel divenire naturale e del mondo intero, con la conseguenza che il fare umano finirà con l'acquisire un significato religioso, essendo anche la libertà dell'uomo, inserita in questa necessità naturale, opera della saggia previdenza. Blumenberg afferma: “La Stoà ha poi chiaramente rafforzato il fondamento metafisico della mimesi, elevando la completezza e la compiutezza del cosmo a predicati di dignità teologica”⁷⁴ e porta l'esempio di Posidonio, che innalza il concetto del fare ponendo un'analogia tra l'operare del sole e quello del tintore: “Posidonio riconduce la colorazione al sole il quale produce gli sfarzosi colori delle piume degli uccelli, dei fiori e dei minerali ponendo l'arte, per così dire, al

⁷⁰ Cicerone, *De Natura Deorum* II, 57 citato in Battista Mondin, *op. cit.*, p. 423.

⁷¹ *Ivi.*

⁷² Max Pohlenz, *La Stoa. Storia di un movimento spirituale*, Firenze, La nuova Italia, 1967, vol. 1, p. 202.

⁷³ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁴ *Ivi.*

loro servizio”⁷⁵. Non c’è, quindi, una contrapposizione tra natura e arte, tra l’operare della natura e quello dell’uomo, ma piuttosto questi costituiscono assieme una “unica *enérgeia*”⁷⁶, fanno parte di uno stesso processo di creazione divina che si esplica tanto nella natura quanto nell’uomo:

Dalla teoria dell’imitazione si sviluppa una teoria della relazione degli esseri, dall’invenzione si passa alla deduzione, al giudizio, alla differenziazione di ciò che sta scritto nella natura. La natura diviene un modello non a partire dall’uomo, ma già a partire da se stessa, e l’uomo diviene il completamento della natura sulla base delle sue possibilità essenziali e non sulla base di quelle casuali.⁷⁷

L’esempio di Posidonio dimostra come sarà la filosofia cristiana e il concetto di creazione cristiana a restaurare l’opposizione fondamentale tra “natura quale opera di Dio e “arte” quale opera dell’uomo”⁷⁸: per il Cristianesimo solo Dio ha la facoltà di creare dal nulla, mentre l’attività artistica dell’uomo che crea a partire da un materiale preesistente e prendendo a modello il creato non può essere accostato in alcun modo all’attività creatrice divina. Alcuni filosofi cristiani, infatti, polemizzeranno contro il concetto di unica energia di Posidonio, primo fra tutti Tertulliano, il quale afferma che:

Dio non ha piacere di nulla che non abbia creato lui stesso. Non avrebbe potuto creare delle pecore purpuree o blu? Ma se poteva, evidentemente non ha voluto; e ciò che Dio non vuole, non si può fare [...].⁷⁹

E ancora: “Ciò che non viene da Dio, deve necessariamente venire dal suo avversario”⁸⁰, dove troviamo le prime avvisaglie della demonizzazione della tecnologia di cui parla Blumenberg.

Blumenberg evidenzia come sia interessante il fatto che due stoici, partendo dagli stessi presupposti, arrivino a due conclusioni completamente diverse. E’ il caso di Seneca, il quale critica fortemente il modo in cui Posidonio aveva nobilitato l’operare umano ponendolo sullo stesso piano di quello divino e, partendo dalla stessa visione antropocentrica e provvidenzialistica del cosmo, afferma l’esatto contrario: “la natura compiutamente antropocentrica dà la massima soddisfazione, rende la tecnica e il lavoro superflui, gli dà il carattere di lusso”⁸¹. Quindi, proprio perché la natura è stata creata per l’uomo, provvede sufficientemente ai suoi bisogni, l’uomo può trovare in essa senza sforzo tutto ciò di cui ha bisogno per vivere. Tutto ciò che l’uomo fa in più nasce dal continuo

⁷⁵ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁶ *Ivi.*

⁷⁷ K. Reinhardt, *Poseidonios*, Monaco, 1921, p. 400, citato in Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 68.

⁷⁸ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁹ Tertulliano, *De Cultu Feminarum*, I, 8 tratto da Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 68.

⁸⁰ *Ivi.*

⁸¹ Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium*, XC, 16 citato in Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 68-69

moltiplicarsi di bisogni superflui, dal desiderio di vivere sempre più agiatamente e assume la forma di un lusso non necessario:

*ad parata nati sumus: nos omnia nobis difficilia faciliū fastidio fecimus [...]. Sufficit ad id natura, quod poscit*⁸².

[Le cose che sono essenziali vengono acquisite con poco disturbo; è il lusso che richiede lavoro duro e fatica. [...] Ci ha fornito di tutto ciò che ci era necessario per lottare.]

II.1.3. Il dibattito sull'onnipotenza divina e il concetto di possibilità

Blumenberg introduce poi un'ulteriore fondamentale evoluzione del concetto di *mimesis*, quella che si ha con l'introduzione della nozione di creazione cristiana, la quale inizialmente sembrava ben conciliarsi con i concetti che stanno alla base dell'idea dell'imitazione della natura: "carattere vincolante esemplare della natura e sua compiutezza ontologica"⁸³. Si aggiunge, però, un altro elemento fondamentale, ossia il concetto di *volontà divina*, che è quello su cui Tertulliano pone l'accento affermando che, essendo Dio in grado di creare qualsiasi cosa, se non ha creato qualcosa è perché non la voleva. Sarà in seguito proprio *ciò che Dio non ha voluto creare*, secondo Blumenberg, a diventare oggetto di profonde riflessioni filosofiche e ad aprire la strada a un concetto di possibilità non espresso nella realtà che lascerebbe così spazio a una creatività umana originaria.

Furono i Padri della Chiesa⁸⁴ i primi che, attorno al terzo secolo d.C., cominciarono ad elaborare una dottrina filosofica a partire dal pensiero cristiano, processo in cui fu fondamentale la fusione con il neoplatonismo, la corrente filosofica che riuscì a operare la più alta sintesi tra pensiero filosofico e religioso in epoca pagana e in cui si possono facilmente riconoscere alcuni concetti che ben si prestavano a una conciliazione con il Cristianesimo. Tra questi si devono citare la riaffermazione della completa trascendenza del principio divino, l'Uno, identificato con il massimo bene, e della sua separazione totale dall'essere; la visione del mondo sensibile come emanazione necessaria di dio; l'importanza acquisita dall'anima; il recupero del finalismo platonico e aristotelico, e infine il nuovo ruolo attribuito all'intuizione mistica, non più intesa come un conoscere meno puro, perché irrazionale e legato ai sentimenti, ma come apice, prolungamento del processo conoscitivo logico-razionale, che da solo non è in grado ad arrivare alla divinità trascendente.

⁸² Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium*, XC, 18 citato in Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 69.

⁸³ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 70.

⁸⁴ Con questo termine vengono indicati i primi autori cristiani, responsabili della trasmissione degli insegnamenti e della dottrina cristiana esposta nelle Sacre Scritture.

All'interno della patristica si possono riscontrare due diverse tendenze, quella latina, che mette al centro una teologia rivelata affermando la totale indipendenza del Cristianesimo dalla filosofia pagana e dalle possibilità della ragione umana (*credo quia absurdum*, concetto espresso dallo stesso Tertulliano, anche se mai scritto), e quella greca, che invece cerca di trovare negli strumenti offerti dalla filosofia pagana antica una conferma del pensiero cristiano, cercando di conciliare il principio divino della tradizione sia stoica che platonico-aristotelica con la parola di Dio.

Un ruolo fondamentale, secondo Blumenberg, è stato quello svolto da Sant'Agostino, il quale ha introdotto il concetto fondamentale di creazione *ex nihilo*, anche se per ancora molto tempo la facoltà di creare dal nulla sarà considerata come un attributo esclusivo della divinità e non ancora riferita all'uomo. In Agostino, poi, non si è ancora compiuto quel passaggio dal concetto di onnipotenza a quello di infinità: non si riscontra ancora, da questo punto di vista, una grande differenza tra il Dio cristiano e il mondo delle idee platonico, cioè si ha un principio unitario che si traspone *per intero* nella totalità del mondo sensibile, assicurando le perfette “corrispondenze del mondo fisico e del mondo noetico”⁸⁵, in altre parole, come dice Blumenberg, “Non v'è alternativa al patrimonio dato della creazione, neanche per il Creatore, e *dopo* l'atto della creazione non può essere più prodotto nulla di ontologicamente originale.”⁸⁶

Sul concetto di “possibilità” in Agostino scrive anche Henry Deku in *Possible Logicum*⁸⁷, dove si allude all'opera *De spiritu et littera* (412 d.C.), in cui Agostino fa riferimento alla possibilità di un uomo senza peccato, ossia la possibilità di una salvezza umana, contrapposta alla possibilità di salvezza per grazia divina. In quest'opera Agostino si rivolge al tribuno Marcellino, il quale aveva affermato che “*nemo tam perfectae iustitiae in hac vita vel fuerit, vel sit, vel futurus sit*”⁸⁸ [nessuno è mai stato, è, o sarà di una giustizia così perfetta in questa vita]. Qui si sente tutto il legame con la concezione dell'essere nella filosofia antica, per cui ciò che è possibile è già compreso nella realtà, non si riesce ancora a concepire come possibile qualcosa di cui non c'è esempio nella realtà. Lo stesso concetto, come riporta Blumenberg, è espresso anche da Lucrezio, il quale riferendosi appunto alla creazione afferma: “come possono gli dei essere i creatori della natura, se gli manca proprio quell'*exemplum* che solo la natura reale può dare: «*si non ipsa dedit speciem natura creandi*»[a meno che la natura stessa non fornisca un modello della creazione]”⁸⁹. Lo stesso Agostino nel riprendere la posizione di Marcellino scrive: “*Absurdum enim tibi videtur dici, aliquid*

⁸⁵ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 71.

⁸⁶ *Ivi.*

⁸⁷ Henry Deku, “Possible Logicum” in *Philosophisches Jahrbuch*, Monaco, 1956, pp. 1-21.

⁸⁸ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 72.

⁸⁹ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 72. La citazione è tratta da Lucrezio, *De rerum naturae*, V, 181-186.

fieri posse cuius desit exemplum”⁹⁰ [Ti sembrava assurdo dire che fosse possibile qualcosa di cui non c’è mai stato esempio].

Ammettere la possibilità di un uomo senza peccato vuol dire quindi ammettere la possibilità dell’esistenza di altro oltre il creato? Secondo Blumenberg, in Agostino, ancora non troviamo questa concezione, la relazione tra l’uomo senza peccato e l’uomo peccatore è da intendersi, qui, come quella che si instaura tra l’oggetto sensibile e il suo modello ideale nell’iperuranio platonico:

Se dunque si stabilisce che “*omnia possibilis sunt Deo*” non si intende con questo *omnia* alludere alla possibilità di un “di più” rispetto alla creazione fattuale; la correlazione tra *mundus intellegibilis* e *mundus sensibilis* si è piuttosto soltanto guastata a causa del peccato originale dell’uomo e dunque si tratta solo della possibilità di una correzione di tale difetto.⁹¹

La centralità del concetto di volontà in Agostino influisce fortemente nel dare inizio a quel processo di svalutazione dell’unicità e della compiutezza del mondo su cui si era fondata la concezione dell’essere nel passato. Tuttavia questo non sarebbe stato sufficiente se al concetto di volontà e di onnipotenza divina non fosse stato accostato anche il concetto di infinità divina.

Blumenberg spiega questo passaggio mostrando come, inizialmente, il concetto di volontà divina fosse strettamente connesso al concetto di razionalità: “[...] *quis audeat dicere Deum irrationabiliter omnia condidisse?*”⁹²[...chi oserebbe dire che Dio ha creato tutto in maniera irrazionale?], ma qui la razionalità va intesa nella modalità platonica, cioè come

corrispondenza tra mondo reale e mondo noetico, cioè secondo il modello del demiurgo platonico. In tal modo però i concetti di “onnipotenza” e di “infinità” rimangono necessariamente distinti, giacché l’*infinitum* secondo la concezione antica non è conciliabile con la razionalità [...].⁹³

Quando Dio comincerà a essere concepito anche come infinito, allora non si potrà più definire la potenza divina (o il mondo delle idee) a partire dal possibile (identificato con il creato), ma al contrario, si comincerà a definire il possibile a partire dalla potenza divina.

Questo passaggio segna il punto di svolta nella concezione dell’uomo come essere creativo, ossia il momento in cui comincia a cedere l’immagine della finitezza e della completezza del cosmo e comincia a emergere l’idea che il creato costituisca la realizzazione di una piccola parte di tutte le infinite possibilità che non sono state realizzate, ma che sono implicite nel concetto di onnipotenza divina infinita:

⁹⁰ Agostino, *De Spiritu et Littera*, I, 1, citato in Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 72.

⁹¹ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 37.

⁹² Agostino, *De Diversis Quaestionibus*, LXXXIII, q. 46, citato in Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 73.

⁹³ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 73-74.

Il mondo in quanto factum: questo è il presupposto ontologico della possibilità della riflessione, infine dello stimolo e della seduzione per imporre nell'ambito del non realizzato, del non invaso dal fattuale, *l'originariamente umano*, per realizzare l'autenticamente *nuovo*, per addentrarsi in un territorio non esplorato dalla natura, lasciandosi alle spalle la dipendenza dall'"imitazione della natura".⁹⁴

Nel corso del Medioevo, tutti gli sforzi furono rivolti a indagare i limiti e le possibilità dell'onnipotenza divina: "Sarà necessario un ulteriore decisivo stimolo perché l'uomo potesse riconoscerle anche *in se stesso* quali possibilità d'originalità creativa e comprendere l'incongruenza tra essere e natura dapprima individuata solo sul piano teologico".⁹⁵

E' nel corso dell'undicesimo secolo, che Blumenberg rintraccia il decisivo accostamento del concetto di infinità a quello dell'onnipotenza divina. Questo periodo è caratterizzato, infatti, dal tentativo di condurre un'indagine razionale e filosofica su questioni naturali e di fede e vede il contrapporsi dei dialettici, che conducono le loro riflessioni utilizzando metodi logici e razionali, ai cosiddetti antidialettici, che invece svalutano le possibilità della ragione umana, mettendo in primo piano la fede nella Rivelazione e un'interpretazione letterale della Bibbia: "Le premesse ontologiche che abbiamo visto in azione in Agostino, senza che per questo avessero avuto bisogno d'una esplicita formulazione, diventano ora, secondo la maniera scolastica "degne di discussione".⁹⁶

Uno dei primi ad applicare il metodo dialettico all'analisi delle Sacre Scritture fu Berengario di Tours, il quale incise fortemente negli animi dell'epoca negando, nell'opera *De sacra coena adversus Lanfrancum*⁹⁷, la "transustanziazione", ossia, adducendo argomenti grammaticali e razionali, respinse la questione della presenza, reale per i credenti, del corpo e del sangue di Cristo nell'Eucarestia, sostenendo, invece, una presenza solo simbolica, dato che la sostanza del pane e del vino permane anche dopo la consacrazione. La ragione è, per Berengario, ciò che più avvicina l'uomo a Dio e non farne uso, affidandosi completamente alle *auctoritas* della Bibbia e della Patristica, significherebbe rinunciare alla superiorità che Dio stesso ha dato agli uomini rispetto alle altre creature.

Agli argomenti della pura speculazione razionale nelle questioni di fede si contrappone Pier Damiani, il quale condanna il metodo dialettico e dedica un'intera opera (*De Omnipotentia Divina*⁹⁸) al tema dell'onnipotenza divina. In quest'opuscolo Damiani parla del rapporto tra ciò che Dio vuole e ciò che può fare: dopo aver negato che Dio possa fare solo ciò che vuole, altrimenti la sua potenza sarebbe limitata solo a ciò che fa e non ci sarebbero altre possibilità, si interroga sul motivo per cui, essendo la potenza di Dio infinita, Dio ha fatto, e di conseguenza voluto, solo

⁹⁴ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 74-75.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁹⁷ Opera risalente alla metà dell'XI secolo circa.

⁹⁸ Opera scritta attorno al 1067.

alcune tra le cose che avrebbe potuto fare: “può volere tutto o la sua volontà è limitata? O più direttamente: Dio può volere il male?”⁹⁹. A questo proposito, Pier Damiani non dà una risposta definitiva: da una parte afferma che la volontà di Dio è illimitata (“*arbitrium aequissimae voluntati*”¹⁰⁰), dall’altra sembra attribuire a Dio la caratteristica di poter volere solo il bene. Come va allora interpretato il principio di non contraddizione rispetto all’onnipotenza divina? Damiani definisce infondata la questione per due motivi: innanzitutto rifiuta l’applicazione del principio di non contraddizione, in quanto principio proprio dell’indagine dialettica che non può influire nella validità del concetto di onnipotenza divina che va creduto per fede e non si può dimostrare; in secondo luogo, “è fuor di luogo domandarsi se Dio possa far sì che una cosa sia e non sia nello stesso tempo o che sia stata e non sia stata, perché ciò significherebbe che Dio fa il nulla”¹⁰¹.

Infine, Damiani arriva a dire che “l’impossibilità della contemporanea compresenza dei contrari si riferisce *ad naturae inopiam* e che Dio, che ha dato origine alla natura, può cambiarne le leggi quando vuole, coincidendo la *rerum natura* con la *Dei voluntas*”¹⁰².

Damiani afferma, quindi, la totale supremazia dell’onnipotenza divina sulle leggi naturali e fisiche: la natura si sviluppa seguendo un andamento regolare impartito da Dio stesso, ma nel caso in cui una di queste leggi si contrapponesse alla volontà divina, allora queste stesse possono essere cambiate. Lo stesso vale per la storia, in cui è sempre l’onnipotenza eterna a prevalere, in quanto Dio può intervenire, per sua volontà, modificando non solo ciò che è e che sarà, ma anche ciò che è stato:

Così si crede che il principio di non contraddizione porti ad affermare che ciò che è stato è stato necessariamente, e che quindi neppure Dio possa mutarlo. Invece tutto ciò che Dio fa *ad extra* è contingente, quindi Dio può farlo o non farlo, volerlo o non volerlo.¹⁰³

Relativamente a Damiani, Blumenberg riporta, in particolare, una frase chiarificatrice del clima dell’epoca tratta dal dodicesimo capitolo: “*Quid est, quod deus non valeat nova conditione creare?*”¹⁰⁴ [Cosa c’è che Dio non sarebbe in grado di creare sotto diverse circostanze?].

La disputa tra Berengario e gli antidialettici porta un esempio di come

⁹⁹ G. Allegro, P. Palmeri, L. Pepi, G. Roccaro, G. Russino, “Il concetto logico di *Omnipotentia* in Pier Damiani” in *Pagine Medievali tra Logos e Dialettica*, Palermo, Scriptorium, Officina di Studi Medievali, 1990, p. 36.

¹⁰⁰ Pier Damiani, *De Divina Omnipotentia e altri opuscoli*, a cura di P. Brezzi e B. Nardi, Firenze, Vallecchi, 1943, p. 66 citato in G. Allegro, P. Palmeri, L. Pepi, G. Roccaro, G. Russino, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰¹ G. Allegro, P. Palmeri, L. Pepi, G. Roccaro, G. Russino, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰² Pier Damiani, *De Divina Omnipotentia e altri opuscoli*, a cura di P. Brezzi e B. Nardi, Firenze, Vallecchi, 1943, p. 120 citato in G. Allegro, P. Palmeri, L. Pepi, G. Roccaro, G. Russino, *op. cit.*, p. 37-38.

¹⁰³ Sofia Vanni Rovighi, *Filosofia della conoscenza*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2007, p. 62.

¹⁰⁴ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 75.

a theological conception of divine omnipotence is raised against a philosophical concept of (natural) possibility. When Berengar objects that substantial change in the eucharistics is impossible, his orthodox critics suggest that God's will is the very definition of possibility"¹⁰⁵.

Ciò che Blumenberg cerca di mettere in evidenza è come nel corso del Medioevo venga messa sempre più in crisi l'autorevolezza del cosmo come unica e migliore realizzazione dell'essere in quanto opera di Dio. Con la scolastica si vedrà come il rapporto tra filosofia e teologia diventi sempre più complesso e difficile da conciliare. In generale, nel rapporto tra Cristianesimo e filosofia pagana antica si possono riscontrare due tendenze, una di opposizione, comune soprattutto ai tempi della patristica, per cui i filosofi classici erano definiti "i patriarchi degli eretici", e un'altra di "collaborazione", in cui i testi filosofici antichi vengono interpretati cercando di trarne una conferma del pensiero cristiano, come contenenti elementi, anche se non ancora riconosciuti, della Rivelazione. Questa strada, che sarà percorsa in linea di massima per tutto l'Alto Medioevo, quando si comincerà ad avere sempre una maggiore circolazione dei testi pagani grazie anche al ruolo svolto dalle traduzioni, fu aperta da Sant'Agostino, il quale introdusse il concetto del sacro furto, per cui i cristiani devono leggere le opere degli antichi alla luce di ciò che è stato rivelato da Dio: "Non solo non dobbiamo temere ciò che hanno detto i filosofi antichi, soprattutto i platonici, quando i loro detti sono veri e congeniali alla nostra fede, ma dobbiamo rivendicarli da loro come da ingiusti possessori"¹⁰⁶.

A questo proposito, Blumenberg afferma:

E' facile vedere che il ruolo della Scolastica, in questo processo di trasformazione delle premesse ontologiche, non è sussumibile nel concetto di "necessità storica". Che il ritorno all'antico ottenuto tramite la ricezione di Aristotele non possa esser concepito come un'inversione violenta, appare chiaro già dal fatto –enucleato a proposito di Agostino –che la sopravvivenza di antiche implicazioni era comunque forte. Tanto più interessante è cogliere, proprio in questa rivitalizzazione della metafisica antica nell'ambito della Scolastica, quelle spesso inapparenti ma significative deformazioni che dimostrano *ciò che comunque non poteva più essere revocato*.¹⁰⁷

Molte sono le posizioni all'interno della scolastica relative all'onnipotenza divina, la creazione del mondo e il ruolo dell'uomo, a partire da Alberto Magno, considerato il promotore della dottrina domenicana. Egli, finendo anche con l'opporsi agli altri domenicani, si impegnò a proteggere il ruolo della filosofia, affermando che, nonostante questa venga mantenuta separata dalla fede, in quanto i contenuti della Rivelazione devono essere creduti per fede e non sono dimostrabili, non c'è opposizione tra le due, sia la ragione umana che la Rivelazione provengono da

¹⁰⁵ Irven Michael Resnick, *Divine Power and Possibility in St. Peter Damian's De Divina Omnipotentia*, Paesi Bassi, E. J. Brill, 1992, p. 77.

¹⁰⁶ Cioffi, Luppi, O'Brien, Vigorelli, Zanette, *op. cit.*, vol. B, *cit.*, p. 45.

¹⁰⁷ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 75-76.

Dio. Alberto Magno si inserisce nel dibattito dell'epoca muovendo una critica decisa, nel suo *De causis et processu universitatis*, a quanto espresso da Ibn Gabirol, un pensatore ebraico che si rifaceva alla filosofia neoplatonica, nel *Fons Vitae*¹⁰⁸, un testo che ebbe molta fortuna tra i cristiani e che generò una serie di dibattiti fra francescani e domenicani nel corso del tredicesimo secolo. Il dibattito che qui interessa è quello relativo alla questione della creazione del mondo:

Non è da un pensiero supremo che l'universo deriva ed emana, secondo Ibn Gabirol, ma da una volontà, molto simile a quella del Dio biblico, che crea e dirige il mondo. Questa affermazione biblica nel cuore stesso del sistema neoplatonico rese feconda la tesi del pensatore ebraico nel mondo cristiano.¹⁰⁹

E ancora, ponendo sempre la volontà divina come principio primo della creazione dal nulla:

La creazione delle cose da parte dell'Altissimo Creatore, voglio dire il modo in cui la forma esce dalla fonte primaria, che è la Volontà, e si diffonde sulla materia, può paragonarsi al modo in cui l'acqua sgorga dalla sorgente e si diffonde a poco a poco su ciò che si trova vicino a essa; soltanto la Volontà precede senza interruzione, senza sosta, senza movimento e senza tempo [...].¹¹⁰

Alberto Magno si oppone alla posizione di Gabirol, negando che la sola volontà possa essere il principio primo: “La funzione del volere divino si riferisce solo all'*esistenza* del mondo, al comando *ut fiat*, non alla *forma operis*, ovvero al patrimonio ontologico essenziale che anche in questo caso ha l'ovvietà di un tutto idealmente preformato”.¹¹¹

Già con Alberto Magno si vede come, mentre per tutta la prima parte della scolastica, è la filosofia di Sant'Agostino e la sua lettura del neoplatonismo a esercitare l'influenza maggiore, il tredicesimo secolo, invece, sarà caratterizzato dal recupero della filosofia aristotelica, in particolar modo da parte dell'ordine domenicano; il maggiore esponente di questa tendenza è Tommaso d'Aquino. I francescani, invece, fra cui San Bonaventura, Duns Scoto e Guglielmo d'Ockham, continueranno a ispirarsi al pensiero di Agostino, seppur apportando significative variazioni.

Con la scolastica, e soprattutto con l'arrivo in Occidente dei testi aristotelici, si introduce un'altra importante novità: fin dall'antichità la riflessione sulla divinità non era mai stata separata dalla riflessione metafisica e questo dura anche per la maggior parte del Medioevo, dove anche in Agostino la teologia non è ancora concepita come uno studio specifico sulle caratteristiche della divinità separato dalla natura e dalle altre creature. La “rottura” tra teologia e filosofia avviene proprio grazie al recupero da parte degli scolastici di Aristotele, per il quale tutta la realtà poteva

¹⁰⁸ Opera risalente all'XI secolo e tradotta dall'arabo in latino nel 1150.

¹⁰⁹ Citazione di André Neher tratta da Jean-Paul Corsetti, *Storia dell'Esoterismo e delle Scienze Occulte*, Roma, Gremese Editore, 2003, p. 120.

¹¹⁰ Jean-Paul Corsetti, *op. cit.*, p. 120.

¹¹¹ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 76.

essere conosciuta tramite la ragione e la teologia occupava il primo posto tra le scienze teoretiche: la teologia comincia ad assumere, così, i connotati di una scienza che attraverso precisi procedimenti e dimostrazioni razionali arriva a delle conclusioni.

Tommaso d'Aquino, allievo di Alberto Magno e anch'egli domenicano aristotelico, è il maggiore esponente di questa concordanza tra fede e ragione:

Sebbene la fede cristiana superi la capacità della ragione, tuttavia i principi naturali della ragione non possono essere in contrasto con tale verità [...] la conoscenza dei principi a noi noti per natura ci è stata infusa da Dio [...]. Perciò quanto è contrario a questi principi è contrario alla sapienza divina; quindi non può derivare da Dio.¹¹²

Anche in Tommaso d'Aquino, come in Alberto Magno e in linea con Aristotele, troviamo il rifiuto del concetto di creazione *ex nihilo*, per cui l'essere sarebbe stato originato dalla sola volontà divina: per Tommaso, ogni sostanza comprende in sé sia l'essere che l'esistenza specificata da una particolare essenza, dove l'essenza è potenza dell'atto d'essere; Dio è atto d'essere puro nel senso che da esso proviene l'atto d'essere limitato di tutti gli enti, di conseguenza tutto ciò che è nel mondo partecipa dell'unico atto puro d'essere che è Dio. Si vede come Tommaso riprende il pensiero aristotelico in termini però cristiani.

Per quanto riguarda il concetto di imitazione della natura, Tommaso d'Aquino introduce un'importante novità affiancandolo al concetto di imitazione di Dio, concetto in realtà già in qualche modo espresso da Aristotele attraverso il principio di imitazione del Motore Immobile immanente nella natura, per cui anche una casa, oggetto apparentemente artificiale, in realtà nasce sempre dalla riproduzione dei processi generativi naturali. In questo modo Aristotele aveva salvato l'universalità del principio di imitazione della natura. D'Aquino, invece, riduce il concetto di imitazione "a ciò che la natura può effettivamente produrre"¹¹³: Blumenberg riporta il commento di Tommaso alla *Fisica* di Aristotele, in cui afferma "*dicit quod ars quaedam facit, quae natura non potest facere*"¹¹⁴ [dice che l'arte fa cose che la natura non può fare]. La novità in Tommaso d'Aquino sta, quindi, nello svincolare il fare umano dal principio di imitazione della natura, per cui una casa sarebbe in realtà un oggetto prodotto avendo come modello l'immagine presente nella mente dell'artista, così come Dio ha creato il mondo seguendo la sua idea del creato:

the likeness of a house pre-exists in the mind of the builder. And this may be called the idea of the house, since the builder intends to build his house like to the form conceived in his mind. As then the

¹¹² Tommaso d'Aquino, *Summa Contra Gentiles*, tratto da Cioffi, Luppi, O'Brien, Vigorelli, Zanette, *op. cit.*, vol. B, p. 203.

¹¹³ Tommaso d'Aquino, *Summa contra Gentiles II*, 75 ad 3, citato in Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 77.

¹¹⁴ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 77, tratto da *Octo libris Physicorum Aristotelis exposito*, II, lett. 13 n. 4 (a cura di Mariani Maggiolo, Torino, 1954, p. 126).

world was not made by chance, but by God acting by His intellect, [...], there must exist in the divine mind a form to the likeness of which the world was made.¹¹⁵

Viene qui riconosciuta, per la prima volta, una certa autonomia all'intelletto umano, a cui viene attribuita la capacità di creare forme che la natura non riesce a creare, pur rimanendo allo stesso tempo parte di questa stessa natura in quanto creazione divina:

The human mind both is, and is not, a part of nature. Rather, according to Aquinas, the human intellect produces something nature could never have brought about, while at the same time being unable to reproduce the substantial forms in imitation of God.¹¹⁶

Questa nuova concezione del fare umano, tuttavia, non viene ulteriormente approfondita da Tommaso: “*Perché l’imitazione della natura ha perso così visibilmente la propria inevitabilità, perché l’“arte” può sfuggire al contesto della natura, Tommaso non lo dice mai chiaramente*”.¹¹⁷

Anche la filosofia di Agostino, ripresa dai francescani, con l’influsso dell’aristotelismo, finisce col subire delle modifiche, ne è un esempio Bonaventura, il quale non è d’accordo con la visione automatica della creazione del mondo basata sul concetto di Motore Immobile, ma vede il creato come il risultato di un “volontà divina che *vuole comunicarsi nella propria opera*”¹¹⁸, che desidera esprimersi attraverso la creazione. Bonaventura si basa sul fatto che tutto ciò che è nel mondo rivela la presenza divina, ha in sé l’impronta di Dio e l’uomo si pone come essere superiore in quanto creato a Sua immagine e somiglianza. Attraverso questa somiglianza Dio si *esprime* nelle sue creature. Il concetto di volontà ed espressione implicano l’assenza di un processo meccanico per cui Dio emana necessariamente da sé, ma piuttosto il desiderio di Dio di rendere, nella sua infinità, comprensibile alle sue creature “*multa non omnia*”¹¹⁹ di ciò che gli è possibile: “molte cose, non tutto, trae Dio dal tesoro delle sue possibilità, per mostrarsi nella sua grandezza alla creatura”¹²⁰.

La fiducia nella ragione e nella sua capacità di arrivare alle stesse conclusioni della Rivelazione della scolastica cominciano a entrare in crisi nel quattordicesimo secolo, in particolare con Guglielmo d’Ockham, il quale afferma che se la ragione che Dio ha dato agli uomini riuscisse ad arrivare alle verità rivelate, allora Dio non avrebbe avuto bisogno di rivelarle. La stessa idea di Dio è al di fuori della portata dell’uomo e tutto ciò che viene detto di Dio non è che una

¹¹⁵ St. Thomas Aquinas, *Summa Theologica. Volume 1-Part. 1*, New York, Cosimo Classics, 2013, p. 87.

¹¹⁶ George Joseph Seidel, *Toward a Hermeneutic of Spirit*, s.l., Bucknell University Press, 2000, p. 109.

¹¹⁷ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 77.

¹¹⁸ *Ivi*.

¹¹⁹ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 77 tratto da Bonaventura, *Sententiarum*, libro II, I, 2, 1, 1: “[...]multa de suis thesauris profert, non omnia[...]”.

¹²⁰ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 42.

rappresentazione soggettiva dell'uomo. L'unico modo di concepire Dio è quello di riconoscere il suo essere in essenza volontà onnipotente, che può tutto sul suo creato, anche al di là della causalità delle leggi naturali che lui stesso ha impartito attraverso la creazione, purché non violi il principio di non contraddizione.

Questa visione segna una svolta significativa nella concezione del cosmo, in quanto crea un abisso tra Dio e l'uomo: emerge l'idea, infatti, che il mondo che Dio ha creato non sia necessario di per se stesso o scelto da Dio perché razionale, ma dipenda dalla libera volontà, dall'arbitrio assoluto di Dio, in altre parole non è che una delle infinite possibilità che Dio avrebbe potuto realizzare nella sua onnipotenza infinita. D'Ockham, quindi, segna un mutamento fondamentale nella scolastica, mettendo in evidenza, rispetto agli altri, il carattere non necessario, ma contingente del mondo:

The world ordained by God's unbounded will thus no longer presents itself as ordered to human reason and human needs. It is an indifferent and essentially arbitrary reality, indeed, one in which the term "reality" no longer connotes an order of being or a degree of perfection, but simply comes to mean "that which is the case".¹²¹

Rispetto, quindi, all'affermazione di Bonaventura che metteva sotto una luce positiva la volontà di Dio di svelare molto del possibile all'uomo, Guglielmo d'Ockham, al contrario, pone l'accento proprio su ciò che Dio non ha voluto e non ha creato: "Dio può creare molte cose che non vuole creare"¹²², facendosi espressione di un sentimento inquietante di incertezza che diventerà sempre più diffuso e che non si accontenterà più della soluzione agostiniana del *Quia voluit* (perché così ha voluto):

Si percepisce chiaramente quale dolorosa e tormentata coscienza della fatticità si genera allorché ci si chiede perché sia stato creato *questo* mondo piuttosto che un altro [...]. Lo scandalo razionale risveglia la coscienza dell'insopportabilità di questa fatticità: improvvisamente l'accento si sposta dall'espressione di volontà divina percepita nel *Creato*, al carattere di defraudazione implicito nel *Non-creato*. Possiamo dedurre immediatamente questo processo di accentuazione dagli accorati tentativi di venirne a conoscenza, di comprenderlo, di dargli, in fin dei conti, una certa positività.¹²³

Un'importante novità si ha con Nicola Cusano, figura che è stata recentemente riscoperta per il contributo fondamentale dato alla nascita di una nuova concezione dell'uomo che apre la strada alla modernità, oltre ad essere stato il primo a parlare di creatività umana originaria.

¹²¹ Elizabeth Brient, *The Immanence of the Infinite: Hans Blumenberg and the Threshold to Modernity*, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 2002, p. 66.

¹²² Guglielmo d'Ockham, *Quodlibeta Septem* VI, q. 1 citato in Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 77.

¹²³ Hans Blumenberg, *op. cit.*, pp. 77-78.

Come infatti si è visto, Blumenberg fa iniziare quel processo che porterà alla definitiva affermazione da parte dell'uomo della sua creatività originaria proprio da un'opera di Nicola Cusano, in cui il fare dell'artigiano, in quanto creazione originale che non imita qualcosa di già presente in natura, è paragonato al fare di Dio.

Da un punto di vista teologico, Cusano parte dal presupposto che Dio, in quanto *ens perfectissimum*, è illimitato, infinito e massimo assoluto, non ci può essere nulla di più grande.

Per queste sue caratteristiche Dio è trascendente, non sarà mai conoscibile del tutto dalla mente umana, come un poligono, per quanti lati possa avere, non coinciderà mai del tutto con una circonferenza. Per la mente umana, anzi, Dio si presenta come un vero paradosso, paradosso che Cusano spiega attraverso il concetto della *coincidenza degli opposti*, concetto che appare del tutto oscuro alla ragione umana, che si basa, invece, sul principio di non contraddizione, e lo fa ricorrendo ancora una volta a un esempio matematico: linea retta e linea curva sono due tipi di linea contrapposti, ma se noi immaginiamo una circonferenza infinita, allora la linea curva finirà col coincidere con la linea retta. Gli opposti portati all'infinito sono coincidenti e Dio, essendo infinito, è coincidenza degli opposti. Non la *ratio* discorsiva, quindi, ma solo l'*intellectus* intuitivo può arrivare a cogliere la coincidenza degli opposti. L'unico modo in cui l'uomo può conoscere, quindi, è per congettura, per ipotesi, in questo senso Cusano arriva a un'esaltazione della creatività umana: intesa come la capacità di generare infinite ipotesi, essa così "risulta in qualche modo partecipe della stessa infinità creativa di Dio"¹²⁴. In altre parole l'uomo "[...] nella sua mente ritrova la similitudine dell'arte divina quando ricostruisce la proporzione del mondo, ma non ritrova mai la "quiddità", ossia l'essenza di quell'Arte che ne sarebbe l'esemplare"¹²⁵. Ed è questa forza intellettuale e spirituale dell'uomo, la sua capacità di distinguere e di "attribuire valore a ciò che lo circonda"¹²⁶ a dargli una posizione privilegiata nel mondo: Cusano mette al centro la capacità creativa della ragione umana e di conseguenza "l'arte umana, le invenzioni della scienza, come possibilità di intervento manipolatore e riordinatore della natura"¹²⁷.

L'universo, in quanto manifestazione ed esplicazione di Dio, è anch'esso infinito, non ha centro e periferia, ma non nel senso che nella sua perfezione non ammette limiti, come Dio (infinito negativo), bensì nel senso che non si riesce a definire un limite, sembra indeterminato (infinito positivo). Cusano si oppone, quindi, alla concezione aristotelico-tolemaica del cosmo, quasi anticipando le scoperte astronomiche del sedicesimo e diciassettesimo secolo:

¹²⁴ Cioffi, Luppi, O'Brien, Vigorelli, Zanette, *op. cit.*, vol. B, p. 26.

¹²⁵ Nicola Cusano, *Il Gioco della Palla*, Roma, Città Nuova Editrice, 2001, p. 32 (introduzione a cura di Graziella Federici Vescovini).

¹²⁶ Nicola Cusano, *Il gioco della palla*, *cit.*, p. 33.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 32.

Come la Terra non costituisce il centro del mondo, così nemmeno la sfera delle stelle fisse ne costituisce la circonferenza [...]. Colui che è il centro del mondo, ossia Dio benedetto, è colui che è anche il centro della Terra, di tutte le sfere e di tutte le cose che sono nel mondo. Egli ne è anche, contemporaneamente, la circonferenza infinita.¹²⁸

All'interno di questa concezione teologica e cosmologica, Blumenberg individua in Cusano un susseguirsi nel tempo di diverse interpretazioni relative al rapporto tra creato e onnipotenza divina. Inizialmente Cusano, quasi anticipando Leibniz, spiega la creazione di questo mondo e non di altri da parte di Dio, affermando che questo mondo è la perfetta realizzazione, la massima manifestazione delle possibilità divine. Cusano, tuttavia, si rende conto che questa concezione ha in sé una contraddizione tra la concezione del creato come migliore realizzazione possibile e il concetto di onnipotenza divina, per cui il creato non può contenere la totalità di quello che Dio avrebbe potuto fare:

Da un lato, l'espressione massima del concetto della compiutezza del creatore e della sua opera pretende che si dica che non si sarebbe *potuto* fare nulla di più completo, dall'altro l'espressione massima del concetto di potenza divina pretende a sua volta che si dica che nessuna opera reale di questo creatore avrebbe realizzato tutto quello che questi avrebbe potuto produrre di grande e perfetto.¹²⁹

Un'altra interpretazione è quella che troviamo circa vent'anni dopo nell'opera *De beryllo* (1458), dove la volontà divina assume il carattere di legge:

But when one considers carefully that every creature has its reason-for-being only from the fact that it was created to be thus, and that the will of the Creator is the ultimate reason-for-being, and that God the Creator is simple Intellect which creates through itself, so that His will is only His intellect, or reason (indeed, is the Fount of rational grounds): than he sees clearly that what was created by the [divine] will sprang forth from the Fount of reason –just as an imperial law is only the emperor's reason, which appears to us as his will".¹³⁰

Infine, in una delle sue ultime opere, *De ludo globi* (1460), Cusano prova a conciliare le sue due precedenti affermazioni, spiegando che, mentre dal punto di vista dell'uomo non ci sono altre possibilità rispetto al creato, dal punto di vista della divinità le possibilità sono infinite. Come sottolinea Blumenberg, Cusano arriva ad una metafisica della possibilità, affermando che Dio creando il mondo, e quindi operando una scelta, ha allo stesso tempo creato anche il concetto di

¹²⁸ Nicola Cusano, *De Docta Ignorantia*, libro II, cap. XI tratto da Cioffi, Luppi, O'Brien, Vigorelli, Zanette, *op. cit.*, vol. C, p. 511.

¹²⁹ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 78.

¹³⁰ Jasper Hopkins, "De Beryllo" in *Nicholas of Cusa: Metaphysical Speculations, Six Latin Text Translated into English*, Minneapolis MN, The Arthur J. Banning Press, 1998, p. 815, sez. 51.

possibilità: “*et fieri posse ipsum factum est*”¹³¹ [e la possibilità stessa è stata creata]. Allo stesso modo, il concetto di onnipotenza divina non è comprensibile logicamente per l’uomo e va limitato a quanto Dio ha rivelato nelle Sacre Scritture e a quanto ha creato per l’uomo, inoltre per Cusano indagare su cosa sia possibile a Dio oltre il creato significa quasi non riconoscere e disprezzare ciò che Dio ha fatto per noi:

[...] interrogarsi su questa benevola autolimitazione di Dio, significa attirare su di sé *l’odium* di un rifiuto dell’atto di grazia. Solo non ponendosi la questione del campo d’azione infinito della possibilità, ci si sottrae alla minacciosa incertezza di ciò che esso lascia aperto.¹³²

Il pensiero di Cusano si pone giusto a metà via tra il Medioevo e la Modernità: se da una parte, recupera gli strumenti e i problemi della filosofia medievale, dall’altra la supera, offrendo un’immagine rinnovata dell’uomo, distaccandosi però, allo stesso tempo, dal pensiero umanista e dal suo modo di “intendere ed usare gli strumenti del sapere”¹³³, ed è ciò che si vede anche nel dialogo dell’Idiota, dove il protagonista si contrappone sia all’esponente della scolastica che al dotto letterato. Cusano, da uomo di chiesa, si accorge della crescente divergenza che caratterizza il suo tempo tra pensiero cristiano e pensiero laico ed elabora una visione che armonizzi entrambe le culture.

II.1.4 Modernità: l’autoaffermazione dell’uomo

L’influenza di Cusano nel generale passaggio dal Medioevo alla Modernità, di cui la nascita del concetto di creatività umana rappresenta solo un aspetto particolare, fu fondamentale. Questo passaggio, in cui il fenomeno della secolarizzazione ha giocato di sicuro un ruolo cardine, non può però essere spiegato semplicemente come risultato di una rottura con il passato, come è stato spesso interpretato dalla storiografia moderna. Proprio a questo proposito, Blumenberg, in *La legittimità dell’età moderna*¹³⁴, critica il modo convenzionale di interpretare l’età moderna come frutto di un processo di “secolarizzazione” rispetto al Medioevo, per cui alla fede nella salvezza eterna tramite la Rivelazione si è contrapposta l’autoaffermazione dell’uomo e la fiducia nella ragione umana per raggiungere la verità e la felicità sulla Terra.

¹³¹ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 78.

¹³² *Ivi.*

¹³³ Nicola Cusano, *Il Gioco della Palla*, *cit.*, p. 23.

¹³⁴ Titolo originale *Die Legitimität der Neuzeit* (1966).

Secondo Blumenberg, è possibile riscontrare una continuità data dalla necessità del pensiero cristiano, che vede Dio sia come creatore che salvatore, di adattarsi di volta in volta ai differenti sviluppi storici e filosofici, anzi l'origine della crisi della concezione teologica del mondo considerata normalmente come causa della nascita dell'età moderna va collocata molto prima con la nascita dell'eresia gnostica¹³⁵:

La tesi che sarà sostenuta qui riprende la correlazione affermata tra età moderna e gnosi, ma alla rovescia: l'età moderna è il secondo superamento della gnosi. Ciò presuppone che il primo superamento della gnosi all'inizio del Medioevo non fosse riuscito.¹³⁶

La questione principale è quella della teodicea e di come la salvezza divina si possa legare alla concezione creazionista del mondo (se tutto ciò che viene da Dio è buono, come si conciliano la necessità di salvezza dell'uomo e il suo essere creatura di Dio?). Il dualismo gnostico aveva risolto il problema distinguendo il dio "malvagio" della creazione, da quello dalle salvezza. Il pensiero cristiano si trovò a dover da un lato recuperare la visione aristotelica del cosmo interpretandola secondo gli schemi cristiani e dall'altro a dover salvare la questione della teodicea dall'eresia gnostica, come fece Agostino, il quale caricò la colpa della presenza del male nel mondo totalmente sull'uomo e sul suo libero arbitrio. La prima risposta della filosofia cristiana al gnosticismo non risolse però del tutto la questione: attraverso l'idea di un dio nascosto, ma onnipotente in grado di destituire il creato a sua volontà, la compiutezza del mondo e la possibilità della conoscenza umana al suo interno vennero messe in discussione. La questione dell'onnipotenza divina e la conseguente possibilità dell'esistenza di altri mondi, poi, renderà necessario un ulteriore superamento della gnosi e questo sarà la causa della finale autoaffermazione dell'uomo e della propria ragione.

Se l'affermazione dell'epicuerismo sembrava aver decostruito dall'interno l'affidabilità della cosmologia classica, l'opportunità, offerta dal primo cristianesimo, di rinsaldare il proprio legame con il mondo –in forza della relazione instaurata dall'uomo da un Dio-Creatore e garante, in virtù del proprio libero dono d'amore, dell'orizzonte creaturale dell'esperienza mondana, dischiuse all'uomo greco una possibilità concreta di fuoriuscire da quell'*insecuritas* che sembrava costituire la cifra essenziale dell'esistenza umana. Quando, però, la progressiva decostruzione dell'apparato archetipale tomista, a opera dei più radicali tra i teologi francescani, iniziò a porre in questione, per salvaguardare l'onnipotenza divina, la garantibilità dell'orizzonte mondano, affermandone la contingenza sempre de-creabile, non avendo l'uomo altra realtà da garantire e preservare che se stesso, diede corso a quel

¹³⁵ Con il termine gnosticismo si indica un movimento filosofico e religioso, comprendente un insieme molto eterogeneo di sette, che raggiunse il suo apice tra il II e il IV secolo d.C., il cui tratto principale consiste nella credenza che la salvezza provenga, non dalla Grazia divina, ma da un'illuminazione, una forma più alta di conoscenza (gnosi), raggiungibile attraverso un cammino individuale di ricerca della Verità. In contrasto con il Cristianesimo, molte di queste sette operavano una distinzione tra il dio della salvezza e quello della creazione, quest'ultimo, inteso come un dio minore e malvagio. Ne conseguiva una concezione estremamente negativa e bassa del mondo terreno che intrappolava le anime nella materia, impedendo loro di ricongiungersi nello spirito.

¹³⁶ Hans Blumenberg, *La Legittimità dell'Età Moderna*, a cura di Cesare Marelli, Genova, Marietti Genova, 1992, p. 132.

movimento auto-legittimante di ri-occupazione e della totalità della natura e del suo inconcusso dominio tecnico in essa.¹³⁷

Quando la visione provvidenziale e teleologica del mondo comincia ad andare in crisi, e Dio viene concepito come totalmente trascendente rispetto al creato, l'uomo non baserà più la propria conoscenza di Dio sull'indagine della realtà, ma solo sulla fede e la Rivelazione. Mentre, quindi, nell'antichità la presenza di Dio veniva cercata nel mondo e il nulla da cui l'ente traeva origine era piuttosto mancanza di forma, l'introduzione del concetto di creazione *ex nihilo*, creduto per fede, fornisce la giustificazione, non solo dell'ordine, ma dell'essere stesso del mondo, finendo così col porre Dio, nella sua onnipotenza, in una posizione di trascendenza assoluta, in una posizione cioè che, venendo prima dell'essere stesso, appare esterna rispetto al creato:

[...] la fede, anziché cercare Dio nel mondo [...] lo ha trasferito in una trascendenza tanto distante da renderlo indifferente al mondo. Pertanto, questo mondo senza Dio non è un prodotto della filosofia, ma della teologia, o di quella fede che è divenuta metafisica e di quella metafisica che non è altro che volontà di certezza.¹³⁸

In questo modo, la concezione del mondo dell'uomo si "secolarizza", diventando autonoma dalla teologia, alla trascendenza divina si contrappone l'immanenza del dominio dell'uomo sulla realtà e nuove possibilità esistenziali si formano:

In the face of the removal of concern for salvation from the sphere of meaningful human engagement, the facticity of the world became, according to Blumenberg, an irritation and provocation for a rehabilitation of theoretical curiosity and a radical turn toward technicity. The perceived deficiency of nature vis-à-vis human needs became the motive force behind man's activity as a whole, and human "self-assertion" became the existential program of the modern age.¹³⁹

Questa autoaffermazione dell'uomo si comincia già a vedere in Cartesio, il quale segna un ribaltamento della concezione della realtà e del modo di indagarla, la realtà non è più intesa come modello di ciò che è possibile, ma al contrario, da ciò che la mente considera possibile si può arrivare a ciò che è reale: "Con lui la filosofia diventa una sistematica del possibile; la realtà dell'essere viene compresa a partire dalla sua possibilità".¹⁴⁰

La distinzione che Cartesio fa tra sostanza pensante e sostanza corporea, in cui l'io viene identificato con la prima, pone le basi di quell'atteggiamento scientifico che pone al centro, non

¹³⁷ Alfredo Gatto, "Hans Blumenberg, la Legittimità dell'Età Moderna" in *Giornale Critico di Storia delle Idee*, Anno I, N. 1, Gennaio-Giugno 2009, consultato in www.giornalecritico.it.

¹³⁸ Mario Ruggenini, *Il Dio assente: la filosofia e l'esperienza del divino*, Milano, Mondadori, 1997, p. 71.

¹³⁹ Elizabeth Brient, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴⁰ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 79.

l'oggetto della conoscenza, come era sempre stato fino ad allora, ma il soggetto pensante. Cartesio arriva ad affermare che l'oggetto della nostra conoscenza, non è l'oggetto posto all'esterno, ma la sua rappresentazione nella nostra mente: "E quindi quello che pensavo di vedere con gli occhi in realtà lo comprendo con la sola facoltà di giudizio, che è nella mente"¹⁴¹, l'idea è più certa, più "reale" dell'oggetto stesso esistente:

Cartesio attribuisce al pensiero quel valore di realtà oggettiva che sembrava doversi circoscrivere alla realtà materiale delle cose che occupano uno spazio durando nel tempo. Cioè, se per Galileo reale è ciò che occupa uno spazio e un tempo misurabili, per Cartesio reale è anche ciò che si può solo pensare senza misurare.¹⁴²

Blumenberg non vede Cartesio tanto come il fondatore di una nuova epoca, ma come colui che ha portato alle estreme conseguenze il pensiero della scolastica medioevale: Cartesio, con la sua dimostrazione della certezza assoluta del *cogito*, rappresenta il raggiungimento della libertà e autoaffermazione dell'uomo rispetto alla tradizione scolastica e alla sua concezione del cosmo come creazione di Dio, un *deus absconditus*, irraggiungibile dalla ragione umana e che può tutto anche sul suo stesso creato, tanto da non riuscire più a garantire la conoscibilità di una qualsiasi verità da parte dell'uomo:

Blumenberg thus sees Descartes not so much as the founder of a new epoch, but rather as a thinker who ultimately brings the medieval system to its conclusion and opens it up for destruction as he openly displays the absurd consequences of scholastic concepts of reality. What Descartes himself and the modern discourse in his wake present as an absolutely new beginning is thus intimately tied up with the philosophical and theological discussion of the Middle Ages, an unacknowledged origin, Blumenberg points out, that would make the modern claim of radical novelty vulnerable to the subsequent discourse of historicism.¹⁴³

Inoltre, Cartesio rinnova il concetto di immaginazione avvicinandola alla concezione che ne abbiamo noi oggi. L'immaginazione, distinta dall'intelletto, non è più una semplice rappresentazione della mente di oggetti del mondo esterno, ma diventa una facoltà in grado di fornire alla mente quelle immagini su cui il pensiero va poi ad operare: "Imagination provides the "raw material", so to speak, that will and understanding can then act upon in order to provide judgements about truth and falsity"¹⁴⁴, giudizi la cui validità si basa sulla coerenza e la chiarezza dei ragionamenti, non necessariamente sulla corrispondenza e il riscontro con la realtà esteriore.

¹⁴¹ Cartesio, *Meditazioni metafisiche*, a cura di Antonella Lignani e Eros Lunani, Roma, Armando Editore, 2008, p. 63.

¹⁴² Anna Ludovico, *Effetto Heisenberg: la rivoluzione scientifica che ha cambiato la storia*, Roma, Armando Editore, 2001, p. 36.

¹⁴³ Alexander M. Schlutz, *Mind's World: Imagination and Subjectivity from Descartes to Romanticism*, Washington, University of Washington Press, 2009, p. 269.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 271.

Appare quindi chiaro un altro elemento di rottura con la filosofia medievale consistente nella nuova concezione dell'idea, non più intesa, come nell'antichità, come vero essere della cosa e quindi avente un valore ontologico, ma come “un qualsiasi oggetto del pensiero umano”¹⁴⁵, un'immagine che la mente percepisce immediatamente come reale in quanto chiara e distinta e che non deve necessariamente essere legata da un rapporto di consonanza con la realtà esterna. Il soggetto pensante, quindi, non è un ricettore passivo di informazioni provenienti dai sensi relative alla realtà esterna, ma gioca un ruolo attivo fondamentale nella formazione delle conoscenze. In questo senso, ad esempio, l'immaginazione diventerà un elemento chiave nella formulazione di teorie scientifiche e ipotesi, ognuna delle quali non esprime che una realtà possibile:

In ciò sta il nuovo significato della parola “ipotesi”, la quale soddisfa la volontà di conoscere sulla base del complesso ontologico costruibile e *possibile*, e rende inutile la questione sul suo nesso *fattuale*. Per la volontà di *costruzione* è irrilevante se per caso la natura viene imitata o se vi trova posto una soluzione non realizzata; [...]. I principi dei *mondi possibili* sono così infinitamente fecondi che una coincidenza tra le costruzioni ipotetiche da essi dedotti e il mondo *reale* può essere solo casuale.¹⁴⁶

In Cartesio, il carattere innovativo che apre la strada alla modernità va identificato con il ruolo centrale attribuito al *cogito* nell'affermazione della verità, per cui viene messo in crisi il concetto ripreso da d'Aquino dell'*aedequatio intellectus ad rem*, secondo il quale “l'intelletto si conforma alle cose in modo che ogni ente corrisponda ad un concetto dell'intelletto”¹⁴⁷, si potrebbe anzi parlare di un *aedequatio intellectus et intellectus*:

The evil genius appears in this context as a transformation of nominalism's *deus absconditus*, that is, as the embodiment of the requirements that must be met by reason in the face of theological absolutism if it is to find a new ground in itself. The measure of human knowledge is now located within the human mind itself as a “principle of economy”.¹⁴⁸

Nell'età moderna la realtà non è più concepita come qualcosa di dato, da contemplare come espressione dell'ordine divino, ma come uno strumento, qualcosa che l'uomo può “ricreare”, riprodurre, attraverso esperimenti e ipotesi:

Theological voluntarism had thus necessarily humbled human epistemological pretension, so that *hypotheses* rather than *theoria* (contemplation) emerged as the appropriate theoretical attitude when faced with the mute facticity of nature. [...] In this way, hypotheses, experiment, and technicity

¹⁴⁵ Cartesio, *op. cit.*, p. 197.

¹⁴⁶ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 79.

¹⁴⁷ Stefano Angeloni, *Ragione e Fede*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012, p. 159.

¹⁴⁸ Elizabeth Briant, *op. cit.*, p. 71.

become tools for human self-assertion in the face of a natural world that is not teleologically ordered with an eye toward human interests.¹⁴⁹

II.1.5 La teoria dei mondi possibili

Il concetto che sarà fondamentale nello sviluppo dell'autonomia della creatività umana e con cui sempre più ci si trova a doversi confrontare, è quello della possibilità dell'esistenza di altri mondi. Si è visto come la questione sia inizialmente apparsa come conseguenza logica dell'onnipotenza divina e come sia diventata via via sempre più pressante la necessità di trovare una risposta nell'ambito della filosofia scolastica, soprattutto attraverso gli interrogativi posti da Guglielmo d'Ockham. Lo stesso Cusano affermava che “formlessness is simultaneously the shape of the possible”¹⁵⁰, finendo con individuare nel caos, nell'informe e quindi anche nell'infinito l'origine di tutte le forme possibili (la retta che nasce da una circonferenza ingrandita all'infinito).

Ma colui che più di tutti sviluppa la teoria dei mondi possibili, tanto che la sua concezione costituirà la base di una successiva rielaborazione letteraria, è Leibniz, il quale recupera da una parte alcuni aspetti del meccanicismo cartesiano, in particolare la riduzione della realtà ad aggregati complessi di corpuscoli in movimento, dall'altra riprende alcuni aspetti della scolastica, come la visione finalistica della realtà fisica. Leibniz, infatti, non vede il finalismo e il meccanicismo come due principi che si escludono a vicenda, ma il finalismo si può tranquillamente accordare al meccanicismo, se il primo si fa riferire alla profondità delle cause prime e il secondo al carattere più superficiale dei fenomeni naturali.

Alla base di questa visione sta la concezione di Leibniz della sostanza: il principio primo che costituisce la materia è la monade, una sostanza semplice, individuale, che Leibniz descrive come “un essere capace d'azione”¹⁵¹, “un punto reale e animato”¹⁵², qualcosa cioè di attivo che, al pari dell'anima nel corpo, dà unità e forma alla materia passiva. Non c'è vuoto in natura, ogni minuscola parte di materia è costituita da un'infinità di monadi tra loro collegate che operano secondo una finalità. Il movimento quindi non è visto come un effetto causato da una reazione passiva, corporea, ma da una causa prima immateriale, un'intelligenza spirituale. La finalità ultima è quella dell'armonia, principio che governa il mondo e che rimanda alla perfezione del suo creatore: la certezza che Dio operi in modo perfetto (Leibniz lo paragona a un eccellente geometra, un buon

¹⁴⁹ Elizabeth Brient, *op. cit.*, pp. 68-70.

¹⁵⁰ John A. McCarthy, *Remapping Reality: Chaos and Creativity in Science and Literature*, Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 2006, p. 80.

¹⁵¹ Cioffi, Luppi, O'Brien, Vigorelli, Zanette, *op. cit.*, p. 188.

¹⁵² *Ibid.*, p. 189.

architetto¹⁵³) non sta solo alla base della fede, ma anche della concezione de mondo come migliore realizzazione possibile. Ogni monade, per Leibniz, è espressione, da una parte, dell'universo stesso, in quanto parte del tutto (come un aggregato non è in sé, ma è dato dalle essenze delle parti che lo compongono) e dall'altra è da intendersi come una possibilità, cioè qualcosa di perfetto da un punto di vista razionale, pensabile senza contraddizione: ciò che i neoplatonici definivano *idee*, da sempre presenti in essenza nella mente divina, e a cui Dio, attraverso l'atto della creazione, dà esistenza, rendendole così perfette, non solo dal punto di vista logico, ma anche da un punto di vista ontologico.

Dio, quindi, in quanto principio dell'essere, racchiude nella sua mente diverse possibilità di esistenza e nell'atto della creazione non fa che operare una selezione, che data la sua infinita bontà, non potrà che rivolgersi verso il migliore dei mondi possibili, dove per "migliore" Leibniz intende:

[...]quello che è, al tempo stesso, più semplice quanto a ipotesi, e più ricco di fenomeni: come potrebbe essere una linea geometrica [si pensi, per esempio, a un cerchio] la cui costruzione sia facile, ma le cui proprietà ed effetti siano interessanti ed estesi.¹⁵⁴

La perfezione del mondo sta nel suo permettere la più grande quantità di potenzialità realizzabili, è l'azione, la dinamicità l'elemento fondamentale della realtà, della sostanza:

In the context of Leibniz's metaphysics [...] 'possibility' and 'possible worlds' are given the status of dynamic potentiality. The possibles are those things that are realized as the world becomes more perfect, which it does ceaselessly. Indeed they are the precondition for the world's perfection.¹⁵⁵

In altre parole:

[...]the "best of all possible worlds" demands imaginative re-creations. The seed, planted by Nikolaus von Cues, bore first fruit here and led to even more radical conjectures on the infinite possibility of manifest or potential reality in the twentieth century.¹⁵⁶

La visione ottimistica di Leibniz non dura, tuttavia, a lungo: nel corso del Settecento si andrà sempre più affermando la teoria meccanicistica, grazie soprattutto all'eredità newtoniana, e, da una parte la contingenza del mondo attuale rispetto alle svariate possibilità esistenziali, dall'altra la casualità meccanica che governa i fenomeni naturali, mettono sempre più in crisi la concezione del

¹⁵³ Giulio Preti, *Il Cristianesimo universale di G. G. Leibniz*, Pavia, Bocca Editore, 1953, p. 84.

¹⁵⁴ Citazione di Leibniz tratta da John Rawls (a cura di B. Herman e S. Veca), *Lezioni di Storia della Filosofia Morale*, (traduzione Paola Palminiello), Milano, Feltrinelli Editore, 2004, p. 119.

¹⁵⁵ Jill Ann Kowalik, *The Poetics of Historical Perspectivism*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992, p. 50, citato in John A. McCarthy, *op. cit.*, p. 81.

¹⁵⁶ John A. McCarthy, *op. cit.*, p. 81.

mondo, della natura, come modelli ideali da imitare per l'uomo, la cui azione, anzi, sembra quasi contrapporsi, con il suo carattere di necessità, alla totale arbitrarietà del fare naturale.

Blumenberg sottolinea come, quasi ironicamente, la teoria del migliore dei mondi possibili di Leibniz, abbia reso più intellettualmente interessante, permettendone quindi un maggiore protrarsi nel tempo, il concetto dell'infinità di mondi possibili rispetto al mondo reale, soprattutto dopo che, con l'affermarsi della teoria meccanicistica, ci si era ormai convinti che quest'ultimo non fosse frutto di una scelta divina e quindi non fosse da considerarsi il migliore tra tutti. E sarà proprio questo concetto dei mondi possibili a segnare una svolta basilare nell'affermazione definitiva della capacità creatrice dell'uomo e dell'artista.

Come Blumenberg evidenzia, anche Oskar Walzel¹⁵⁷, nel tracciare la storia del concetto di genio creatore romantico, ne fa risalire le origini alle basi metafisiche poste dalla filosofia di Leibniz. Walzel sottolinea, innanzitutto, la corrispondenza implicita esistente tra il paragonare la divinità a un abile artigiano dell'antichità e la successiva attribuzione all'artista di caratteristiche e poteri divini data la sua capacità di ricreare la natura. Nel Rinascimento, con l'influenza del neoplatonismo e quindi la visione della natura come specchio della bellezza e bontà divina, sono soprattutto pittori e scultori ad essere considerati divini, basta pensare alla concezione di Leonardo da Vinci del pittore come "signore d'ogni sorte di gente e di tutte le cose"¹⁵⁸ e della pittura come "nipota d'essa natura e parente di Iddio"¹⁵⁹, oppure a Michelangelo e alla concezione dello scultore come colui che, guidato da un potere divino, riesce a liberare e a dare vita alla forma imprigionata nella materia, nel blocco di marmo. Nell'Ottocento, invece, è la poesia ad assumere un ruolo fondamentale e a essere considerata come campo privilegiato della creazione artistica originale. La motivazione è da ricondurre proprio alla crisi sempre più profonda del concetto di *mimesis* che, mentre alla fine del Rinascimento, aveva portato ad un rifiuto delle regole classiche e a una rielaborazione innovativa e a volte stravagante della natura nelle opere d'arte, ora acquisisce un fondamento metafisico.

In realtà, l'idea che l'uomo, creato a immagine e somiglianza di Dio, potesse imitare l'attività divina creando dal nulla, con particolare riferimento alla poesia, era stata espressa anche nel sedicesimo secolo da Giulio Cesare Scaligero, che nella sua *Poetica* contrappone l'attività mimetica di pittori e scultori a quella creatrice del poeta che paragona a un secondo Dio, con il suo "velut alter deus condere" (fondare come un altro dio), in altre parole, "solo l'attività del poeta è un *condere*, mentre quella di tutti gli altri artisti solo un *narrare*, un raccontare che va distinto dalla

¹⁵⁷ Professore universitario e critico letterario austriaco considerato tra i più influenti studiosi della letteratura tedesca dell'inizio del XX secolo (1864-1944).

¹⁵⁸ Leonardo da Vinci, Giovanni Gherardo de Rossi (a cura di Guglielmo Manzi), *Trattato della Pittura*, Roma, Stamperia de Romanis, 1817, p. 6.

¹⁵⁹ *Ivi*.

creazione del poeta, il quale è in grado, in quanto *alter deus*, di fondare una *natura altera*¹⁶⁰, ma questa affermazione acquisirà un vero fondamento ontologico solo nel corso del Settecento quando finisce col fondersi proprio con la teoria dei mondi possibili diffusa da Leibniz, andando a formare quell'immagine, che diventerà fondamentale nei poeti moderni, dell'artista come creatore di un altro mondo, un mondo possibile.

Colui che per primo adattò la teoria dei mondi possibili all'estetica, separando così l'arte dal secolare principio dell'imitazione della natura, fu Johann Jakob Breitinger¹⁶¹ con la sua *Critische Dichtkunst* [Critica poetica] del 1740. Il ruolo che prima era della natura, ora è assunto da un'infinità di mondi possibili:

La poesia non è altro che formazione nell'immaginazione di nuovi concetti ed immagini i cui originali vanno cercati non nel mondo attuale [...] ma in qualche altra struttura di un mondo possibile [...]. Sotto questo aspetto, al poeta spetta il nome di poietes, creatore, poiché con la sua arte egli è in grado non solo di dare corpi visibili a cose invisibili, ma anche di creare cose che non sono percepibili con i sensi, vale a dire di tramutarle da possibili in attuali e dare così ad esse l'apparenza e il nome di realtà.¹⁶²

Oltre a sottolineare il ruolo preminente assunto dall'immaginazione in conseguenza alla crisi del concetto di imitazione, va evidenziato anche la nuova dimensione sia dell'artista nel suo operare sia del concetto di possibilità, che va a prendere il ruolo prima occupato dalla realtà come modello di riferimento:

Il poeta si trova nella stessa situazione in cui si trovò Dio *prima* della creazione del mondo, egli può operare una scelta nell'ambito dell'infinita dei possibili; per questo [...] la poesia è "una imitazione della creazione e della natura non solo nel reale, ma anche nel possibile."¹⁶³

Qualcosa di simile nello stesso periodo viene affermato anche da Johann Jakob Bodmer¹⁶⁴ in *Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* [Trattato critico sul meraviglioso nella poesia] (1740): "[la poesia] preferisce trarre la materia della sua imitazione sempre dal mondo possibile piuttosto che da quello attuale"¹⁶⁵.

Bastano queste ultime citazioni per far capire quanto il concetto di imitazione fosse radicato nel pensiero occidentale, tanto da arrivare a definire "imitazione del possibile" l'attività creativo-

¹⁶⁰ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 81.

¹⁶¹ Scrittore e filologo svizzero, noto soprattutto per la sua disputa contro Johann Christoph Gottsched nella quale esaltò il ruolo dell'immaginazione creativa nella letteratura, contrapponendosi al principio tradizionale dell'imitazione.

¹⁶² J. J. Breitinger, *Critische Dichtkunst*, citato da Roberto Diodato nel convegno "L'immaginazione nell'estetica del Settecento", Torino, ottobre, 1996, consultato in <http://www.newcom.pr.it/filosofia/leibnar.htm>.

¹⁶³ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 81.

¹⁶⁴ Letterato svizzero, amico e collaboratore di Breitinger.

¹⁶⁵ Oskar Walzel, *Das Prometheusymbol von Shaftsbury zu Goethe*, Monaco, 1932, p. 43 citato in Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 81.

immaginativa dell'artista: “[...] l’infinitamente possibile assume qua la consistenza delle idee platoniche”¹⁶⁶.

Blumenberg, verso la fine della sua indagine, si chiederà se questi mondi possibili non siano solo “gli infiniti rispecchiamenti di *una* figura fondamentale”¹⁶⁷, ossia gli infiniti riflessi di un *unico* carattere fondativo del mondo. In realtà già Breitinger si era posto questa domanda. Come ricorda McCarthy, Breitinger aveva messo in evidenza nella sua opera l’interesse che per natura caratterizza l’uomo nei confronti dell’infinità potenziale: “humankind has been endowed by nature with an insatiable thirst for knowledge which extends equally to the possible world as well as to the manifest one”¹⁶⁸, affermando poi che sembra essere addirittura maggiore l’interesse che l’uomo ha per il possibile rispetto alla realtà. Recupera poi anche la visione espressa da Cicerone, per cui nell’uomo l’ampliamento della conoscenza si traduce in un’esperienza estetica di piacere, per questo gli artisti devono sviluppare il loro intelletto e le loro conoscenze sul mondo in modo da poterlo imitare nel modo più completo possibile. In Breitinger, però, il ruolo affidato all’immaginazione porta l’artista ad allontanarsi sempre più dalla realtà oggettiva, è necessario quindi mantenere sempre una tensione tra il “fantastico” e l’“ordinario”, in questo consiste il piacere estetico maggiore:

The more precisely the poet understands the laws and forces of nature and the essence of all things, the more successful he will be in accurately defining the probable and the more skilled he will be in delineating the adventurous and the wonderful.¹⁶⁹

Emerge qui cosa Breitinger intenda con il termine “imitazione”: l’imitazione della natura consiste, non tanto nell’aderire alla realtà data, ma nel trarre da essa i processi, le leggi che ne regolano la produzione; ciò che va imitato è quindi il principio di non contraddizione. Questa è l’unica legge che sta alla base dell’attività dell’artista nel creare un mondo altro che esiste solo nell’opera d’arte:

La realtà si presenta ormai soltanto come una sorta di testo che viene costituito in virtù dell’obbedienza a determinate regole di coerenza interna. Per l’età moderna la realtà è un contesto. [...] Se può esistere ormai qualcosa come una realtà a sé stante degli oggetti estetici, non solo questi soggiacciono a loro volta al criterio del contesto come attestato di realtà, ma rispondono anche alla necessità determinante di entrare in concorrenza con il contesto della *natura* dal punto di vista delle proporzioni, dell’ampiezza, della ricchezza degli elementi coinvolti, alla necessità di farsi *mondi*

¹⁶⁶ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 81.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 84.

¹⁶⁸ J. J. Breitinger, *Schriften*, citato in John A. McCarthy, *op. cit.*, p. 82.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 83.

secundi. In poche parole non si tratta più di spiccare delle realtà dall'unica e sola realtà per mezzo dell'imitazione, ma di riprodurre e ricreare solamente il valore di realtà dell'unica realtà data.¹⁷⁰

L'uomo si pone così in concorrenza con Dio, non più nell'imitare e riprodurre la natura, intesa come verità assoluta, ma nel porsi con il suo prodotto artistico nello stesso rapporto che Dio ha con la sua opera, ossia quello di creatore di un mondo, di una realtà altra. In questo consiste la nuova valenza metafisica dell'opera d'arte.

II.1.6 La fine dell'identità di uomo e natura

Del diciannovesimo e del ventesimo secolo, Blumenberg non parla in maniera approfondita. L'elemento che maggiormente emerge è l'ulteriore sviluppo positivista dei metodi e dei risultati scientifici che per tutto l'Ottocento contribuisce a evidenziare “il carattere fattuale della natura”¹⁷¹, cioè a privilegiare un atteggiamento “realistico” nei confronti della natura, che si attiene ai “fatti”, all'esperienza, sulla base di osservazioni sperimentali e verifica delle ipotesi, in opposizione alle astratte meditazioni metafisiche. Prevale quindi una visione pragmatica della cultura e del sapere, inteso come sapere scientifico, sulla base del quale si crede attuabile anche un progresso razionale della società e dell'economia, un rinnovamento dei fenomeni sociali, che vanno liberati dall'influenza operata dalle questioni metafisiche e religiose.

In particolare, è da ricordare l'emergere nella seconda metà dell'Ottocento della teoria evoluzionistica formulata da Darwin che assesta un brutto colpo alla concezione creazionistica e provvidenzialistica del mondo. Darwin infatti mostra che l'ordine può originarsi dal caos per cause del tutto naturali, mentre si è visto come per molto tempo l'ordine del mondo era stato considerato la prima prova dell'esistenza di una mente divina, ma soprattutto estende il processo evolutivo anche all'uomo, eliminando la rigida separazione che distingueva l'uomo dall'animale e togliendo all'uomo quella posizione privilegiata nel creato che aveva sempre mantenuto in quanto essere spirituale e razionale.

A partire dalla fine dell'Ottocento, le grandi scoperte scientifiche misero in crisi i fondamenti su cui si era basata la scienza moderna a partire dal modello meccanicistico e di conseguenza anche l'infallibilità della ragione scientifica nel cogliere verità oggettive e assolute. Mentre il positivismo aveva svalutato la capacità della filosofia di giungere a una qualche certezza,

¹⁷⁰ Hans Blumenberg, “Concetto di realtà e possibilità nel romanzo” (traduzione di Francesco Peri), tratto dal convegno “Poetik und Hermeneutik” (Giessen, giugno 1963), poi raccolto nel volume *Nachahmung und Illusion*, a cura di H. R. Jauss, Eidos Verlag, Monaco, 1964, consultato in www.allegoriaonline.it/PDF/79.pdf, p. 127.

¹⁷¹ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 82.

proprio per la sua soggettività, ora non solo la filosofia viene recuperata, ma si tende anche a mettere in evidenza la centralità del soggetto rispetto all'oggetto, l'intervento creativo dello scienziato e a rivalutare l'importanza delle ipotesi *teoriche* rispetto all'esperimento.

Da tutto ciò consegue una visione della natura che non solo perde sempre più la sua autorità, ma che appare addirittura brutta e informe:

Ciò che ci sta davanti come natura è il risultato di processi meccanici casuali, della condensazione di turbinante materia primigenia, dello scambio tra casuali mutazioni disseminate e il fatto brutale della lotta per la sopravvivenza. Un tale risultato può esser tutto tranne che oggetto estetico. Come potrebbe produrre il caso la meravigliosa evidenza del bello?¹⁷²

Blumenberg cita anche una frase significativa che dà l'idea del clima dell'epoca, tanto più che viene pronunciata da uno dei pittori più influenti nel panorama artistico di inizio Novecento e non a caso esponente della corrente dell'Astrattismo, movimento che finirà con l'abbandonare del tutto la rappresentazione mimetica della realtà esterna a favore di un tipo di pittura in grado di trasmettere sensazioni, emozioni e addirittura l'impressione di determinati suoni attraverso la potenza espressiva di sole forme e colori sulla tela, Franz Marc: "Alberi, fiori, terra, tutto quell'anno mi mostrava il suo lato brutto, ripugnante, fino a che improvvisamente mi resi cosciente della bruttezza della natura, della sua completa impurità"¹⁷³.

Questa natura non ha più nulla in comune con quella che stava alla base del concetto di *mimesis* del passato nemmeno dal punto di vista del suo essere origine di tutte le forme esistenti: ora anche l'uomo riesce a ricreare e a spiegare scientificamente i fenomeni naturali, anzi è proprio su questo che si basa il metodo sperimentale e la concezione del sapere moderno. Non resta più nulla ormai della concezione della natura come verità assoluta, espressione dell'ordine e della volontà divina da contemplare e imitare, ora la conoscenza reale è solo quella che proviene dalla sperimentazione scientifica e i limiti di ciò che è possibile per l'uomo sono dati dalla manipolazione della natura, che diventa sempre più uno strumento, un mezzo a disposizione della creatività e dell'inventiva dell'uomo:

Solo riducendo la natura al suo mero valore materiale ed energetico si è resa possibile una sfera della pura costruzione e della sintesi. Così si produce la situazione a prima vista paradossale che, nell'epoca della massima supremazia della scienza della natura, l'oggetto di tale scienza è nel contempo mortificato nella scala di valori dell'uomo.¹⁷⁴

¹⁷² Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 82.

¹⁷³ *Ivi.*, tratto da Hans Sedlmayr, *Art in Crisis: the Lost Center* (trad. Brian Battershaw), Chicago: Henry Regnery, 1958, p. 159.

¹⁷⁴ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 83.

Appare a questo punto pienamente realizzata la rottura dell'identità tra natura e uomo: l'uomo ha finito con il dominare del tutto la natura, natura che non è più vista come riferimento per il possibile, anzi, al contrario, è proprio l'uomo che, attraverso la sua "arte", determina ciò che è possibile: "l'opera d'arte non vuole più *significare* qualcosa, ma vuole *essere* qualcosa"¹⁷⁵.

Nel concludere la sua indagine sul concetto di creatività, Blumenberg sembra lasciare aperta la strada di un ritorno alla natura, non come imitazione, ma piuttosto come un'anticipazione, in cui l'affermazione violenta dell'originalità dell'artificiale è stata solo una fase:

Ma qualcosa ci fa pensare che la fase dell'autoaffermazione violenta del principio di costruzione e del principio di autenticità, dell'"opera" e del "lavoro" sia stata solo transitoria. Il superamento dell'"imitazione della natura" potrebbe sfociare nell'acquisizione di una "previsione della natura". Mentre l'uomo sembra completamente impegnato ad assicurarsi della sua potenza originaria nell'"attività metafisica" dell'arte, nell'opera creata si scorge inaspettatamente il presagio di un già-stato-da-sempre, "*come se* essa fosse semplicemente un prodotto della natura"¹⁷⁶.

E' come se tutte queste manifestazioni, portate all'estremo, di libertà creatrice siano nate dalla volontà di svincolarsi definitivamente dall'imitazione della natura, ma in realtà abbiano sempre portato in esse il riferimento all'unico mondo che realizza le possibilità dell'essere. Ne è un esempio, secondo Blumenberg, l'opera di Paul Klee "nella quale si mostra come nello spazio del liberamente creato, inaspettatamente, si cristallizzano delle strutture in cui si rivela con nuova persuasività qualcosa di originario, il già-stato di una causa prima della natura"¹⁷⁷, è un tipo di pittura in cui la creatività si esprime nella produzione di forme nuove che nascono però dall'unione e da una reinterpretazione di forme, colori e immagini riprese dalla natura, al fine di mostrare la realtà sotto una luce inedita.

Torna allora la domanda finale già anticipata: "I mondi infiniti che Leibniz ha donato all'estetica sono solo gli infiniti rispecchiamenti di *una* figura fondamentale?"¹⁷⁸. Questa dura lotta nei confronti della *mimesis* al fine di liberare definitivamente la creatività umana è stata inutile? Blumenberg non sembra essere di questo parere:

C'è una differenza decisiva tra l'*accettare* come inevitabile il dato e il poterlo ritrovare quale nucleo evidente nel campo d'azione dell'infinita possibilità e dunque *riconoscere* in libero consenso. E di questo in fin dei conti si trattava, dell'"essenzializzazione del casuale"¹⁷⁹.

¹⁷⁵ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 83.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 83-84.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 84.

¹⁷⁸ *Ivi.*

¹⁷⁹ *Ivi.*

II.2.1 KRISTELLER: CREATIVITÀ E TRADIZIONE

Paul Oskar Kristeller ha trattato il concetto di creatività in un saggio pubblicato nella rivista *Journal of the History of Ideas*¹⁸⁰ nel 1983 intitolato “«Creativity» and «Tradition»”¹⁸¹. In questo saggio Kristeller espone le principali tappe che hanno portato alla nascita del concetto di creatività come lo intendiamo oggi, soffermandosi poi in particolare su come questo vada definito e valutato, soprattutto in relazione ai concetti di originalità e di tradizione.

Innanzitutto, Kristeller nota che il termine “creatività” è entrato a far parte molto di recente nel vocabolario inglese; dal confronto di alcuni dizionari, infatti, la sua prima apparizione sembra collocarsi tra il 1934¹⁸² e il 1961¹⁸³. Eseguendo la medesima analisi nel dizionario italiano, la situazione è la stessa: il termine “creatività” compare per la prima volta nel 1951, soprattutto grazie all’influenza degli Stati Uniti, dove già a partire dagli anni Venti cominciarono a essere condotti i primi studi in materia¹⁸⁴. Se il termine “creatività” è di stampo recente, non si può dire lo stesso per il termine “creare”, verbo di origine latina apparso attorno alla fine del Trecento¹⁸⁵, mentre l’aggettivo “creativo”, attribuito a una persona, cominciò ad apparire solo negli anni Settanta nel settore pubblicitario, con riferimento alla capacità di utilizzare testi e immagini in maniera innovativa a scopi promozionali. L’attività pubblicitaria era considerata “più libera e immaginativa delle professioni tradizionali, più concreta e rassicurante dei mestieri legati all’arte”¹⁸⁶, dove la bravura creativa del pubblicitario consisteva nella “capacità di presentare (in modo nuovo, accattivante, a volte anche spiritoso) un fatto o una proposta, facendone contemporaneamente percepire l’esatto contenuto concettuale e strategico”¹⁸⁷.

Kristeller, inoltre, individua in Alfred North Whitehead, colui che per primo, addirittura qualche anno prima della sua comparsa nel dizionario, ha iniziato a utilizzare il termine “creatività” e a introdurlo nell’utilizzo comune, soprattutto grazie a due opere: *Religion in the Making* (1927) e *Process and Reality* (1929). Andando a vedere in questi testi, si nota come non ci si riferisca ancora alla creatività come a un attributo della persona umana.

¹⁸⁰ Rivista interdisciplinare fondata nel 1940 e attualmente pubblicata da University of Pennsylvania Press.

¹⁸¹ Pubblicato nel vol. 44, n. 1. (gen.-mar., 1983), pp. 105-113, consultato in www.iimahd.ernet.in.

¹⁸² *Webster's Collegiate Dictionary*, Springfield, Massachusetts, 1939, basato sulla seconda edizione del *New International Dictionary* (1934).

¹⁸³ *Seventh New Collegiate Dictionary*, Springfield, Massachusetts, 1972, basato sul *Third New International Dictionary* del 1961.

¹⁸⁴ Maria Cinque, Ufficio studi della Fondazione Rui, *Agire creativo. Teoria, formazione e prassi dell'innovazione personale*, Milano, Franco Angeli Editore, 2010, p. 23.

¹⁸⁵ 1276 o 1294, *Ivi*.

¹⁸⁶ Joseph Sassoon, “Creatività e comunicazione: i pubblicitari”, in Alberto Melucci, *Creatività: miti, discorsi, processi*, Milano, Feltrinelli Editore, 1994, p. 79.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 83.

In un passo tratto da *Religion in the Making*, infatti, Whitehead introduce il termine nel momento in cui si propone di compiere una “descrizione metafisica” dell’universo partendo dall’analisi dei due aspetti fondamentali che lo compongono: il mondo reale, imprescindibile dal suo carattere temporale in continuo divenire, e gli elementi che concorrono alla sua formazione che, a differenza dell’opera che risulta dalla loro azione, sono non-reali o non-temporali. L’unione di questi due aspetti, il mondo reale temporale e i suoi elementi formativi, costituisce l’universo intero. Secondo Whitehead, gli elementi formativi del mondo sono tre: la creatività, attraverso la quale si esplica il carattere temporale del mondo reale caratterizzato da un continuo “movimento” dato dal passaggio verso il nuovo; quello che l’autore definisce quasi platonicamente il mondo delle forme, ossia delle entità ideali, né reali né temporali, che costituiscono un modello, una forma archetipale a partire dalla quale le diverse entità reali si esplicano nella realtà; e infine un’entità reale ma non temporale che viene identificata con Dio, ossia quell’entità che, dall’indeterminatezza e dalle infinite possibilità date dalla creatività, trae ciò che è determinato, ossia le entità reali e temporali. Il mondo fisico è costituito da un insieme di unità, che Whitehead definisce “occasioni epocali”, ossia occorrenze, circostanze che caratterizzano un momento, determinati stati di cose, temporalmente e spazialmente circoscritti, che di volta in volta nell’indeterminatezza dell’universo vengono a definirsi, a concretizzarsi nel mondo reale, attraverso un processo di sintesi in cui gli elementi formativi si combinano tra di loro e sulla base della quale si esplica il carattere temporale ed evolutivo del mondo stesso. Queste entità reali che si determinano sono le “creature”, il risultato del ruolo primario, originario della creatività che si esplica nel mondo fisico attraverso fasi temporali successive. La creatività, quindi, secondo Whitehead, è qualcosa di indeterminato, di astratto, da cui consegue una visione del mondo fisico come una realtà in continua trasformazione e pertanto essenzialmente incompleta, che non si può mai considerare compiuta, finita, cristallizzata in un determinato stato, come accade per gli eventi passati, conclusi e immutabili, visti dal presente.¹⁸⁸ E’ il processo, messo in atto dalla creatività, l’elemento fondamentale di una realtà che Whitehead concepisce come dinamica e in cui le “occasioni attuali” non sono che momenti di stabilità solo apparente, immersi in un flusso continuo.

In *Process and Actuality*, Whitehead approfondisce ulteriormente questi concetti, compreso quello di “creatività”, intesa come principio divino immanente, facendone emergere ulteriori aspetti:

The creativity is not an external agency with its own ulterior purposes. All actual entities share with God this characteristic of self-causation. For this reason every actual entity also shares with God the

¹⁸⁸ Alfred North Whitehead, *Religion in the Making: Lowell Lectures 1926*, s. 1., Fordham University Press, 2003, pp. 88-93.

characteristic of transcending all other actual entities, including God. The universe is thus a creative advance into novelty.¹⁸⁹

Alcuni studiosi hanno anche proposto una lettura in chiave estetica del concetto di creatività proposto da Whitehead, soprattutto in relazione al concetto di “soddisfazione determinata”¹⁹⁰ soggettiva, intesa come l’obiettivo finale di questo processo, per cui il tutto tenderebbe a un’esperienza di carattere estetico, data dal godimento della bellezza e dell’armonia formale del mondo. Di questo autore, Kristeller afferma:

Whitehead uses creativity as the universal principle of cosmic innovation which belongs to God (who not only precedes the world but also pervades and follows it) and to all astronomical, biological, and social units within the world [...].¹⁹¹

Questi sono i termini con cui si parla per la prima volta agli inizi del Novecento di “creatività”. Il verbo “creare”, invece, ha un’origine molto antica e, come afferma Kristeller, ha attraversato nella storia dell’Occidente tre fasi principali, in ognuna delle quali ha assunto accezioni diverse: quella teologica, quella artistica e quella umana in senso ampio. La prima fa riferimento a quel periodo che ha inizio nell’antichità e si estende per la maggior parte della storia occidentale in cui la capacità di creare è una proprietà attribuita esclusivamente alla divinità; la seconda si ha tra la fine del diciottesimo e l’inizio del diciannovesimo secolo con il movimento romantico, in cui gli artisti, e in particolare i poeti, diventano i creatori per eccellenza; infine l’ultima fase corrispondente alla situazione odierna, in cui quando si parla di creatività non si fa più riferimento solo all’arte, ma a tutti gli ambiti dell’attività umana e, inoltre, questa non è più considerata come un attributo di pochi privilegiati, ma come una componente psicologica, presente in ognuno in maniera più o meno marcata e utilizzabile nella vita di tutti i giorni. In questo senso, oggi la creatività è diventata oggetto di studio soprattutto psicologico e scientifico, anche se possono essere ricordati altri filosofi che trattano il tema, seppur in maniera diversa dal passato, quando l’analisi del concetto di creatività rientrava innanzitutto tra le principali questioni di studio teologico. Si può parlare di un contesto naturalistico, come lo definisce Kristeller, di cui lo stesso Whitehead può essere considerato un esempio, ma che trova ancor prima espressione soprattutto con il filosofo francese Henri Bergson, in cui si ritrovano elementi che saranno poi ripresi anche da Whitehead, come i concetti di tempo e di evoluzione creatrice –quest’ultimo termine costituisce anche il titolo della sua opera più famosa.

¹⁸⁹ Alfred North Whitehead, *Process and Reality*, s. 1., Simon and Schuster, 2010, p. 222.

¹⁹⁰ Alfred North Whitehead, *Process and Reality*, cit., p. 85.

¹⁹¹ P. O. Kristeller, *op. cit.*, p. 107.

Bergson critica la tendenza della scienza a studiare la natura come qualcosa di stabile e definito e mette innanzitutto in evidenza il carattere dinamico dell'universo, concepito come un organismo interessato da continui mutamenti, da un continuo processo di creazione di forme nuove. Proprio per questo suo carattere inventivo, l'universo vive e dura nel tempo, un tempo che non viene più concepito come nel passato analiticamente, cioè come una successione ordinata e spaziale di istanti uguali. Secondo Bergson, questo carattere matematico, rigido, meccanico, in realtà non appartiene al tempo, che va rivalutato a partire dal punto di vista della coscienza soggettiva, per cui è necessario distinguere il tempo misurato dall'orologio dal tempo vissuto, cioè percepito dalla nostra coscienza. In questo senso, il tempo è concepito come un *continuum* all'interno del quale non è possibile distinguere in maniera precisa i vari elementi, un *continuum* fatto di estensione e durata, in cui a una valutazione di tipo quantitativa, viene contrapposta una valutazione qualitativa degli istanti. Per Bergson, quindi, non solo la coscienza, ma l'intero universo, crescendo ed evolvendosi, vive nella durata. Inoltre, si può riscontrare al suo interno, oltre a un incessante movimento della materia che passa di stato in stato, che si compone e scompone, anche la volontà della vita di evolversi continuamente, sviluppando sempre nuove modalità di organizzazione e di adattamento alla natura, al fine di estendersi e di perpetuarsi. Questo impulso creativo, che Bergson definisce "slancio vitale", interessa tutte le specie vegetali e animali, e può essere dimostrato osservando il comportamento dell'uomo stesso, in cui la volontà e l'istinto alla sopravvivenza lo porta a superare le tendenze individualistiche e ad associarsi, a creare forme di vita collettive, che permettano ai singoli di vivere in maniera armonica con la società esprimendo, allo stesso tempo, le proprie individualità. Bergson definisce così l'esplicarsi nella natura di quell'esigenza creatrice che è espressa dallo "slancio vitale":

Lo slancio di vita di cui parliamo consiste, in sostanza, in un'esigenza di creazione. Esso non può creare in modo assoluto, perché incontra davanti a sé la materia, cioè il movimento opposto al proprio; ma esso si impadronisce di questa materia, che è pura necessità, e tende a introdurre in essa la maggior somma possibile d'indeterminazione e di libertà.¹⁹²

Dopo aver individuato le principali fasi storiche lungo le quali si è sviluppato il concetto di creatività, Kristeller inizia una breve analisi a partire dalla filosofia greca antica e in particolare dal lessico greco, in cui ancora non esisteva una distinzione tra il verbo "creare" e "fare"; entrambi questi verbi, infatti, erano espressi da un unico vocabolo *poiein*. È interessante, soprattutto, notare che il termine "poeta" deriva proprio dal greco *poietes*, per cui si presume che già all'epoca ai poeti venisse attribuita una qualche capacità creatrice, ma solo quando si trattava di una poesia frutto

¹⁹² Henri Bergson, *Opere*, a. c. di E. Paci, Torino, Utet, 1971 consultato in *I libri di Diàlogos, cit.*, vol. F, p. 248.

dell'ispirazione divina: nella critica che viene mossa alle arti nel decimo libro della *Repubblica*, Platone sembra includere anche la poesia, la quale sarebbe soggetta alla *mimesis* tanto quanto la pittura o la scultura (“nella poesia e nella narrazione di miti c’è un genere che si basa completamente sull’imitazione”¹⁹³). Tuttavia nel *Fedro* e nello *Ione*, Platone fa riferimento alla poesia e all’attività del rapsodo come a un “delirio sublime, ispirato dalle Muse, e quindi come qualcosa che con l’imitazione e con la ripetitività artigianale non ha nulla in comune”¹⁹⁴. La poesia va quindi considerata come un’arte imitativa o creatrice? Secondo Tatakierwicz, questa confusione in Platone è solo apparente e si spiega distinguendo due diversi tipi di poesia: “ci sono la poesia ispirata e quella artigianale”, dove la poesia ispirata, frutto del *furor* poetico, è da considerarsi come una delle attività umane più elevate, mentre la poesia artigianale, che ha come unico scopo l’imitazione della realtà sensibile e che viene prodotta seguendo le comuni regole poetiche viene considerata alla pari delle arti visive.

Nell’antichità questa ispirazione divina era definita con il termine *enthousiasmòs*, a sua volta derivante da *éntheos*, aggettivo con cui si indicava la condizione di chi è posseduto, invasato dalla divinità. Nel dialogo tra Socrate e Ione, il rapsodo afferma di essere in grado di decantare molto meglio Omero rispetto agli altri poeti. La ragione di questo viene fornita da Socrate, il quale spiega che la poesia non nasce da una capacità artistica, ma da una forza divina, che si estende non solo al poeta, ma anche, come in una catena, ai rapsodi e a chi li ascolta, proprio come fa un magnete che, non solo attira a sé gli oggetti di ferro, ma infonde anche a questi lo stesso potere:

Ora, sai che costui, lo spettatore, è l’ultimo degli anelli che, dicevo, prendono l’uno dall’altro la forza che deriva dalla pietra di Eraclea? Tu invece, rapsodo e attore, sei l’anello di mezzo, mentre il primo è il poeta stesso; il dio, per mezzo di tutti questi, trascina l’anima degli uomini dove vuole, trasmettendo la potenza dall’uno all’altro.¹⁹⁵

Questa sorta di invasamento, di follia è pari al furore che prende le baccanti e gli altri seguaci del dio Bacco, la divinità dell’ebbrezza e dell’irrazionalità: senza di esso il poeta non sarebbe in grado di poetare. La poesia quindi è un dono divino e ogni poeta compone bene solo nel genere verso cui la Musa lo indirizza. Questo dimostra che i poeti mentre compongono sono posseduti dalla divinità: se infatti poetassero per virtù e abilità proprie sarebbero in grado di fare lo stesso anche con gli altri generi poetici, invece è la divinità che fa uscire i poeti di senno e se ne serve come di uno strumento per fare arrivare alla gente comune la propria voce. Lo stesso vale per

¹⁹³ Platone, *Repubblica*, libro III, 394 c.

¹⁹⁴ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1993, p.123.

¹⁹⁵ Platone, *Tutti gli scritti*, a. c. di G. Reale, Milano, Bompiani, 2001 in “Ione”, 535e-536a.

il rapsodo che vede così spiegata la sua superiore capacità di interpretare la poesia di Omero, facendosi quindi interprete di interprete.

Ma l'elogio massimo all'esaltazione poetica lo si trova nel *Fedro*, in cui nel trattare il tema della follia amorosa, il personaggio di Socrate afferma che la follia non va considerata in modo negativo, al contrario è da essa che provengono i maggiori beni. Questa follia viene definita *mania* e Socrate ne elenca le principali manifestazioni, a partire da quella che rapisce i veggenti permettendo loro di vedere eventi futuri, a quella che permette, a chi vi è destinato, di scampare alle sofferenze e ai mali dovuti a colpe antiche, fino alla mania dell'amore, che permette di raggiungere la felicità nella vita. Tra queste c'è anche la *mania* poetica:

In terzo luogo vengono l'invasamento e la mania che provengono dalle Muse, che, impossessatesi di un'anima tenera e pura, la destano e la traggono fuori di sé nella ispirazione bacchica in canti e in altre poesie, e, rendendo onore ad innumerevoli opere degli antichi, istruiscono i posteri. Ma colui che giunge alle porte della poesia senza la mania delle Muse, pensando che potrà essere valido poeta in conseguenza dell'arte, rimane incompleto, e la poesia di chi rimane in senno viene oscurata da quella di coloro che sono posseduti da mania.¹⁹⁶

Alla poesia "di chi rimane in senno" si fa quindi riferimento nella *Repubblica*, in cui, come già sottolineato da Blumenberg, la critica mossa alle arti deriva dalla concezione cosmologica di Platone, per il quale il mondo sensibile è sì frutto dell'opera di una divinità, ma questa non ha alcun potere creatore, si limita a riordinare, a dare una forma, come un artigiano o uno scultore, ad una materia preesistente, ispirandosi al modello immateriale del mondo delle idee, con la conseguenza che la realtà stessa appare come un'imitazione, una riproduzione imperfetta del modello eterno. Nel momento in cui l'artista realizza la sua opera rifacendosi a ciò che è esistente, non fa altro che imitare qualcosa che già di per sé è una copia del vero essere, allontanandosene e sfalsandolo ulteriormente.

Con l'introduzione della filosofia cristiana nel Medioevo e l'affermarsi della concezione creazionista e provvidenzialistica del mondo, Kristeller rileva l'emergere di due fenomeni fondamentali: in primo luogo, alla coincidenza antica tra le concezioni di fare e creare, espressa dal verbo greco *poiein*, si contrappone una distinzione netta espressa dai verbi latini *fare* e *creare*; in secondo luogo, a partire dai racconti dei testi biblici, Sant'Agostino introduce per primo il concetto di una creazione divina *ex nihilo*, per cui Dio ha creato il mondo dal nulla. L'attività artistica dell'uomo che crea a partire di un materiale preesistente e prendendo a modello il creato non può essere accostato in alcun modo all'attività creatrice divina:

¹⁹⁶ Platone, *Fedro*, (a cura di Giovanni Reale), Milano, Rusconi, 1996, 245 a, p. 85.

Creation out of nothing was the exclusive prerogative of God, and a human artist who produced a work out of material given to him could not be remotely compared with the divine creator, even less so than in Greek antiquity.¹⁹⁷

Le cose cominciano a cambiare nel Rinascimento, quando, a una produzione artistica e artigianale fino ad allora perlopiù anonima, si contrappone una sempre maggiore fama e importanza acquisita dai singoli artisti che cominciano ad essere esaltati nella loro individualità: Dante, Raffaello, Michelangelo vengono definiti “divini”. Tuttavia, ancora il verbo “creare” difficilmente veniva accostato a un artista (Blumenberg ha ricordato la concezione dell’attività poetica di Giulio Cesare Scaligero, uno dei primi a parlare di una creazione del poeta, ma queste manifestazioni vanno intese come atti sporadici di una tendenza che si affermerà appieno solo con il Romanticismo).

Fino a qui la ricostruzione di Kristeller non si discosta molto da quella fatta da Blumenberg, il quale ha centrato la propria analisi soprattutto sulla spiegazione delle cause filosofiche profonde che hanno portato il concetto di creazione a estendersi da un ambito esclusivamente teologico fino a quello umano, senza necessariamente fare riferimento all’arte, ma concentrando la propria attenzione soprattutto sull’evoluzione della concezione dell’uomo e della divinità e il loro rapporto.

Kristeller aggiunge nuovi elementi al lavoro di Blumenberg, mettendo in evidenza anche aspetti artistici e sociali rilevanti che lo portano a soffermarsi maggiormente sul diciottesimo e diciannovesimo secolo e in particolar modo sul Romanticismo e il concetto di genio. Innanzitutto, per Kristeller, il movimento romantico costituisce il vero punto di svolta nella concezione della creatività, punto di svolta che ha inizio già nel diciottesimo secolo quando nasce la definizione di “belle arti”, includente le arti visive, la poesia e la musica e si afferma una nuova branca della filosofia dedicata al loro studio, ossia la filosofia dell’arte, l’estetica¹⁹⁸. Inoltre, è sempre in questo secolo che cominciano ad assumere sempre più importanza nel fare artistico concetti quali l’immaginazione, il sentimento, l’espressione del mondo interiore dell’artista che prendono il posto dell’imitazione sempre più in crisi. Queste tendenze raggiungono il loro apice nel movimento romantico, ma ancora prima in Kant, in cui per la prima volta il termine “creativo” viene accostato anche all’artista che con la sua attività produce qualcosa di nuovo e originale e nella sua massima espressione viene definito “genio”:

In the nineteenth century, this attitude became pervasive, and we might note with surprise that an age that found it difficult to believe that God created the world out of nothing apparently had no difficulty in believing that the human artist would create his work out of nothing. It is a part of the broader

¹⁹⁷ P. O. Kristeller, *op. cit.*, p. 106.

¹⁹⁸ P. O. Kristeller, “Il sistema moderno delle arti”, *cit.*

movement to free modern man (and woman) completely from all rules, restrictions, and traditions. In the arts it led in many cases to the disappearance of traditional forms and contents, and led either to other entirely new forms and contents or to complete anarchy.¹⁹⁹

Oltre a fattori artistici, Kristeller menziona anche un importante fattore sociale, ossia la graduale libertà degli artisti da quelle autorità, ecclesiastica, statale, aristocratica, che fino ad allora li avevano sostenuti nella loro attività, per non parlare del fatto che nell'Ottocento si assiste anche a un fenomeno di laicizzazione e imborghesimento degli intellettuali, che nel Settecento provenivano principalmente dal clero e dalla nobiltà, mentre ora diventano espressione della sempre maggiore rilevanza sociale e politica acquisita dalla borghesia, assieme a concetti quali il merito e il talento che vanno ad opporsi alla superiorità sociale data dalla discendenza. Infatti, da un punto di vista artistico, è proprio nel corso del Romanticismo che cominciano a emergere i primi segni della rottura con l'arte accademica e i valori artistici tradizionali, come si evince anche dall'utilizzo del termine "movimento" piuttosto di "scuola" romantica:

La scuola presuppone un maestro, un metodo e modelli precisi di riferimento; il criterio seguito è quello della continuità con la tradizione e dell'accettazione del principio di autorità, sul piano dei valori culturali e su quello dei canoni linguistici. Al contrario, la nozione di movimento si collega a una visione vitale e dinamica della creatività, a processi di sviluppo ed evoluzione delle ricerche artistiche²⁰⁰.

Le accademie, infatti, oltre ad avere il compito di tutelare i canoni estetici e di sancire la fortuna degli artisti ai livelli più elevati, di fatto esercitavano un forte controllo sul mondo dell'arte da tutti i punti di vista, eliminando gli artisti che non seguivano le loro regole e selezionando, invece, quelli a cui affidare le commissioni più prestigiose o le cui opere venivano acquistate dai musei e dalle istituzioni pubbliche. Quella dei *Salon*, delle esposizioni ufficiali e accademiche, costituiva la tappa fondamentale da cui un artista era obbligato a passare per essere approvato dal gusto dominante, arrivare al grande pubblico, in particolare all'alta borghesia che acquistava le opere d'arte e raggiungere il successo e il prestigio sociale. Soprattutto verso la metà del secolo, cominciano a farsi strada artisti innovatori, che non solo si oppongono alla cultura tradizionale, ma che sviluppano una loro attività e un sistema di produzione e circolazione autonomi, indipendenti dalle istituzioni, confrontandosi direttamente con un pubblico variegato, informe e spesso non educato. L'espressione dell'interiorità e la libertà d'immaginazione dell'artista da una parte e l'autonomia rispetto ai canali ufficiali tradizionali dall'altra porteranno a una rottura sempre maggiore tra artista e pubblico, con un'arte che diventa sempre meno accessibile al grande

¹⁹⁹ P. O. Kristeller, *op. cit.*, p. 107.

²⁰⁰ Cfr Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, il Mulino, 1962, pp. 30-39 tratto da Francesco Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Bari, Laterza & Figli Spa, p. 1999, p. 4.

pubblico. In questo contesto si colloca il mito del “genio” solitario e incompreso dalla società, a cui si contrappone contestandone i falsi valori:

The examples of geniuses unrecognized in their time (something rarely heard of before the nineteenth century) finally gave the public and the critics such a bad conscience that by now almost anything has become acceptable.²⁰¹

A questo proposito è possibile ricordare come il riferimento alla follia come fonte di creatività, già visto negli antichi, sia un concetto che si è radicato a fondo nella cultura occidentale, riemergendo soprattutto nell'Ottocento, accostato all'immagine del genio romantico dalla vita sregolata e tormentata, e nel Novecento, quando otterrà anche un certo rilievo dal punto di vista psicoanalitico. Famosi, ad esempio, furono gli studi compiuti da Cesare Lombroso, uno psichiatra italiano, fondatore dell'antropologia criminale, che nella seconda metà dell'Ottocento fu tra i primi ad avanzare la tesi di un collegamento tra genio e follia, facendo risalire le espressioni geniali di determinati artisti alla presenza di malattie psichiche ereditarie e credendo di poterne delineare anche dei tratti fisionomici tipici. Agli inizi del Novecento si collocano poi gli studi psicoanalitici di Freud, in cui si sostiene che la creatività, anche se non più collegata alla malattia mentale, ha origine da una sublimazione degli impulsi irrazionali e oscuri provenienti dall'inconscio presente in ognuno di noi. *Genio e follia* (1922) è anche il titolo di un'opera di Karl Jaspers, esponente della filosofia esistenzialista, il quale spiega il fatto che le manifestazioni più alte di genio siano spesso accompagnate da una personalità schizofrenica, affermando che non è la malattia psichica ad essere creativa in sé, ma questa diventa un mezzo, che, quando fa la sua apparizione in un individuo geniale, gli permette di raggiungere le massime profondità del suo animo.

Gli antichi, in realtà, distinguevano tra la follia derivante dall'intervento divino e quella patologica (“ci sono due forme di mania, una derivante da malattie umane, l'altra, invece, derivante da un divino mutamento radicale delle consuetudini”²⁰²), ma entrambi possono essere visti come espressione di un tentativo di avvicinarsi a comprendere la creatività geniale, spesso difficile da spiegare in maniera razionale. Lo stesso Nietzsche, riprende esplicitamente le posizioni degli antichi sulla follia: “a tutti gli uomini di una volta era molto più vicino il pensiero che, ovunque esista follia, esiste anche un granello di genio e di saggezza –qualcosa di «divino» come ci si andava bisbigliando all'orecchio”²⁰³. Nietzsche arriva ad estendere questa visione degli antichi, legata soprattutto all'arte, alla vita stessa, secondo una tendenza molto romantica che porta “*a vedere la*

²⁰¹ P. O. Kristeller, *op. cit.*, p. 107.

²⁰² Platone, *Fedro*, *cit.*, 265a.

²⁰³ Friedrich Nietzsche, *Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali*, Milano, Adelphi, 2004, p. 17.

*scienza con l'ottica dell'artista e l'arte invece con quella della vita*²⁰⁴, esaltando il ruolo dello spirito dionisiaco, caotico ed istintuale, come la chiave per affrontare l'esistenza in tutta la sua tragicità. Continuando in questa identificazione di arte e vita, Nietzsche, arriva infatti ad accostare la vita alla tragedia classica, considerata come la manifestazione più alta della civiltà greca, in quanto in essa trovano massima espressione le due grandi forze che stanno alla base non solo della cultura ellenica, ma della vita intera: lo spirito dionisiaco e lo spirito apollineo. La maschera di Dioniso, dio della notte e dell'ebbrezza rappresenta il caos, l'istinto, l'illimitato, la passione, trova espressione nell'abbandono irrazionale provocato dalla musica ed è rappresentato nella tragedia dal canto e dalla danza del coro. La maschera di Apollo, dio del sole e del sogno, invece, rappresenta la misura, l'armonia, la razionalità, la compostezza, è espressa dallo studio rigoroso delle forme plastiche nella arti figurative, ed è rappresentata nella tragedia dall'azione drammatica. La contrapposizione e la sintesi di questi due forze dà origine alla tragedia, ma costituisce anche il fondamento dell'essere della vita stessa, caratterizzata dal continuo opporsi di elementi di razionalità e di irrazionalità, di caos e ordine, che riscontriamo anche negli stessi impulsi che animano l'animo umano. Sia nella tragedia classica che nella vita, secondo Nietzsche, è però la componente dionisiaca quella a prevalere: alla civiltà greca Nietzsche riconosce il fatto di aver colto ed espresso più di chiunque altra il carattere profondamente tragico della vita e della condizione dell'uomo, che si trova inserito, come un meccanismo insignificante, in un ciclo crudele e inarrestabile di nascita e morte che costituisce la vita e da cui non ha scampo. Nel corso della storia, lungo tutto il pensiero occidentale a partire da Socrate, l'uomo, secondo Nietzsche, ha cercato di sfuggire al caos insopportabile della realtà mettendo al primo posto l'apollineo, cioè la ragione, attraverso la quale si è creduto a lungo possibile riuscire a dominare la vita, con la tecnica e la scienza, incasellandola all'interno di concetti e facendo rientrare tutto l'esistente in un ordine fisso, armonico e confortante, ma fasullo. In questo modo l'uomo occidentale vive come in un sogno, essendosi costruito tutt'attorno un mondo rassicurante, ma fatto di apparenza, di rappresentazione. L'unico modo per uscire da questo stato è dato dalla volontà di liberarsi dalle illusioni, dalle regole imposte dalla cultura, dall'accettare pienamente la vita in tutti i suoi aspetti, anche quelli più crudeli, riconoscendone l'irrazionalità; bisogna in altre parole abbandonarsi al dionisiaco, inteso come spinta verso la libertà, impulso vitale: "Esso esprime, dunque, il senso del *dolore*, ma, nello stesso tempo, anche quello della *gioia*, perché Dioniso è forza generatrice, vita che si afferma continuamente al di là della morte"²⁰⁵. La ragione, i concetti, bloccano la vita dell'uomo, il quale

²⁰⁴ Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Varese, Adelphi, 2005, p. 6.

²⁰⁵ Cioffi, Gallo, Luppi, Vigorelli, Zanette, *op. cit.*, vol. E, p. 109.

deve invece imparare a recuperare la sua essenza vitale e creatrice, per arrivare a un vero rinnovamento della cultura:

[...] egli sente se stesso come dio, egli si aggira ora in estasi e in alto, così come in sogno vide aggirarsi gli dei. L'uomo non è più artista, è divenuto opera d'arte: si rivela qui fra i brividi dell'ebbrezza il potere artistico dell'intera natura, con il massimo appagamento estatico dell'unità originaria. Qui si impasta e si sgrossa l'argilla più nobile, il marmo più prezioso, l'uomo, e ai colpi di scalpello dell'artista cosmico dionisiaco risuona il grido dei misteri eleusini: "Vi prosternate, milioni? Senti il creatore, mondo?"²⁰⁶

La concezione formulata da Nietzsche risulta particolarmente innovativa in quanto offre una visione della creatività intesa come propria della volontà e che si basa sulla consapevolezza radicale di essere basata su nulla di permanente e di essere costretta a volere sempre di nuovo se stessa, data la sua stessa impossibilità di permanere stabilmente.

Kristeller sottolinea, poi, che mentre nel Romanticismo si è arrivati a un'adorazione esagerata, quasi religiosa del genio, oggi il concetto di "genio" è molto meno utilizzato rispetto a un tempo, perché il suo carattere privilegiato, quasi snob, si scontra con il clima egualitario che invece caratterizza la nostra epoca, per cui l'essere creativi e originali non è più relegato a pochi fortunati, ma diventa un tratto della personalità riconosciuto in tutti. Lo stesso principio egualitario è quello che ha portato la creatività a non essere più carattere esclusivo dell'arte, ma a estendersi a tutti i settori dell'attività umana, dalla scienza alla politica, dalla cucina alla moda, per cui chiunque crei qualcosa di innovativo, di inedito, è considerato un creativo. All'accento posto da Kristeller sull'egualitarismo, tuttavia, potrebbe essere utile considerare anche il ruolo svolto da quel processo, già in parte ricostruito da Blumenberg, che ha visto il concetto di creatività subire nel corso dei secoli tutta una serie di modifiche, proprio a causa della sua estensione all'ambito dell'attività umana: l'attuale estensione del concetto di creatività alle attività e ai campi più diversi, cioè, va fatta risalire, oltre che a un clima di maggior egualitarismo, anche a un processo che ha comportato una relativizzazione della *creatio ex nihilo* o comunque una sua riconferma su altri piani.

La tendenza sempre maggiore di considerare la creatività come un elemento sempre più rilevante e influente alla pari della preparazione o dell'intelligenza si scontra, però, con la difficoltà di dare una definizione precisa a questo stesso concetto e quindi anche con la difficoltà nel valutarlo, nel "misurarlo" in un certo qual modo:

If the present trends continue, and creativity will take the place of competence and intelligence as an educational and professional standard, we may look forward to methods of measuring and testing creativity, and if the term continues to defy precise definition, we may end up with the profound claim

²⁰⁶ Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 26.

advanced some time ago by the testers of intelligence, namely, that creativity is what is tested by a creativity test.²⁰⁷

II.2.2. Creatività e originalità

Oltre a ricostruire la storia del concetto di creatività, Kristeller, in questo saggio mira anche ad analizzare più a fondo che cosa si intenda con il termine “creatività”, a partire dalla generale convinzione che la creatività sia “the ability to produce something «novel»”²⁰⁸. Quando Kristeller afferma che per Aristotele questa facoltà era spesso identificata con la capacità di generare un essere umano, è necessario tornare alla concezione di Aristotele per cui tutto ciò che è ha la propria origine da qualcos’altro e che questo processo di creazione obbedisce alla leggi della natura. Al contrario di Platone che nello *Ione* riconduce la creatività del poeta a qualcosa di esterno, di mistico, di superiore, che sfugge al controllo razionale e va al di là delle normali capacità umane, per Aristotele il continuo processo generativo che coinvolge il fare naturale, gli animali, le piante, va esteso anche al fare umano, all’arte, alle idee e agli altri prodotti umani che seguono il corso delle leggi razionali intrinseche che regolano il cosmo intero. Tuttavia, oggi, i vari studi condotti in materia di creatività spesso non chiariscono come vada attribuita all’uomo la creatività nel senso di capacità di produrre qualcosa di nuovo. Questo si spiega, secondo Kristeller, con il fatto che, nonostante oggi non si parli più tanto di “genio” secondo la concezione ottocentesca e la creatività sia stata estesa a tutti gli ambiti del fare umano, negli studi è ancora la creatività artistica a essere la più discussa. Da questo punto di vista, nonostante ci sia una certa differenza tra il fare artistico e quello legato ad altre attività, si è ormai d’accordo nel considerare la creatività come una caratteristica della psicologia della persona umana, più o meno sviluppata a seconda dei soggetti, una qualità mentale innata, quindi, che non può essere semplicemente insegnata, anche se una tendenza sempre più diffusa al giorno d’oggi è quella di condurre studi che cercano di individuare tecniche e metodi per accrescere o incoraggiare, anche nei bambini, lo sviluppo di questo attributo.

Un luogo comune che spesso emerge nella valutazione della creatività degli artisti è quello secondo cui a un artista non potrebbe essere negato il carattere di creativo nel momento in cui prova determinate sensazioni ed emozioni particolarmente intense che lo guidano nella realizzazione dell’opera oppure che ne precedono l’ideazione. Questa opinione non ha alcun fondamento: innanzitutto, come sottolinea Kristeller, ciò che l’artista prova e sente non può essere accertato e verificato in alcun modo da una persona esterna e questo renderebbe difficile lo stabilire e il

²⁰⁷ O. P. Kristeller, *op. cit.*, p. 108.

²⁰⁸ *Ivi.*

valutare la creatività di qualsivoglia artista; in secondo luogo, le emozioni dell'artista non sono una garanzia né della novità e originalità dell'opera né tanto meno della sua qualità artistica:

There are instances in which artists who spoke with great emphasis of their originality and vocation did not have much to show for their effort, and vice versa, many authors of widely admired works have been rather reticent or humble about their feelings and efforts. We might even say that in the detached judgment of posterity the periods in which critics spoke most loudly about the artist and his creativity were not always those that produced the greatest works of art, and vice versa.²⁰⁹

Piuttosto, quindi, che incentrare l'indagine sulla persona dell'artista, appare più opportuno, al fine di valutarne la creatività, basarsi sull'analisi delle opere d'arte, cioè dallo studio dei prodotti risalire alle caratteristiche mentali e psicologiche di chi li ha creati, “just as in the old days the perfection of the universe was used as one of the arguments to prove the existence and perfection of its divine creator”²¹⁰.

Da questa indagine condotta sulle opere d'arte che ci sono state tramandate nel corso dei secoli, Kristeller arriva a una conclusione che, in realtà, scalza il mito della creazione del genio come libertà totale da ogni vincolo, come originalità assoluta figlia della *creatio ex nihilo*: egli afferma, infatti, che ciò che emerge con chiarezza è il fatto che nessuna opera d'arte appare del tutto originale o del tutto frutto di un'imitazione, ma in ognuna di esse entrambi gli aspetti sono allo stesso tempo presenti in gradi diversi. Ogni opera d'arte è il risultato di una combinazione di elementi che fanno parte della tradizione e altri che derivano dall'innovazione creativa peculiare di ogni artista. Questo è un discorso che, indipendentemente dal fatto che l'artista ne sia consapevole o meno, vale sia per quelle opere che sembrano a un primo sguardo del tutto originali, sia per quelle che sono dichiaratamente una copia, una riproposizione di qualche altra opera precedente:

a copy of an original work will always be distinct from the model and its other copies, intentionally or not, and if one master makes a copy of the work of another master, Rubens of Titian, Manet of Goya, Van Gogh of Hiroshige, the copy will have its own originality and value without ceasing to be a copy.²¹¹

Questa compresenza di elementi originali e tradizionali è inevitabile, basta pensare a un qualsiasi artista il quale, per quanto la sua intenzione sia di innovare e di rompere con la tradizione passata, realizzerà un'opera che si dovrà comunque inserire all'interno di una determinata categoria di prodotti d'arte –un dipinto, un romanzo, una poesia, un'opera teatrale, una canzone –aventi ognuna alcune caratteristiche che verranno mantenute e altre che verranno rivoluzionate e diversi

²⁰⁹ P. O. Kristeller, *op. cit.*, p. 109.

²¹⁰ *Ivi.*

²¹¹ *Ivi.*

gradi di somiglianza e di diversità rispetto ad altre opere dello stesso genere. Più un'opera d'arte è originale maggiori saranno gli elementi di rottura rispetto a quelli di somiglianza e viceversa. Alla radicalità e all'enfasi con cui oggi spesso si fa riferimento alla creatività umana, messa in evidenza anche da Blumenberg, Kristeller contrappone una visione più misurata che porta alla luce una consapevolezza dell'opera d'arte e dell'artista come emergenti da un contesto culturale più ampio in cui si trovano inserite anche le istanze più innovatrici e in cui la creatività deve trovare riconoscimento, passando da una dimensione esclusivamente interiore a una dimensione fruibile anche a livello sociale: “solo il riconoscimento del valore creativo degli esiti cui si perviene ha la facoltà di attribuire analogo significato all'intero processo”²¹².

Addirittura, se un artista realizzasse più copie di una sua stessa opera, ognuna di esse conserverebbe dei tratti distintivi, seppur minimi, che la renderebbero unica e originale rispetto alle altre. Questo discorso vale per le opere che nascono da un'imitazione, ma ancor più vale per quelle opere che offrono riproposizioni o diverse interpretazioni e versioni di un'altra opera o di una stessa tematica. Questo è il caso frequente della pittura, dove nel corso dei secoli troviamo spesso gli stessi soggetti riproposti però da artisti diversi, ognuno con un proprio stile –annunciazioni, natiuità, crocifissioni sono soggetti che sono stati raffigurati per secoli –ma anche delle rappresentazioni teatrali, dove abbondano i rifacimenti di opere già messe in scena, addirittura fin dall'antichità, e non per questo vanno considerate meno originali: l'originalità non sta nella tematica, ma in come questa viene trattata, riletta, reinterpretata in momenti storici diversi, da artisti diversi e con nuovi accorgimenti, anche tecnici:

Variations on a theme are among the best compositions in music and also in other arts, whereas the invention of a new plot does not assure excellence or even originality because in many cases the plot is old and only the names of the characters have been altered.²¹³

Kristeller arriva a estendere questo meccanismo a ogni interpretazione di un oggetto che non deve necessariamente produrre un'opera d'arte: questo appare chiaro, ad esempio, nel processo di ricezione di un testo, ossia nel momento in cui soggetti diversi, ognuno con una propria personalità e interiorità, si accostano a uno stesso contenuto, ne emergono riletture, interpretazioni e visioni sempre diverse una dall'altra; oppure nel lavoro svolto da tutti coloro che si pongono in una posizione intermedia tra la produzione e la ricezione dell'opera, come nel caso dei traduttori letterari, per cui un processo di traduzione, per quanto cerchi di rimanere fedele all'originale, non è mai del tutto neutro, ma porta con sé modifiche inevitabili e necessarie per assicurare

²¹² Alberto Melucci, *op. cit.*, p. 205.

²¹³ P. O. Kristeller, *op. cit.*, p. 113.

un'appropriata ricezione linguistica e culturale dell'opera, ma anche sfumature e accenti che derivano dall'attività interpretativa del traduttore stesso che rimane del tutto personale, tant'è che possono esistere traduzioni di una stessa opera fatte da traduttori diversi, nessuna delle quali sarà mai identica a un'altra, ma sarà caratterizzata da un proprio stile espressivo e formale particolare, pur conservando il medesimo contenuto.

Riassumendo:

originality and novelty, if we take them as descriptive terms, are never completely present or absent in any work of art but are always mixed with different degrees of unoriginality and of imitation.²¹⁴

Creatività e originalità non sono, però, solo termini descrittivi, ma sono diventate delle qualità considerate di grande valore e sempre più ricercate nelle persone, in tutti gli ambiti. Kristeller tuttavia ci ricorda che nel campo artistico esse non vanno confuse con la “artistic excellence”²¹⁵, l'eccellenza, il valore artistico dell'opera e soprattutto non vanno confuse con la qualità dell'opera: ci sono opere caratterizzate da un basso livello di qualità artistica, ma da grande originalità e opere di minor originalità, ma caratterizzate da un alto livello di qualità. Allo stesso tempo l'originalità non assicura né la qualità “formale” dell'opera né la sua significatività da un punto di vista artistico. Kristeller ricorda il successo ottenuto, ad esempio, dall'espressionismo astratto, pensando al quale vengono innanzitutto in mente le grandi tele di Jackson Pollock interamente coperte di schizzi e gocce di colore, che l'artista realizzava semplicemente ponendo la tela a terra e, camminandoci attorno come in una sorta di rito sciamano spesso in preda all'ebbrezza dell'alcol, lasciando gocciolare il colore dal pennello o anche gettandolo direttamente dal barattolo, seguendo l'ispirazione e l'estasi del momento. Queste tele, seppur non caratterizzate da un livello di “tecnica” artistica elevata (l'artista rinuncia persino a utilizzare gli strumenti tradizionali, per secoli considerati imprescindibili dall'arte pittorica), sono di certo di grande originalità e rilevanza artistica. In questo modo infatti l'artista cercava di lasciare una traccia della propria esistenza, del proprio passaggio sulla terra, attraverso la carica impressa al colore tramite il gesto di un momento che si fissa nella tela per l'eternità. Non va dimenticato, inoltre, che tanto Pollock quanto gli altri rappresentanti delle avanguardie, pur realizzando opere che spesso appaiono “semplici” a un pubblico inesperto, erano tutti artisti aventi alle spalle anni di studio, in grado di realizzare opere ben più raffinate ed elaborate da un punto di vista formale. L'obiettivo era quindi un altro, ossia, utilizzando un linguaggio non figurativo (e qui sta probabilmente la difficoltà nel valutarne la qualità artistica), dare espressione alla ricerca interiore dell'artista che voleva ribadire la propria

²¹⁴ P. O. Kristeller, *op. cit.*, p. 110.

²¹⁵ *Ivi.*

esistenza e dignità umana in un mondo ormai privo di valori, in cui forse l'unico valore rimasto consisteva proprio nell'essere vivi. C'è da dire, anche in questo caso, che oltre a elementi originali persistono elementi tratti dalla tradizione e anche dallo studio dell'arte europea, grazie all'influsso degli artisti del vecchio continente che negli anni della guerra emigrarono in America, permettendo così alle istanze avanguardiste di mescolarsi con le radici e le tradizioni della cultura americana.

Allo stesso modo, si spiega la riscoperta e l'utilizzo da parte degli artisti, soprattutto negli anni Novanta, dei disegni dei bambini o dell'arte dei pazzi, recuperate come forme di ispirazione in quanto considerate espressioni autentiche, libere, prive di filtri, di vincoli imposti dalla società e dall'istruzione. Anche queste opere, seppur non caratterizzate da un elevato livello di qualità tecnica, sono considerate espressioni di grande originalità.

Conclude quindi Kristeller, "originality is not the only or even the main factor in determining artistic quality"²¹⁶. La cosa non cambia nel momento in cui dal campo artistico ci si sposta ad altre aree di attività, in cui le idee, per quanto siano creative e originali, devono necessariamente trovare conferma in apposite dimostrazioni empiriche, come nel caso di teorie scientifiche, oppure sottostare a determinati principi morali, civili e legali, nel caso ad esempio di disegni politici e sociali. Una visione questa che individua un elemento di continuità tra la creatività artistica e scientifica che si discosta, ad esempio, da quella concezione kantiana che distingueva l'operare artistico del genio, impossibile da spiegare e imitare in quanto frutto di un talento innato, da quello dello scienziato, i cui risultati possono invece essere appresi e trasmessi alle generazioni future offrendo i mezzi per un progresso continuo delle conoscenze.

Al discorso sulla persistenza degli elementi tradizionali si collega un'altra questione toccata da Kristeller, relativa alla formazione degli artisti, di cui riporta un esempio relativo agli scrittori:

A writer has to know his language and its literature, if not other languages and literatures, before he can adequately begin to write; he must be familiar with the patterns and rules of the genres he wishes to employ [...]; and he must know some of the best specimens of previous literature in order to emulate their quality if not to imitate their external features.²¹⁷

Kristeller afferma che un artista per diventare tale, ancor prima di essere considerato creativo, deve innanzitutto avere del talento. Con questo termine, non ulteriormente approfondito, a mio avviso, Kristeller vuole indicare una naturale predisposizione, un'abilità innata all'attività artistica, ma questa inclinazione resterebbe inespressa se l'artista non venisse formato, non solo nella tecnica, che costituisce lo strumento, il mezzo attraverso cui poter dare espressione alla propria arte, ma anche nella storia dell'arte, per conoscere ciò che è stato fatto dagli altri grandi

²¹⁶ P. O. Kristeller, *op. cit.*, p. 110.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 112.

maestri, ognuno nella propria epoca, senza doverli necessariamente imitare ciecamente, ma per analizzarli con spirito critico, per trarre da essi un certo standard qualitativo, oppure spunti e idee che potrebbero essere rielaborati e adattati all'epoca presente o all'animo dell'artista dando vita a qualcosa di innovativo. A questo proposito Kristeller aggiunge:

He will draw on his memory and on the store of his knowledge, and must make an effort and take a risk that cannot be anticipated by planning. Mere intentions are not enough if the completed work does not embody them, and no artist should be judged by his intentions rather than by his actual work.²¹⁸

In altre parole, l'obiettivo di un artista non è quello di essere creativo, di realizzare un'opera originale, ma deve essere innanzitutto quello di fare un buon lavoro, di realizzare un'opera di qualità che esprima appieno la sua personalità e la sua visione delle cose, “and if he succeeds, he will also turn out to be original”²¹⁹.

II.2.3. Creatività e tradizione

Nella seconda parte del saggio, Kristeller, dopo aver trattato la tematica della creatività in relazione all'originalità, analizza più approfonditamente il rapporto tra creatività e un altro termine, già emerso di frequente e spesso considerato il contraltare dell'originalità e della creatività stessa, ossia la tradizione.

Questa concezione quasi negativa della tradizione deriva dall'abitudine di considerare la rottura con il passato come l'elemento fondamentale per chi voglia realizzare qualcosa di nuovo, di inedito, un'abitudine che si è affermata in particolare con il concetto di avanguardia artistica, introdotto al fine di indicare quei movimenti, nati nella prima metà del Novecento, che hanno stravolto il linguaggio tradizionale dell'arte creando nuove vie d'espressione. Il termine stesso, ricavato dal lessico militare, serve a indicare l'elevato grado di rischio che caratterizzava queste nuove forme espressive che venivano spesso osteggiate dalla critica e dal pubblico proprio a causa del loro carattere rivoluzionario e del linguaggio di rottura che utilizzavano. Come afferma Peter Bürger, queste correnti rappresentarono un'innovazione assoluta in campo artistico, poiché in esse la novità non consisteva semplicemente nel contrapporsi allo stile dominante o nell'introdurre qualcosa di nuovo all'interno di un determinato genere, bensì nella messa in discussione più radicale del sistema stesso dell'arte, o meglio dello status di istituzione che questa aveva raggiunto all'interno della società borghese dell'Ottocento. Il Dadaismo non è che un esempio, forse il più

²¹⁸ P. O. Kristeller, *op. cit.*, p. 111.

²¹⁹ *Ivi.*

evidente, della volontà delle avanguardie di abolire le concezioni tradizionali di opera d'arte e di artista, al fine di mettere in crisi i valori su cui si reggeva la società borghese del tempo. Secondo Bürger, la nascita dell'istituzione "arte", contestata dagli avanguardisti, è da ricondurre a quel processo di crescente autonomia estetica nei confronti della società che ha interessato l'arte in seguito all'avvento della società borghese capitalista e del mercato. Si è assistito cioè a una contrapposizione sempre più netta tra la nuova cultura popolare di massa e la cultura "alta", opera dell'artista-genio il quale, opponendosi ai gusti del pubblico e alla crescente degenerazione e banalizzazione del linguaggio artistico e culturale, cominciò a isolare se stesso e la propria arte dalla vita della società. In questa prima fase, tuttavia, l'allontanamento dell'arte dalla società non si traduceva ancora in una separazione totale, ma piuttosto in un atteggiamento di critica che si esprimeva a livello di contenuto e che si rivelò essere però del tutto inconcludente: molti studiosi hanno messo in evidenza, infatti, come la possibilità di dare espressione attraverso l'arte a una società ideale permettesse di dare uno sfogo fittizio a quei bisogni che non potevano essere appagati nella realtà, mitigando così quell'insoddisfazione che avrebbe potuto innescare un cambiamento reale. In questo modo, l'arte, nella sua apparente autonomia, di fatto contribuiva a confermare lo *status quo*, finendo con il diventare essa stessa un'istituzione della società borghese. Questo atteggiamento di critica andò intensificandosi nel corso dell'Ottocento fino a raggiungere il culmine nella corrente dell'Estetismo, in cui la separazione dell'arte da quella che Bürger definisce "the life praxis"²²⁰ [prassi di vita] diventa totale, l'arte si ripiega completamente su se stessa e, sulla base del principio dell'"arte per l'arte", l'interesse viene rivolto esclusivamente a questioni di forma e di stile. L'essenza dell'opera diventa puramente estetica: "In the aestheticist work of art, the disjointure of the work and the praxis of life characteristic of the status of art in bourgeois society has become the work's essential content"²²¹.

Mentre la critica tradizionale, quindi, fa risalire l'origine della dicotomia tra conformismo e originalità, tradizione e novità all'atteggiamento critico dell'artista nei confronti della degradazione della cultura borghese e individua un unico processo che dalla metà dell'Ottocento ha condotto fino alla nascita dell'avanguardia agli inizi del Novecento, Bürger propone una lettura storica della nascita dell'avanguardia basata primariamente sulla percezione del ruolo svolto dell'arte all'interno della società, in cui il punto di rottura viene invece individuato proprio nell'avvento della corrente estetica, la quale, nella sua "semantic atrophy"²²², mette in evidenza le conseguenze estreme di inefficacia sociale dell'istituzione "arte". Da qui la necessità di abolire l'autonomia e di reintegrare l'arte nella prassi sociale portata avanti dalle avanguardie, il che non significava ritornare ai valori

²²⁰ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 50.

²²¹ *Ibid.*, p. 51.

²²² *Ibid.*, p. xiii.

della società borghese, anzi il rifiuto di questi rimaneva inalterato rispetto all'Estetismo, bensì recuperare la funzione dell'arte all'interno della società ponendo attraverso di essa la base su cui impostare una prassi di vita nuova.

Facilmente ricorderemo quindi critici e autori che hanno esaltato il valore dell'originalità dell'opera, ma molto più difficile è fare lo stesso per quanto riguarda la difesa della tradizione. Inoltre, non appare chiaro cosa si intenda con il termine "tradizione", ossia quali siano i suoi contenuti. Kristeller cerca qui di dare una risposta a questa domanda, dimostrando come la tradizione vada difesa, non a discapito della creatività, ma con la creatività, perché il valore dei prodotti artistici come di qualsiasi altra attività umana nasce da una necessaria combinazione di questi due elementi:

Since the defenders of creativity have been so much opposed to tradition, the temptation will be great to counter one exaggeration with another and to overemphasize the value of tradition. I shall try to avoid this temptation, to give a qualified defense of tradition, and to maintain that the excellence of works of art and of other human endeavors is usually not due to creativity alone but to a combination of originality and tradition.²²³

In realtà, una riabilitazione più ampia del concetto di "tradizione", non limitata al fare artistico, la si può trovare nell'ermeneutica di Hans Georg Gadamer, il quale nella sua principale opera, *Verità e Metodo* (1960), nega che la verità possa essere rintracciata solo attraverso il "metodo", attraverso l'azione del soggetto, ma che l'esperienza della verità abbia origine a partire da ciò che accade, acquisendo di conseguenza un carattere storico che porta a una rivalutazione del concetto di "tradizione": "*La comprensione non va intesa tanto come un'azione del soggetto, quanto come l'inserirsi nel vivo di un processo di trasmissione storica, nel quale passato e presente continuamente si sintetizzano*"²²⁴. La comprensione dell'essere, infatti, non consiste nel rintracciare una spiegazione o definizione assoluta e oggettiva di qualcosa, ma in un processo aperto e in continua evoluzione che si inserisce in un contesto interpretativo strettamente legato a una tradizione di concetti, problemi, possibilità e anche pregiudizi trasmessi dalla storia e che vanno a costituire il sostrato da cui ha origine qualsiasi conoscenza. Alla base della concezione ermeneutica di Gadamer sta quindi la comprensione del contesto storico in cui ci si trova. Non solo, il rapportarsi con il passato non è da considerarsi come un passaggio neutro, ma come un processo che inevitabilmente conduce a delle modificazioni, ad una "riattualizzazione" dei significati che assumono così una dimensione storica. Questo fenomeno di trasformazione è dato dal fatto che la tradizione, attraverso cui facciamo esperienza della storia, ma anche in generale la nostra

²²³ P. O. Kristeller, *op. cit.*, p. 111.

²²⁴ Hans Georg Gadamer, *Verità e Metodo*, Milano, Bompiani, 1983, p. 340.

comprensione dell'essere, è linguaggio: ogni approccio alla verità è veicolato e mediato dal linguaggio, un insieme di segni e forme espressive, che costituisce l'ambiente in cui agiamo e il veicolo attraverso cui, non solo acquisiamo le esperienze, le interpretazioni degli altri e le interpretiamo a nostra volta, ma anche attraverso cui noi stessi possiamo esprimere le nostre ed esporle all'interpretazione degli altri, in un processo dialettico continuo che si sviluppa in maniera indefinita e progressiva. Appare, quindi, chiaro come sia il linguaggio, nella sua dimensione storica, l'elemento che più di tutti determina il nostro approccio all'esistenza e alla verità, nel quale va necessariamente ad inserirsi qualsiasi istanza creativa:

[...] la nostra stessa capacità di costruire nuove interpretazioni della nostra esperienza e di articolare in modo creativo le relazioni tra le parti di quest'ultima si fonda sempre nel preliminare contesto linguistico e culturale nel quale ci troviamo situati.²²⁵

In questo senso, però, la rivalutazione che Gadamer fa della tradizione è da intendersi come un riconoscimento del ruolo fondamentale e inevitabile che essa gioca nella nostra esperienza e conoscenza della verità, si tratta quindi di un dato di fatto, non valutabile in maniera positiva o negativa. Kristeller mira, invece, proprio a rivalutare il concetto mettendone in evidenza gli aspetti positivi e mostrando come questo non interferisca affatto con la creatività, ma anzi la arricchisca.

Già si è visto in precedenza come Kristeller attribuisca un ruolo importante alla tradizione, che diventa praticamente indispensabile nell'educazione e nella formazione degli artisti, di qualsiasi genere essi siano, pittori, musicisti, scrittori, concetto che può essere poi esteso a qualsiasi attività umana:

An architect must also learn the mechanical rules that will prevent his building from collapsing, and know the practical functions for which his building is intended [...]. He may also have original ideas and express himself, but originality and self-expression will not excuse him when his building collapses or proves unsuitable for the purpose for which it was built.²²⁶

Lo stesso vale anche nel momento in cui un tema del passato viene ripreso e reinterpretato nella modernità, dove si è visto come il fatto che la tematica non sia originale non toglie in alcun modo nulla all'originalità e alla creatività nel modo in cui il tutto viene riarrangiato e riproposto.

Ma cosa si intende con il termine "tradizione"? Innanzitutto, Kristeller mette in chiaro che non esiste una tradizione fissa, stabile, che rimane immutata nel tempo, questo perché il cambiamento incessante è ciò che caratterizza in primo luogo ogni individuo e di conseguenza

²²⁵ Cioffi, Gallo, Luppi, Vigorelli, Zanette, *op. cit.*, vol. F, p. 181.

²²⁶ P. O. Kristeller, *op. cit.*, p. 112.

anche qualsiasi agglomerato sociale di individui, dalla famiglia, alla città, a un paese. Al contrario di quanto spesso affermato dagli studiosi:

The view often assumed by social scientists that human societies are stable by nature and that we must introduce special categories, ideological or otherwise, in order to account for change, strikes me as naïve, because it is contradicted by the fact that these societies are made up of individuals that are constantly being born, grow up, engage in various activities, and finally die, to be replaced by others.²²⁷

Come sottolinea Kristeller, nessun essere umano rimane uguale a se stesso per tutto il corso della sua vita, né da un punto di vista fisico, né da un punto di vista di interessi, idee, personalità, figuriamoci una società, in cui le condizioni storiche, politiche, sociali, culturali sempre diverse richiedono un'evoluzione e un adattamento costante indispensabile per la sopravvivenza della società stessa. Il cambiamento è una condizione necessaria alla preservazione di qualsiasi realtà naturale e sociale, e anzi mantenere una qualsiasi forma di stabilità in questo flusso incessante necessiterebbe di uno sforzo enorme. In questo quadro, la tradizione non può che essere un concetto in continua evoluzione, il cui contenuto non può essere costituito da elementi fissi, cristallizzati, ma è interessato da un continuo processo di rinnovamento, per cui elementi un tempo considerati tradizionali non lo sono più in altri periodi, mentre aspetti dimenticati e lasciati in ombra per secoli a un certo punto vengono recuperati e riscoperti perché compatibili con gli interessi e l'animo dell'epoca presente:

Ideas, styles and motifs of the past may lose their appeal in a certain period or climate of opinion, but this must not be final, for they may regain their validity at another time and under different conditions.²²⁸

E' il caso, ad esempio, di quanto accaduto nel periodo rinascimentale italiano, quando l'antichità classica, con i suoi valori e le sue regole, sebbene non del tutto dimenticata nemmeno durante Medioevo, fu riscoperta, riattualizzata, e vista come un ideale di grandezza e armonia a cui tendere, soprattutto nell'arte; non a caso il periodo rinascimentale è ricordato come l'età d'oro dell'arte italiana, un'età che ha visto la produzione di incredibili capolavori non solo artistici, ma anche letterari, filosofici, scientifici, e che non può non essere annoverata tra i periodi di maggiore creatività e originalità dell'arte italiana.

In conclusione si può dire che per Kristeller la tradizione sopravvive nel momento in cui riesce a conservare quegli elementi considerati di valore nel presente e a eliminarne altri invece inutili, di poco interesse. La tradizione, insomma, non va considerata come un elemento negativo,

²²⁷ P. O. Kristeller, *op. cit.*, p. 112.

²²⁸ *Ivi.*

che soffoca od ostacola la creatività, bensì come un bagaglio prezioso in grado di arricchire l'epoca presente, diventando fonte di ispirazione e di creatività per gli artisti contemporanei, ma anche un importante riferimento per valutare e giudicare la qualità e la validità delle istanze presenti:

In all these domains any laudable achievement requires originality and talent, but it must also conform to the rules of the games as well as to the standards of the past which we may or may not wish to call "tradition".²²⁹

²²⁹ P. O. Kristeller, *op. cit.*, p. 113.

III. ASCESA E DECLINO DEL GENIO

III.1. GENIO E NATURA IN KANT

Dopo aver ricostruito la nascita e lo sviluppo del concetto di creatività, mi soffermerò ora ad analizzare più approfonditamente come si è delineato il rapporto tra artista e creatività. Abbiamo visto, infatti, come a partire dal Settecento e soprattutto nel periodo romantico, la facoltà di creare venga attribuita anche all'essere umano, in particolar modo all'artista, al poeta. In questo capitolo tratterò quindi il concetto di "genio", concetto che, come ha sottolineato Kristeller, ha influenzato e continua ad influenzare fortemente il modo in cui oggi facciamo riferimento alla creatività.

Il nesso esistente tra il genio e la creatività è evidente già dal momento in cui si va ad analizzare l'origine del termine: la parola "genio", infatti, deriva dal latino *genius*, a sua volta facente riferimento al verbo *gignere*, ossia generare, creare. La stessa origine caratterizza il termine "ingegno", utilizzato anche nel passato per indicare una mente particolarmente acuta e inventiva, non limitata in questo senso solo al dominio dell'arte, ma applicabile anche alla scienza e alla tecnica, settori che, come abbiamo visto, solo relativamente di recente sono venuti a distinguersi in modo netto dalle discipline che rientrano nella definizione di "belle arti".

Il concetto di genio da cui poi avrà origine la concezione romantica comincia ad apparire inizialmente nei trattati di retorica del Seicento, ponendo le basi per quella filosofia dell'arte che si svilupperà appieno solo nel Settecento. Con questo termine veniva indicata la capacità dell'artista, in particolar modo del poeta, di suscitare stupore e meraviglia attraverso la creazione di figure e immagini sorprendenti in grado di cogliere corrispondenze nuove e inaspettate tra le cose e le idee e di colpire l'animo del lettore. In questo senso, quindi, il genio stava ad indicare una particolare abilità immaginifica dell'artista e metteva in risalto la parte più fantasiosa e irrazionale che caratterizzava la creazione poetica e che si contrapponeva al modo di procedere razionale tipico della conoscenza e della divulgazione scientifica e filosofica.

L'elaborazione, tuttavia, più significativa e completa del concetto di genio, è quella formulata da Immanuel Kant nell'opera considerata come fondante dell'estetica, la *Critica del Giudizio* (1790). In questo testo, Kant non parla solo di arte, ma studia la nostra capacità di giudicare, ossia di mettere in relazione il particolare con l'universale e sviluppa due nozioni che stanno alla base dell'estetica: le nozioni di genio e di gusto. Prima di approfondire questi due concetti, però, cercherò di riassumere brevemente il quadro in cui l'analisi di Kant si inserisce.

La *Critica del giudizio* cerca, innanzitutto, di conciliare quanto emerso dalle prime due *Critiche*: nella *Critica della ragion pura*, infatti, Kant aveva indagato le possibilità di una

conoscenza umana oggettiva, dimostrando come questa non possa che derivare da un giudizio sintetico a priori, un giudizio cioè che combini gli elementi derivati dall'esperienza con la necessità di un fondamento a priori, universale, che renda possibile una conoscenza obiettiva del mondo fenomenico. Kant si opponeva, quindi, alla visione empirista inglese che, facendo derivare la conoscenza esclusivamente dall'esperienza sensibile, escludeva la possibilità di un giudizio valido in modo universale e necessario, ma si opponeva anche alla visione razionalista, secondo cui la conoscenza derivava da un processo di deduzione a partire da verità innate, schemi a priori già presenti nella ragione umana a partire dai quali la realtà sensibile poteva essere ordinata. Per Kant è necessario adottare un punto di vista che non sia quindi né del tutto trascendente né del tutto relegato alla sensibilità, ma un punto di vista trascendentale, per cui i dati molteplici dell'intuizione sensibile vengono elaborati e unificati tramite le categorie a priori presenti nell'intelletto, la facoltà del pensare, che non è quindi né meramente ricettiva né del tutto creativa. In questo senso, Kant opera, come lui stesso la definisce, una "rivoluzione copernicana" del modo tradizionale di intendere la conoscenza secondo il quale questa deriverebbe dall'effetto che l'oggetto ha sul soggetto. Al contrario, secondo Kant, è il soggetto e il suo modo di costituire l'oggetto della conoscenza che va messo al centro dell'indagine, in quanto ciò di cui abbiamo conoscenza in realtà non è la cosa in sé, ma la rappresentazione soggettiva elaborata dall'intelletto stesso. Questa modalità trascendentale individuata nella *Critica della ragion pura* costituirà il principio base dell'intera opera di Kant. Non si tratta, quindi, del soggetto che nell'atto cognitivo si adegua all'oggetto, inteso come qualcosa di dato ed esterno all'intelletto umano, ma al contrario, è l'oggetto che si adegua all'attività di conoscenza del soggetto: "le leggi, infatti, non esistono nei fenomeni, ma esistono solo relativamente al soggetto a cui i fenomeni ineriscono, in quanto possiede un intelletto"²³⁰. Il mondo fenomenico interpretato in questo modo appare governato da principi meccanici, da rapporti causa-effetto, ma nella seconda *Critica*, quella della *ragion pratica*, emerge l'esistenza di un altro mondo, il mondo morale, il cui presupposto principale è costituito dalla libertà umana intesa come "proprietà della volontà di essere a se stessa la propria legge". Come si possono quindi conciliare la scienza e la morale, la libertà dell'uomo emersa nella *Critica della ragion pratica* con la visione deterministica della natura, di cui l'uomo stesso fa parte, emersa dalla *Critica della ragion pura*? Come afferma Kant stesso: "la natura [...] deve poter essere pensata in modo che la conformità alle leggi, che costituiscono la sua forma, possa almeno accordarsi con la possibilità degli scopi, che in essa debbono essere realizzati secondo le leggi della libertà"²³¹. A questo scopo, nella *Critica del giudizio*, Kant adotta un punto di vista "regolativo",

²³⁰ Immanuel Kant, *Critica della ragion pura*, Milano, Bompiani, 2012, p. 285.

²³¹ Immanuel Kant, *Critica del giudizio*, Bari, Editori Laterza, 1978, pp. 14-15.

che è quello del giudizio riflettente, un giudizio che non riconduce il particolare a un principio universale dato, come avviene nella scienza, ma che si rivolge esclusivamente al sentimento del soggetto, assumendo come legge il principio a priori della finalità. Il percepimento di una finalità implica sempre un sentimento di piacere nel soggetto e può essere di tipo estetico o logico. Nel primo caso, il sentimento di piacere è legato all'accordo delle rappresentazioni interne del soggetto, si tratta quindi di una finalità del tutto soggettiva, che non ha a che vedere con la conoscenza dell'oggetto ed è indimostrabile (giudizio di gusto), nel secondo caso, invece, si tratta di "giudicare un oggetto secondo l'idea di uno scopo della natura"²³², ossia di ricercare una finalità oggettiva relativa all'organizzazione della natura (giudizio riflettente teleologico). Dal punto di vista di quest'ultimo, ad esempio, ciò che Kant si chiede è: può l'uomo essere considerato il fine ultimo della natura? Questa modalità di indagine, secondo Kant, non si scontra in alcun modo con il principio della causalità meccanica riconosciuta nella natura, il quale renderebbe vana qualsiasi ricerca di una finalità in essa. Infatti, come si deduce da quanto affermato nella *Critica della ragion pura*, la finalità sta nel nostro modo di giudicare, non nelle cose in sé. Si può notare qui, in particolare, la forte differenza con quegli autori del passato che a lungo hanno visto nell'organizzazione armonica della natura la principale prova dell'esistenza di un'intelligenza superiore, causa dell'essere, mentre per Kant l'ordine che noi ravvisiamo nella natura è proprio dell'attività dell'intelletto che sussume il particolare fenomenico sotto determinate leggi. Se si prende come principio regolatore, quindi, la causalità finale del giudizio riflettente, allora lo scopo della natura dovrebbe essere concepito come ciò che è libero da legami deterministici: "scopo finale è quello che non richiede alcun altro come condizione della sua possibilità"²³³. Essendo l'uomo l'unico essere ad avere in sé quella volontà con cui autodeterminarsi in modo libero che sta alla base della sua morale, come dimostrato nella *Critica della ragion pratica*, allora egli può essere considerato lo scopo supremo della natura.

Anche per quanto riguarda il giudizio di gusto, ossia la facoltà di discernere ciò che è bello o gradevole da ciò che non lo è, Kant assume un punto di vista trascendentale: la *Critica* non si occupa, infatti, di stabilire ciò che è bello o gradevole in sé, ma di indagare le condizioni di possibilità che permettono al soggetto di operare questa distinzione. A questo proposito, Kant differenzia il giudizio di gusto puro, per cui si afferma che qualcosa è bello, dal giudizio di gusto empirico, per cui si afferma che qualcosa piace o è gradevole: nel primo caso si tratta di un giudizio universalizzabile, ossia che deve poter valere per tutti, mentre il secondo, non solo dipende dalla

²³² Cioffi, Gallo, Luppi, Vigorelli, Zanette, *op. cit.*, vol. D, p. 126.

²³³ Immanuel Kant, *Critica del giudizio*, *op. cit.*, p. 311.

sensibilità, ma è anche strettamente soggettivo, nel senso che è legato a un interesse personale per l'esistenza effettiva dell'oggetto giudicato gradevole.

Nel giudizio di gusto puro emerge il rapporto tra libertà e bellezza: questo giudizio, infatti, secondo Kant, è formulato in totale assenza di interesse (si parla di finalità senza scopo), cioè è solo contemplativo, espresso indipendentemente da qualsiasi conoscenza, dall'interesse per l'esistenza o il possesso dell'oggetto, ma deriva esclusivamente dal "libero giuoco delle nostre facoltà di conoscere"²³⁴, l'immaginazione e l'intelletto, che sono facoltà universali, cioè presenti in ogni soggetto. E' per questa affinità delle disposizioni interne (*sensus communis*) che, nel momento in cui diciamo che qualcosa è bello, formuliamo un giudizio che è sì soggettivo, in quanto legato a un sentimento interno alla persona, ma allo stesso tempo comunicabile in modo universale e necessario, anche se questa necessità è indimostrabile, in quanto non basata su concetti –si tratterebbe altrimenti di un giudizio logico.

Il carattere trascendentale del giudizio di gusto e l'accento posto sulla libertà si collegano direttamente alla concezione del genio elaborata da Kant, con cui egli, infatti, evita di attribuire un carattere metafisico, spirituale al fare artistico umano, come invece avverrà più avanti nella filosofia romantica. In realtà, ciò che Kant cerca di evidenziare è proprio la connessione che intercorre tra l'arte bella e la natura, il bello artistico viene sempre ricondotto al bello naturale, per cui, nonostante l'arte abbia sempre lo scopo di produrre qualcosa, questa finalità deve sembrare spontanea, proprio come avviene nella natura:

la finalità della sua forma deve apparire libera da ogni costrizione di regole volontarie, come se fosse un prodotto semplicemente della natura. [...] la natura è bella quando ha l'apparenza dell'arte; l'arte, a sua volta, non può essere chiamata bella se non quando noi, pur essendo coscienti che essa sia arte, la guardiamo come natura.²³⁵

Kant sostiene ancora esplicitamente il primato del bello naturale sul bello artistico e non arriva quindi a rivendicare l'autonomia di quest'ultimo, come invece avverrà in seguito. Kant definisce l'arte bella come quell'arte che ha come fine, non il piacere di per se stesso, ma "accoppiare il piacere alle rappresentazioni come modi di conoscenza"²³⁶, inducendo alla riflessione, per cui il piacere che ne deriva, proprio perché non nasce dalla sola sensazione, è comunicabile universalmente e oggetto del giudizio riflettente. L'arte bella può essere solo produzione del genio, dove con il termine "genio" Kant intende:

²³⁴ Immanuel Kant, *Critica del giudizio*, op. cit., p. 233.

²³⁵ *Ibid.*, pp. 164-165.

²³⁶ *Ivi.*

Il genio è il talento (dono naturale), che dà la regola all'arte. Poiché il talento, come facoltà produttrice innata dell'artista, appartiene anche alla natura, ci si potrebbe esprimere anche così: il genio è la disposizione innata dell'animo (*ingenium*) per mezzo della quale la natura dà la regola all'arte.²³⁷

Appare chiaro come Kant attribuisca alla natura un ruolo fondamentale nell'attività creatrice dell'artista: è la natura, infatti, che dispone le facoltà dell'animo del genio, e il *libero* gioco di queste, condizione necessaria all'esercizio del giudizio riflettente nella contemplazione dell'opera, diventa anche condizione necessaria nella fase di creazione, di produzione dell'opera, raggiungendo la massima espressione proprio nel genio:

l'opera, in quanto arte bella, non arriva mai a staccarsi dal creatore e dal fruitore ed a vivere di una propria vita spirituale, indipendente dal gioco delle facoltà rappresentative in cui per Kant essa invece si risolve²³⁸.

Kant, quindi, proprio introducendo il concetto di genio, lega indissolubilmente l'arte alla natura, assicurandone così la trascendentalità. In caso contrario, infatti, il giudizio sull'arte non si baserebbe sul libero gioco delle facoltà, ma su un principio del tutto concettuale che svincolerebbe del tutto il fare artistico dalla natura e lo renderebbe giudicabile in modo obiettivo. La produzione del genio si differenzia, cioè, da quella degli altri artisti, non sulla base di caratteristiche definite che il prodotto deve avere in sé –in questo modo infatti il bello sarebbe riconducibile a dei principi razionali –bensì su di una particolare modalità di rappresentazione legata alle sue facoltà interne, al suo gusto. E' questa modalità, su cui si fonda l'autonomia del giudizio, che costituisce il punto focale della trattazione kantiana del genio.

Il legame con il libero gioco delle facoltà costituisce un principio che accomuna il gusto con il genio, la contemplazione dell'opera con la sua produzione. Come nel sublime, la contemplazione dell'illimitato, dell'“assolutamente grande”²³⁹, oltrepassa i limiti del gioco armonico di sensibilità e intelletto che caratterizza la contemplazione del bello, così nella produzione del genio l'immaginazione crea rappresentazioni “che danno occasione a pensare molto, senza che però un qualunque pensiero o un concetto possa esser loro adeguato”²⁴⁰, senza cioè che queste possano essere espresse con uguale effetto attraverso espressioni verbali. Ma, mentre nel sublime è l'immaginazione a perdersi di fronte a ciò che la trascende e la ragione si innalza nel suo allungarsi naturale verso l'infinito, nella produzione del genio sono i mezzi concettuali a risultare inadeguati di fronte allo slancio creatore dell'immaginazione. Queste rappresentazioni proprio perché

²³⁷ Immanuel Kant, *Critica del giudizio*, cit., p. 166.

²³⁸ Gianni Carchia, *La legittimazione dell'arte: studi sull'intelligibile estetico*, s.l., Guida Editori, 1982, p. 164.

²³⁹ Immanuel Kant, *Critica del Giudizio*, cit., p. 96.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 173.

oltrepassano i limiti dell'esperienza, e, in quanto intuizioni interne, non sono esprimibili in concetti, vengono definite idee estetiche. La natura, quindi, dota il genio di un'immaginazione produttrice, in grado cioè di creare "un'altra natura tratta dalla materia che le fornisce la natura reale"²⁴¹, cioè la materia della natura viene perfezionata, rielaborata "in vista di qualcos'altro, vale a dire di ciò che trascende la natura"²⁴². Appare quindi chiaro come per Kant la produzione del genio risulti regolata dal gusto, il che non vuol dire che questa sia lasciata alla soggettività dell'artista ma, al contrario, è la natura che dispone le facoltà dell'animo in un modo che non può essere uguagliato dall'osservanza di nessuna regola e da nessuna imitazione. In questo senso Kant afferma che è la natura a dare la regola all'arte nel soggetto.

Il carattere naturale del genio comporta tre conseguenze principali: in primo luogo, l'assoluta originalità del genio, che produce in modo autonomo da qualsiasi regola data; in secondo luogo, dato che lui stesso non sarebbe in grado di spiegare come è arrivato a compiere la sua produzione, quest'ultima non potrà mai essere imitata, ma si pone come esemplare, come un modello, per cui i suoi prodotti "benché essi stessi non nati da imitazione, devono tuttavia servire per gli altri a ciò, vale a dire come misura e regola del giudizio"²⁴³; in terzo luogo, Kant sottolinea la differenza fondamentale che intercorre tra i raggiungimenti del genio e quelli degli scienziati, i quali, pur richiedendo l'esercizio di grandissime menti, possono essere insegnati, appresi e quindi imitati, portando ad un continuo progresso delle conoscenze, di cui in futuro altre grandi menti si potranno servire:

inoltre l'abilità dell'artista non è comunicabile, ma vuole essere data ad ognuno direttamente dalla mano della natura, e muore con lui, finché la natura un giorno non dia il dono ad un altro, che non abbia bisogno d'altro che di un esempio per esercitare in modo simile il talento, di cui egli è cosciente.²⁴⁴

Solo in quanto modelli, fonti di ispirazione, quindi, i prodotti del genio possono contribuire a trasmettere l'arte alla posterità. Inoltre Kant sottolinea che, nonostante il genio sia un talento innato, non acquisibile mediante insegnamento, questo non vuol dire che sia del tutto libero da qualsiasi regola: anche la bella arte, infatti, non può prescindere da quelle regole meccaniche che permettono al genio di eseguire materialmente la sua opera e raggiungere il suo progetto creativo, rendendolo comprensibile e comunicabile anche agli altri:

²⁴¹ Immanuel Kant, *Critica del giudizio*, cit., p. 173.

²⁴² *Ivi*. Kant distingue questo tipo di immaginazione definita produttiva dall'immaginazione riproduttiva, che consiste nella facoltà di riportare semplicemente alla mente qualcosa che è stato esperito e quindi già esistente.

²⁴³ Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 166.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 168.

il genio non può se non fornire una ricca materia ai prodotti delle belle arti; per lavorarla e darle la forma occorre un talento formato dalla scuola e che sia capace di farne un uso che possa essere approvato dal Giudizio.²⁴⁵

In conclusione, Kant contrappone il genio, concetto limitato al solo campo delle belle arti, all'imitazione, in quanto dono della natura non apprendibile. L'attività del genio è creatrice e originale e ha nel gusto il suo principio regolatore, dato da quel libero gioco delle facoltà che è disposto dalla natura stessa.

Si vedrà come la dottrina elaborata da Kant sarà recuperata dai filosofi romantici, i quali finiranno però con l'esaltare il carattere soggettivo della bellezza e la creatività originale dell'artista, per cui l'arte, non solo verrà sciolta dal legame con la natura, ma finirà addirittura col superarla, elevandosi a mezzo di espressione della verità e, quindi, di conoscenza.

III.2. IL GENIO ROMANTICO: ARTE E ASSOLUTO

Nell'introdurre la filosofia romantica è necessario ricordare, infatti, che la filosofia di Kant ha rappresentato il punto più alto raggiunto dall'Illuminismo nella sua esaltazione dell'intelletto umano, un intelletto, però, di cui si riconoscono i limiti, le cui possibilità di conoscenza si fermano a ciò di cui è possibile fare esperienza, al finito. La totalità, l'assoluto, l'infinito non possono essere oggetto di una conoscenza scientificamente fondata, l'unica possibile, proprio per la natura trascendentale dei concetti, imprescindibile dai dati sensibili:

Ogni singola esperienza è solo una parte di tutta la sfera dell'esperienza: la totalità assoluta di ogni esperienza possibile non è in se stessa un'esperienza e tuttavia è un problema necessario per la ragione.²⁴⁶

Tradizionalmente all'Illuminismo viene fatto contrapporre il Romanticismo, inteso come un movimento che rivendica il primato del sentimento e, in generale, di tutto ciò che si oppone alla ragione, cioè dell'irrazionale. In realtà, il Romanticismo, che si sviluppa alla fine del Settecento e si protrae fino ai primi trent'anni circa dell'Ottocento, supera le concezioni illuministe, nel senso che innalza le capacità dell'uomo fino a renderlo in grado di cogliere l'assoluto ma, mentre in campo letterario, questa capacità viene ricondotta effettivamente all'uso di facoltà irrazionali, allo slancio sentimentale, alla fantasia, in ambito filosofico, soprattutto nella corrente dell'idealismo tedesco, la possibilità di arrivare a cogliere l'assoluto, facendolo rientrare nei limiti dello scibile umano, viene attribuita alla ragione stessa, una ragione, però, che supera l'intelletto kantiano. Il principale

²⁴⁵ Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 169.

²⁴⁶ Cioffi, Gallo, Luppi, Vigorelli, Zanette, *op. cit.*, vol. D, p. 114.

problema della filosofia romantica sarà quello di riuscire a porre rimedio a quel dualismo rigido posto dalla critica kantiana, cioè quello tra infinito e finito, tra io e mondo. In particolare, si sottolinea come la cosa in sé, la realtà esterna, non sia da intendersi come qualcosa di oggettivo e di autonomo rispetto alla coscienza del soggetto, bensì come qualcosa che si manifesta e si determina proprio a partire dalla ragione umana, cioè, come afferma Fichte, come limite dell'attività spontanea e libera dell'Io. Punto in comune dei filosofi idealisti è, infatti, il riconoscere il ruolo fondamentale svolto dalla libertà umana anche nell'attività di conoscenza, per cui il principio di libertà che si manifesta nella ragione si esplica nel suo porsi in maniera assoluta, nel suo autorealizzarsi in modo cosciente. L'espressione di questa libertà e l'affermazione dell'Io assoluto necessitano, però, come condizione, dell'esistenza di un'altra realtà, sempre assoluta, che si ponga come limitazione dell'Io, quella che Fichte definisce il non-io, cioè la realtà concreta e storica che è oggetto, il contenuto dell'attività del pensare e dell'agire umano e con cui la ragione, quindi, si deve necessariamente rapportare per potersi determinare. Come la riflessione di Kant si sviluppava nella direzione di una sintesi trascendentale tra soggetto e oggetto, tra le forme prime universali dell'intelletto e i dati concreti dell'esperienza sensibile, allo stesso modo, secondo Fichte, i due principi opposti a partire dai quali si articola la ragione, l'Io libero e assoluto e il non-io finito e passivo, trovano accordo in una sintesi che coniuga le peculiarità di entrambi, per cui il bisogno di assolutezza della ragione si realizza necessariamente nella dimensione concreta e limitata che caratterizza l'uomo.

Mentre però, in questa prima fase, il ricorso al concetto di sintesi implica la permanenza di fondo della scissione tra ragione, assoluto e la finitezza della realtà, successivamente i romantici, in particolar modo Schelling, cercheranno di abolire definitivamente quest'opposizione tra io e mondo, giungendo a formulare un'identità tra soggetto e oggetto, in cui l'arte e il genio giocano un ruolo conoscitivo fondamentale.

Schelling, infatti, si ricollega a quanto affermato da Fichte, il quale aveva posto solo la libertà della ragione umana come esplicazione del principio primo dell'essere, mentre l'oggettività esterna, il non-io, veniva considerato solo come un requisito negativo indispensabile per l'affermarsi dell'Io assoluto. Schelling, invece, vede sia il soggetto che l'oggetto come risultati della manifestazione dell'essere assoluto, del principio primo libero e spontaneo, per cui la libertà diventa il carattere essenziale ugualmente riconosciuto non solo negli uomini, ma anche nella natura e nella storia, non più considerate come oggettivazioni indipendenti rispetto al soggetto. In Schelling, quindi, la sintesi non è solo una fase che lega assieme due principi precedenti e di per sé sussistenti, ma costituisce la natura stessa del principio assoluto dell'essere, per cui solo nella sintesi soggetto e oggetto si realizzano. Da una parte, la libertà si manifesta in modo cosciente attraverso l'autodeterminazione dell'uomo che avviene nell'attività di conoscenza e nella morale, dall'altra

parte, la libertà si manifesta in modo inconscio nei processi di sviluppo della natura, la quale si presenta come un organismo complesso, un insieme organizzato e interdipendente di fenomeni in cui tutte le parti mirano a una finalità ultima e in cui la materia non è più vista come qualcosa di passivo, di inerte, ma come qualcosa di animato inconsciamente da uno spirito vitale che è il principio primo assoluto dell'essere. Nella natura si sviluppa, quindi, un'attività creativa che riflette la libertà umana e che ha quest'ultima come scopo finale.

Secondo Schelling, l'identità di soggetto e oggetto nell'assoluto può essere colta teoreticamente dall'intuizione intellettuale, ma solo l'intuizione estetica è in grado di innalzare l'uomo fino a renderlo cosciente di questo livello di universalità: è nell'arte, infatti, che l'assoluto si rivela direttamente all'uomo e il genio si presenta come colui in cui questa stessa identità si realizza, nell'unione armonica di attività conscia dello spirito e potenza inconscia della natura, cioè di arte e poesia dove, con la prima, Schelling intende le capacità tecniche che l'artista deve necessariamente possedere per portare a compimento il proprio progetto creativo, mentre con la seconda, fa riferimento all'ispirazione, a quella forza spontanea che guida l'artista e che esso stesso non riesce a spiegare.

Se inoltre l'arte è dovuta all'opera di due attività affatto diverse tra loro, il genio non è né l'una né l'altra, ma ciò che sta sopra ad entrambe. Se in una di quelle due attività, ossia nella cosciente, dobbiamo cercare ciò che comunemente si chiama arte, ciò che peraltro non è se non una parte di essa, vale a dire ciò che in essa viene esercitato con coscienza, ponderazione e riflessione, ciò che si può anche insegnare e imparare, ed ottenere con l'aiuto della tradizione e coll'esercizio proprio; all'incontro, nell'elemento inconscio, che entra pure nell'arte, dobbiamo cercare quel che in essa non si può imparare, né ottenere o coll'esercizio o in altro modo, ma può essere solamente innato per libero dono della natura, ed è quello che in una parola possiamo chiamare nell'arte poesia.²⁴⁷

L'ispirazione fa sì che l'artista metta assieme le proprie abilità e conoscenze, acquisite tramite l'insegnamento, in un determinato modo, senza che ne sia cosciente. In questo senso, si potrebbe dire che l'arte imita la natura, nel senso che nell'ispirazione riproduce il suo modo di procedere, ma finisce in realtà con il superarla, poiché, mentre nella natura l'identità di soggetto e oggetto rimane nascosta, nell'arte essa si eleva a livello della coscienza.

Rispetto a Kant, che nella sua teoria dell'arte, aveva fondamentalmente posto il bello artistico come derivante dal bello naturale, Schelling arriva a delineare una vera e propria "filosofia dell'arte", in cui l'operare artistico assume un valore spirituale: per la sua proprietà di svelamento delle verità metafisiche, infatti, Schelling arriva a definire l'arte come organo della filosofia,

²⁴⁷ Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, sez. 6, Laterza, Bari, 1965, consultato in Cioffi, Gallo, Luppi, Vigorelli, Zanette, *op. cit.*, vol. D, p. 301.

elevandola a vero e proprio strumento conoscitivo universale, in grado di arrivare là dove la ragione intellettuale si ferma, cioè al noumeno:

La filosofia raggiunge bensì il sommo vero, ma fino a questo punto non porta che quasi un frammento dell'uomo. L'arte porta l'uomo intiero, com'egli è, alla conoscenza del sommo vero, e qui riposa l'esterna diversità e il portento dell'arte.²⁴⁸

Mentre in Kant, quindi, è la natura che tramite il genio dà la regola all'arte, per Schelling, l'arte, in quanto riproduzione dell'assoluto, diventa essa stessa qualcosa di metafisico, dove all'infinita opposizione di attività conscia e inconscia si sostituisce il sentimento di una conciliazione armonica tra i due principi. Le opere d'arte, pur assumendo forme molteplici, diventano così espressione dell'assoluto e dell'infinito in una dimensione sensibile e finita ed è in questa loro proprietà comune che risiede la bellezza che le contraddistingue.

Da un punto di vista più letterario, la libertà del soggetto messa in primo piano a livello filosofico nell'attività di conoscenza si traduce nell'esaltazione della spontaneità espressiva, della passione e del sentimento in nome di una creatività artistica autentica e originale, svincolata dalle costrizioni, anche morali, e dai dettami rigorosi del classicismo. Questo nuovo ideale dell'arte sarà quello promosso dal movimento letterario dello *Sturm und Drang*, sviluppatosi in Germania negli anni settanta del Settecento, e dalla prima generazione di poeti romantici, che metterà, inoltre, in evidenza il carattere creativo dell'arte, a partire da Novalis, il quale, proprio dal recupero della filosofia di Fichte, riformula il concetto di immaginazione produttiva, intesa come quella facoltà che si pone alla base della creazione artistica: la manifestazione dell'oggetto a partire dal soggetto che lo crea nella sua libera autodeterminazione implica che la verità non sia una proprietà esterna e autonoma dell'oggetto, ma qualcosa che proviene dal soggetto stesso. Nella poesia, l'artista crea quindi un mondo che non prende le regole dalla natura, non la imita, ma che si fonda su quello stesso principio di verità presente già all'interno del soggetto, per cui Novalis arriva ad affermare che "la poesia è il reale, il reale veramente assoluto"²⁴⁹. La fantasia, l'immaginazione dell'artista sono quindi facoltà produttive, in cui la dialettica tra Io e non-io che fonda l'essere, normalmente inconsapevole, diventa cosciente nell'attività creativa del poeta.

Ma il concetto che sta, in particolare, alla base del genio stürmeriano, ciò che lo eleva rispetto agli altri uomini e che si ritrova nell'identità di soggetto e oggetto formulata dall'idealismo tedesco, è il suo rapporto con la natura, concepita come animata da una forza spirituale di cui il genio si riconosce parte ed è espressione: il movimento romantico si caratterizza per un'intima consonanza, un rinnovato rapporto profondo e spirituale che lega l'uomo alla natura e che si

²⁴⁸ Schelling, *op. cit.*, p. 160.

²⁴⁹ Novalis, *Frammenti*, s.l., Rizzoli, 1976, p. 1186.

contrappone alla rigida separazione illuminista tra intelletto e sensibilità, tra cultura e natura; solo l'uomo che sviluppa in modo completo e libero la propria personalità, anche da un punto di vista emotivo e sensuale, riesce a giungere a una creatività estetica originale. Questa concezione è quella che si ritrova, per esempio, in Goethe, per cui il genio artistico è colui che prima di tutto arriva a intuire, attraverso l'osservazione naturalistica, quel principio di organizzazione della natura che agisce in vista di un fine interno di cui aveva parlato Kant nella *Critica del giudizio*. In particolare, Goethe esalta il ruolo svolto dai sensi e dal sentimento dell'uomo come principali strumenti di indagine sulla natura, in grado di cogliere, attraverso la pura contemplazione, l'armonia che sottostà alle sue strutture. Essi si contrappongono ai metodi impersonali e neutri della scienza meccanicistica, all'esperimento e alla manipolazione dei fenomeni, limitati ad una visione solo parziale della natura, colta separatamente dal soggetto.

Il dualismo di fenomeno e noumeno che, per Goethe, si concilia nell'osservazione della bellezza della natura, in Schiller costituisce, invece, due modi opposti di concepire l'uomo come libertà e necessità, come materia e spirito, che si sono tradotti in una sempre maggiore frammentazione e contrasto tra le diverse facoltà umane, che ha raggiunto il suo culmine nell'età moderna. Dalla perfetta comunione di uomo e natura, di moralità e sensibilità, che caratterizzava l'antichità, si è arrivati a una società in cui il prevalere dell'intelletto sulla natura ha condotto alla divisione del lavoro, a una crescente specializzazione sia nelle scienze che nella formazione, alla separazione di sensibilità e intelletto, di ragione e fantasia. Tutto ciò impedisce lo sviluppo completo e armonico delle facoltà e delle diverse attitudini dell'individuo, rendendolo sterile e alienato. Nonostante Schiller riconosca che questo processo di sempre maggiore rivalità tra le forze dello spirito umano si sia rivelato necessario per permettere lo sviluppo delle diverse disposizioni umane prese singolarmente, ora l'uomo deve compiere consapevolmente, per mezzo della ragione e non dell'intelletto, il percorso inverso. Questo non significa pensare a un ritorno impossibile alle condizioni dell'età antica, ma arrivare a comprendere che le diverse forze fondamentali dell'uomo non sono da considerarsi scisse in modo insanabile, ma come parti di uno stesso tutto armonico che costituisce l'essere. Il compito di far progredire l'uomo in questo ritorno all'unità dell'essere spetta, secondo Schiller, ancora una volta all'arte e alla bellezza, in grado di educare alla libertà, a quello stato cioè che non è determinato né dalla sensibilità né dalla razionalità, ma in cui “non altro risultato si è raggiunto se non che a lui [l'uomo], ormai, *grazie alla natura*, è reso possibile far di se stesso ciò che vuole”²⁵⁰. Per questa sua capacità di restituire all'individuo la sua umanità, intesa come totalità armonica, Schiller parla di creatività dell'arte:

²⁵⁰ Friedrich Schiller, *Lettere sull'educazione estetica*, Roma, Armando Editore, 2005, p. 201.

Non è, dunque, solo poeticamente consentito, ma anche filosoficamente giusto, che la bellezza si chiami la nostra seconda creatrice. Ed invero, benché essa ci renda l'umanità solo possibile, e del resto alla nostra libera volontà lasci stabilire fin dove vogliamo farla reale, questo tuttavia ha in comune con la nostra originaria creatrice, la natura, che a noi pur non diede nient'altro oltre il potere di diventare umani, l'uso di essa lasciando alla nostra propria volontà di decidere.²⁵¹

Mentre Kant, quindi, aveva legato in modo inscindibile l'origine del genio alla natura, con il Romanticismo e, in particolare, nella filosofia di Schelling, il genio, sebbene sia ancora considerato una figura legata esclusivamente all'ambito artistico, comincia ad assumere una valenza metafisica, capace di riprodurre nella sua opera la verità, l'assoluto, la totalità dell'essere, impossibili da raggiungere con il semplice intelletto umano. Si vedrà come più avanti, a partire dalla fine dell'Ottocento con Schopenhauer, la figura del genio che riesce ad andare oltre il fenomeno per arrivare a cogliere il principio primo dell'essere nel noumeno, si estenderà anche ad altri ambiti della vita umana, come la religione e la filosofia.

III.3. SCHOPENHAUER: IL *REDITUS* DEL GENIO

Abbiamo visto che Kant aveva operato una distinzione tra “fenomeno” e “cosa in sé”, affermando che ciò di cui si può avere conoscenza è il fenomeno, ossia la rappresentazione dell'oggetto che si opera nel soggetto, data dall'applicazione dei dati dell'intuizione sensibile alle forme a priori dell'intelletto, mentre la “cosa in sé”, resta di fatto inconoscibile e relegata all'ambito del *noumeno*, cioè di ciò che è solo pensabile. Schopenhauer muove da questo punto, giungendo però a delle nuove conclusioni.

Schopenhauer, infatti, ne *Il mondo come verità e rappresentazione* (1918), conferma l'incapacità della scienza di giungere a una conoscenza obiettiva della “cosa in sé”, la quale rimane del tutto esterna al soggetto ed è accessibile solo in quanto rappresentazione del soggetto: in questo senso ognuno può parlare del “mondo come mia rappresentazione”, dove però, con il termine “rappresentazione”, Schopenhauer si rifà direttamente al principio dell'idealismo soggettivo, per cui tutto ciò che noi percepiamo con i sensi, tutto ciò di cui noi facciamo esperienza nel mondo si presenta come un'illusione, un sogno:

è *maya*, il velo dell'illusione, che ottenebra le pupille dei mortali e fa loro vedere un mondo di cui non si può dire né che esista né che non esista; il mondo infatti è simile al sogno, allo scintillio della luce solare sulla sabbia, che il viaggiatore scambia da lontano per acqua, oppure ad una corda buttata per terra che egli prende per un serpente.²⁵²

²⁵¹ Friedrich Schiller, *op. cit.*, p. 202.

²⁵² Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Torino, Mursia Editore, 1985, p. 44.

Rispetto a Kant, Schopenhauer si muove in una direzione scettica, per cui il fenomeno diventa equivalente di inganno, sogno, immagine illusoria. Si tratta, quindi, di un mondo fatto di rappresentazione che richiama fortemente il mito platonico della caverna, in cui la condizione dell'uomo veniva paragonata a quella di uno schiavo intrappolato nel fondo di una caverna in cui riesce a vedere solo l'ombra delle cose reali poste all'esterno.

Stando così le cose, anche in Schopenhauer potrebbe apparire non risolta la questione della "cosa in sé". In realtà, secondo Schopenhauer, Kant non ha compreso che la stessa attività di conoscenza attuata dal soggetto che costituisce il mondo fenomenico è frutto di un'astrazione che deriva da un atto di volontà. E' possibile, cioè, cogliere un'altra dimensione del mondo oltre quella fenomenica regolata da leggi meccaniche, volgendo l'attenzione dall'esterno verso l'interno, per cui è possibile affermare: "il mondo è la mia volontà". Considerando, ad esempio, il primo oggetto che l'uomo ha a disposizione, cioè il proprio corpo, ci si accorge che questo può essere conosciuto sia come fenomeno, al pari degli altri oggetti di cui facciamo esperienza tramite i sensi, e quindi come rappresentazione, ma può essere anche conosciuto attraverso un sentimento interno, dal punto di vista della nostra autocoscienza, per cui ci rendiamo conto che nel momento in cui vogliamo qualcosa, questa volontà diventa essa stessa movimento, un movimento che non segue semplicemente in modo logico la volontà, ma che diventa un tutt'uno con essa. Il soggetto in sé è quindi volontà e questo stesso principio può essere esteso a tutta la natura, la quale non è spiegabile nella sua totalità attraverso le leggi della causalità meccanica, ma presenta forze occulte (come la legge di gravità) alle cui cause non è possibile risalire in modo scientifico e che devono agire al pari della volontà: la "cosa in sé" è identificabile, quindi, con la volontà, per cui l'intero mondo fenomenico non ne è che l'oggettivazione, la manifestazione sensibile. Ciò che permette alla volontà, nella sua absolutezza, di manifestarsi oggettivandosi nel molteplice sensibile sono le *idee*, anch'esse riconducibili ai modelli di cui parla Platone, ossia gli archetipi universali ed eterni da cui scaturisce il molteplice del particolare. Secondo Schopenhauer, inoltre, il manifestarsi della volontà nel mondo non è da considerarsi come un processo consapevole e organizzato in vista di un fine, bensì come istinto, un impulso cieco e irrazionale che spinge alla sopravvivenza, alla perpetuazione della specie: la *volontà di vita*.

Ponendo questa autoaffermazione della volontà come principio propulsore che sta alla base dell'intero universo ne consegue una concezione particolare della natura intesa come campo di scontro incessante tra le forme viventi, impegnate in una spietata lotta per la sopravvivenza che ha come condizione la soppressione continua di altri organismi: una volontà, quindi, che per continuare ad affermarsi deve eliminare le sue stesse oggettivazioni, che progredisce lottando contro se stessa. E' lo spettacolo di una natura crudele e irrazionale, in cui il fine ultimo della

felicità dell'uomo non è contemplato, e che si nasconde dietro il velo di *maya*, dietro l'illusione di un mondo razionale e rassicurante che la rappresentazione ci offre.

In questa concezione pessimistica della vita dell'uomo, per cui la naturale propensione al piacere ha come condizione la sofferenza continua, l'asceti si presenta come l'unico atto di libertà possibile: il "genio" in Schopenhauer è colui che riesce a sottrarsi alle regole della volontà e a cogliere il vero aspetto delle cose che si nasconde dietro il velo di *maya*. Il genio è colui che compie il *reditus*, cioè il ritorno al mondo originario dell'essere dopo la lunga permanenza nel buio della caverna, un'asceti razionale, che gli permette di distaccarsi dal mondo fenomenico e con esso di *negare* la volontà, raggiungendo una dimensione libera dagli inganni e dalle sofferenze, in cui poter osservare la vita in modo passivo dal punto di vista del "cosmic Subject-eye", ossia "the «limit» and supporter of the world"²⁵³ [il "limite" e il sostenitore del mondo]:

La genialità consiste dunque nell'attitudine a mantenersi nell'intuizione pura, perdendovisi; a redimere dalla schiavitù della volontà la conoscenza che le era originariamente asservita; in altre parole, bisogna perdere affatto di vista il proprio interesse, la propria volontà, i propri fini; bisogna per un certo tempo estraniarsi completamente dalla propria personalità, per non restare che puro soggetto conoscente e limpido occhio del mondo.²⁵⁴

Il genio comprende, cioè, che tutto ciò che viene percepito attraverso i sensi deriva anch'esso dalla volontà, per cui l'uomo, attraverso le sue percezioni crea il mondo illusorio in cui vive: "perception –vision in particular –is both the author of its objects and subject to the Will"²⁵⁵. La stessa attività di conoscenza dell'uomo, limitata al mondo fenomenico, non arriva alla verità, ma rimane essa stessa immersa ciecamente nella volontà, di cui si pone al servizio facendo apparire le cose non per come sono veramente, ma per come sono utili a noi, secondo cioè il nostro interesse. Così, il gioco della volontà può continuare ad affermarsi. L'unico modo per porre fine a questo mondo delle rappresentazioni e giungere alla realtà dell'essere consiste, quindi, nell'abbandonare il punto di vista individuale e parziale soggetto alla volontà che costituisce la parte empirica dell'uomo per arrivare a congiungersi all'unità del Soggetto.

Schopenhauer recupera dal Neoplatonismo, quindi, anche la concezione della natura dell'individuo come separata in due parti: una parte è empirica, legata alla volontà di cui è manifestazione, soggetta ai bisogni animali e ai piaceri sensibili; l'altra, invece, è quella parte trascendente e collettiva che costituisce il limite del mondo, il Soggetto posto al di fuori del tempo e dello spazio, in cui si arriva alla vera conoscenza. Quest'ultima corrisponde all'"anima" di cui parlavano i neoplatonici, la quale, essendo immortale, è svincolata dal principio naturale di

²⁵³ Jerry S. Clegg, *On Genius: Affirmation and Denial from Schopenhauer to Wittgenstein*, New York, Lang, 1994, p. 9.

²⁵⁴ Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 224.

²⁵⁵ Jerry S. Clegg, *op. cit.*, p. 9.

conservazione della vita, fondato sulla ripetitività, che, invece, caratterizza la nostra parte animale. Questa è la parte che lega l'individuo alla divinità, con cui egli condivide la tendenza, non a ripetere ciò che è già esistente, ma a cercare la novità, a creare il nuovo, come dimostra l'originalità dei prodotti dell'artigiano che, a differenza di quanto avviene con i figli, non riproducono il loro "creatore":

We are [...] riven beings, caught not only between the light and the dark, Being and nothingness, but between competing teleologies: one erotic and conservative, the other thanatoid and inventive.²⁵⁶

Anche in Plotino, la condizione indispensabile per il superamento di questo dualismo e il *reditus* al mondo dell'essere, sta nel raggiungere la completa indifferenza ai piaceri sensibili, agli istinti animali, nell'abbandonare cioè la propria parte empirica. Nel Neoplatonismo, questa ascesi verso l'Uno che sta dietro al molteplice, è possibile per mezzo di un percorso costituito da tre "gradini": la virtù, che permette il distacco dai piaceri corporali, la contemplazione estetica, cioè la contemplazione della bellezza, dell'armonia che sta nelle cose, e infine la filosofia, che permette di cogliere in modo intuitivo il mondo dell'essere. Schopenhauer mantiene la morale, l'arte e la filosofia come domini del genio, ribaltandole però nel loro ordine di importanza.

La prima manifestazione del genio è, infatti, per Schopenhauer, rappresentata dal *filosofo*, il cui compito consiste nel cercare di "tradurre" le verità contemplate nel linguaggio naturale degli uomini. Questo non sarà mai del tutto realizzabile, dato che il pensiero e il linguaggio, secondo Schopenhauer, non fanno che riprodurre l'illusione che i sensi ci offrono e non sono, quindi, in grado di trasmettere la verità dell'essere. Tuttavia, la filosofia permette a ciò che è già presente nella coscienza di ciascuno di emergere e di essere oggetto di riflessione consapevole da parte della nostra parte empirica.

Al linguaggio naturale ed empirico degli uomini si contrappone, però, il linguaggio trascendente e universale della musica. Per Schopenhauer, il musicista si pone alla pari del filosofo, anzi lo supera perché in grado, con la sua arte, di esprimere direttamente e in modo più adeguato, cioè senza l'intermediazione di parole e concetti, la profondità dell'essere. La musica, infatti, è fatta di toni che non imitano l'aspetto fenomenico del mondo, l'oggettivazione della volontà, bensì la volontà stessa: "la musica è infatti, della volontà, un'oggettivazione, una copia, tanto immediata quanto lo stesso mondo"²⁵⁷. Come la volontà si manifesta nel mondo fenomenico attraverso il

²⁵⁶ Jerry S. Clegg, *op. cit.*, p. 4.

²⁵⁷ Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, pp. 299-300.

mezzo delle idee, questo mezzo nella musica è rappresentato dai toni, che si differenziano dalle parole per la loro capacità di parlare direttamente alla nostra parte metafisica, “the One within”²⁵⁸:

Thus when listening to a piece of music something analogous to reality “speaks” to us directly. It is as if reality had been named with tones as real as itself then talked about in a musical essay.²⁵⁹

Il genio nella figura del musicista mostra tutto il potere creativo derivante dall’abbandono della dimensione empirica a favore di quella noumenica che si esprime nella capacità di creare qualcosa che è di per se stesso diretta oggettivazione dell’essere e non riproduzione della realtà fenomenica. Non riusciremmo mai, per esempio, a tradurre un linguaggio trascendente e universale, come quello della musica, in parole e concetti, se questo fosse possibile avremmo la “vera filosofia”²⁶⁰.

La musica, per Schopenhauer, quando non è programmatica, cioè quando non imita il mondo fenomenico, si distingue da tutte le altre arti proprio perché non ha il mondo come oggetto, come contenuto, non lo rappresenta, ma ne è piuttosto lo “specchio”, una dimensione parallela, in cui allo stesso modo si viene a ricreare il carattere tragico proprio del mondo stesso: la musica non programmatica si presenta sempre come una musica tragica.

L’*artista tragico* si accosta al filosofo come forma di genio che ha negato la volontà e che allo stesso tempo è impegnato nel cercare di comunicare agli altri l’essenza delle cose. Sia l’artista tragico che il filosofo, quindi, non sono ancora del tutto slegati dal proprio sé empirico e questo è dimostrato dal loro tentativo di trovare un linguaggio che sia in grado di esprimere in modo adeguato la verità alla gente comune. Una tale preoccupazione non dovrebbe interessare l’asceta nel suo distacco passivo dal mondo fenomenico. Secondo Schopenhauer, la terza e più alta forma di genio, in grado di arrivare alla totale ascesi e quindi alla salvezza completa è il *santo*, per il quale la comprensione della vera realtà delle cose non viene espressa tanto nei dogmi e quindi nel linguaggio, bensì nel suo modo di comportarsi, di vivere, indifferente ai bisogni e ai timori legati alla vita terrena:

That he speaks makes clear that from all points of view, save his own, *he* still exists, but for *Him* who has now totally shed a wordly identity this “very real world” –including a now discarded, living body –is ended and become essentially nothing.²⁶¹

²⁵⁸ Jerry S. Clegg, *op. cit.*, p. 26.

²⁵⁹ *Ivi.*

²⁶⁰ *Ivi.*

²⁶¹ *Ibid.*, p. 28.

La filosofia di Schopenhauer, in conclusione, si presenta come un recupero post-kantiano del neoplatonismo, in cui il genio è colui che riesce a cogliere l'essenza delle cose posta al di là del mondo fenomenico, cioè ad assumere il punto di vista libero dalla volontà del Soggetto. Jerry S. Clegg ha mostrato come importanti studiosi successivi si siano rapportati a questa immagine del genio, in alcuni casi, accettando le premesse metafisiche neoplatoniche di Schopenhauer, ma rivedendo e modificando le caratteristiche del genio in modo da evitare soluzioni nichilistiche, in altri casi, rifiutando in modo deciso il dualismo tra piano noumenico e fenomenico e cancellando, di conseguenza, la validità della figura del genio.

Uno di questi filosofi è Nietzsche, il quale, nella sua opera giovanile, *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, riprende la concezione pessimistica della natura e della vita vista come priva di senso e governata dalla sofferenza. In quest'opera, tuttavia, nonostante le premesse siano le stesse di Schopenhauer, Nietzsche arriva a delle conclusioni diverse relative a ciò che dovrebbe essere il "genio", in particolare alla *noluntas* (negazione della volontà) proclamata da Schopenhauer come mezzo di salvezza, Nietzsche contrappone un'accettazione coraggiosa della vita così com'è, come viene dimostrato dagli eroi della tragedia greca.

III.4. NIETZSCHE: REVISIONE E RIFIUTO DEL GENIO-ARTISTA

Nietzsche paragona gli uomini a figure dipinte su di una tela da un pittore, tela in cui viene rappresentata una battaglia feroce, immagine della vita. In questa immagine troviamo riprodotti tutti gli aspetti che compongono la realtà, già messi in evidenza da Schopenhauer, ossia il piano dell'essere (quello in cui si trova il pittore); il piano dell'apparenza, che gli uomini, rappresentati dalle figure dipinte, scambiano per la realtà vera; infine, il piano dell'apparenza, costituito da elementi che non sono altro che ulteriori riproduzioni dell'apparenza, quali le parole, i concetti, le immagini prodotte dal pensiero, i sogni e così via. Qui, la posizione del genio, cioè di colui che si sottrae all'apparenza della volontà e assume il punto di vista dell'Uno, corrisponde a quella del pittore. Anche in Nietzsche, l'uomo appare costituito di due dimensioni, quella empirica e quella noumenica che ci riconduce all'unità del Soggetto posto al limite del mondo: in altre parole, l'uomo riconosce come sua realtà quella dipinta e non comprende che il suo vero essere è il pittore. Se, quindi, nella contemplazione estetica della vita, come del dipinto, riconosciamo tutta la sua atrocità e irrazionalità, in realtà, per Nietzsche, questo non conduce alla rassegnazione, allo sconforto e al rifiuto della vita attraverso la fuga in una dimensione metafisica, ma al contrario, il genio, comprendendo che nella realtà l'uomo occupa il posto del pittore, avverte un senso di piacere simile

a quello di “a playful child who builds and rebuilds his sand hills”²⁶² e che lo porta, infine, ad accogliere e ad amare la vita anche nei suoi aspetti più terrificanti e assurdi. La tragedia, in questo senso, non si differenzia dalla commedia e si trasforma in un elogio alla vita.

In questa concezione del mondo, i due famosi principi generativi, raffigurati dalle divinità Dioniso e Apollo, che stanno alla base non solo delle produzioni dell'uomo, ma della natura stessa, che è quindi anch'essa arte, rappresentano di fondo rispettivamente la forza “primaria” che crea dalle idee il mondo fenomenico e quella “secondaria” che, attraverso i concetti e i sogni, produce una dimensione illusoria e rassicurante che va a occultare il reale aspetto delle cose. Non a caso, similmente a Schopenhauer, Nietzsche fa rientrare la musica (non programmatica) tra le arti dionisiache, in quanto non rappresenta nulla di empirico, mentre la pittura, così come la scultura, il sogno, il pensiero concettuale sono legati al dio Apollo. Lo spirito dionisiaco e quello apollineo, insomma, si rapportano tra di loro al pari dell'originale e dell'imitazione.

Una posizione particolare è quella occupata dagli edifici e dai prodotti della tecnica, che nel passato, come abbiamo visto, sono stati spesso elementi molto discussi nell'ambito della questione sulle possibilità di intervento originale dell'uomo nella natura e, quindi, di creatività umana, proprio per il loro apparire slegati dall'imitazione di qualcosa di già esistente in natura. Nel passato si era comunque riusciti a farli rientrare nell'ambito dell'imitazione delle idee platoniche, per esempio, o del processo generativo della natura, fino ad essere, nel periodo rinascimentale, come riporta Blumenberg, presi a dimostrazione di una capacità produttiva dell'uomo imitatrice di quella creatrice di Dio *ex nihilo*. Anche Nietzsche, in realtà, non arriva ad attribuire la produzione di edifici e oggetti industriali all'azione di un principio dionisiaco operante nell'uomo. Essi sarebbero, quindi, da far rientrare nell'ambito dell'apollineo; a questo proposito Clegg afferma: “Buildings and industrial productions cannot be credited to him [Dionysus], for they are thoroughly artificial and do not belong to the order of “nature”, but stand as additions to it”²⁶³.

Anche la musica è artificiale, cioè non presente di per sé nel mondo fenomenico, ma per il suo carattere non rappresentativo e la sua natura di oggettivazione diretta dell'essere, “its composer [...] is identical to the creator of “nature”, for whom tones are like the names of the world's substance”²⁶⁴. Il musicista compone in forza di quella parte creatrice della mente umana che rientra nella coscienza collettiva, nell'unità del Soggetto che è, quindi, Dioniso stesso.

La distinzione tra il mondo fenomenico come prodotto del dionisiaco e l'illusione che lo riveste come prodotto dell'apollineo è in Nietzsche fondamentale; se l'illusione, infatti, venisse a

²⁶² Jerry S. Clegg, *op. cit.*, p. 40.

²⁶³ *Ibid.*, p. 43.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 43.

coincidere con la stessa realtà fenomenica il pericolo sarebbe infatti quello di rimanere con l'unica soluzione possibile dell'asceti totale e della negazione della vita, come avvenuto in Schopenhauer.

Lo spirito apollineo e quello dionisiaco sono, quindi, due forze parallele (una cosa o è originale o è imitativa), l'unico punto di incontro tra di esse va a costituire quello che Nietzsche definisce il "genio apollineo", che si traduce nella figura del poeta lirico, ossia di colui che trasporta un contenuto metafisico, riferito all'essere, in un linguaggio concettuale, riferito all'apparenza dell'apparenza, alla pari del filosofo per Schopenhauer. Mentre, per Schopenhauer, la forma massima di genio è rappresentata dal santo e dal suo distacco definitivo dal mondo, per il Nietzsche de *La nascita della musica dallo spirito della tragedia*, è questa la vera figura del genio, quella di colui che non nega la sua parte empirica, ma riesce a tradurre un contenuto noumenico in un linguaggio fenomenico per la gente comune: nel genio apollineo, insomma, noumeno ed empirico si equivalgono perfettamente, la parte apollinea e quella dionisiaca presenti nell'uomo sono in collegamento e consapevoli l'una dell'altra:

The lyric poet, in short, is the complete, balanced noumenal-empirical personality, aware at once of the double reference of the pronoun "I". As an Apollonian he interprets music through the image of the will; as a Genius he is released from the desire of the will and is the "undimmed eye of day".²⁶⁵

E', quindi, la tragedia, e in particolare il coro, dove musica e parola sono unite, che rivela la verità della vita in tutta la sua atrocità e ci fa riconoscere la nostra ambivalente natura di pubblico e attori, trasformando avvenimenti drammatici e disgrazie del passato in opere d'arte, in prodotti artistici. Mentre all'apollineo va attribuita l'illusione ingannevole che nasconde la verità e, quindi, la finzione costruita dall'azione drammatica, dal canto e dalla danza del coro emerge la forza creatrice dionisiaca che, con un cambio del punto di vista, trasforma le sofferenze e i dolori degli uomini in piaceri estetici.

Nietzsche, quindi, ne *La nascita della tragedia*, considera l'arte in grado di trasmettere l'essenza della vita e riformula l'immagine dell'artista tragico già delineata da Schopenhauer. Ma, se in questa sua fase giovanile la figura del genio è solo modificata, nella sue opere più mature Nietzsche finirà con il rifiutarla definitivamente in nome di una concezione più naturalistica dell'uomo. In questa fase, la volontà di vita di Schopenhauer viene sostituita dalla dottrina dell'eterno ritorno: le teorie darwiniane sull'evoluzione portano Nietzsche a rifiutare l'idea della conservazione della specie come risultato della volontà di vita, la natura non ha un tale scopo, ciò che invece fonda il mondo fenomenico e ci lega indissolubilmente ad esso, impedendo l'asceti nichilistica, è l'*eterno ritorno*, per cui tutte le cose sono destinate a ripetersi necessariamente ed

²⁶⁵ Jerry S. Clegg, *op. cit.*, p. 45.

eternamente in una concezione ciclica del tempo. In questo modo, non solo la fuga dal mondo è impossibile, ma l'uomo felice non è più colui che afferma la volontà di vivere, bensì colui che aderisce e vuole l'eterno ritorno e per questo vive ogni attimo come se dovesse desiderare di ripeterlo all'infinito. Il protagonista di questa felicità, che solo nella logica dell'eterno ritorno raggiunge la sua pienezza, è il *superuomo*, l'anti-genio, che esercita, non più la volontà di vita, ma la volontà di potenza, la volontà che vuole se stessa, che si esprime nell'impulso continuo a superarsi, a creare il nuovo, a cercare sempre nuovi modi di dare forma alla materia. L'eterno ritorno non va inteso, quindi, come ripetizione eterna del caos che governa il mondo, non esclude la creatività implicita nell'evoluzione, ma l'evoluzione stessa si sviluppa al suo interno, in un'ottica finita e lineare, e in un'opposizione continua al caos necessaria per il suo stesso protrarsi, sottoposta però allo stesso tempo ad una legge superiore che la porterà a ripetersi all'infinito.

In questa nuova concezione del mondo, la libertà dal dolore non è data dall'ascesi del genio-santo, dall'unione con l'essere e dal rifiuto della nostra parte empirica; anzi, nell'ottica dell'eterno ritorno non è più possibile pensare alla separazione tra un mondo dell'apparenza e uno dell'essere. L'uomo è, quindi, un animale e non c'è nulla di superiore in esso che lo possa portare ad una conoscenza assoluta e oggettiva: il suo istinto lo porta a cercare naturalmente il piacere, non la verità. Come si spiega allora l'ossessione dell'uomo per la conoscenza e la nascita della morale? Nietzsche fa risalire la causa di ciò al momento in cui l'uomo si è liberato dalle leggi di sopravvivenza della natura, si è addomesticato e l'evoluzione lo ha cambiato facendo scomparire alcune facoltà prima indispensabili per la sopravvivenza e facendone sviluppare altre necessarie alla nuova condizione. Lo schiavo è colui che per primo ha compiuto questo percorso, dato che la sua sopravvivenza è stata sottratta alle leggi naturali e dipende esclusivamente dalla volontà del padrone. E' in questa fase della storia dell'umanità che l'uomo ha cominciato a sviluppare una coscienza intellettuale che si è tradotta nell'impulso a ricercare la verità, piuttosto che il piacere. Nietzsche afferma che nel corso della storia l'uomo, proprio per la sua incapacità intrinseca di giungere alla conoscenza, ha prodotto falsità ed errori avendo come scopo inconsapevole la fuga dal dolore, non la verità. Se per Schopenhauer, questo è frutto dell'opera della volontà che va rifuggita, per Nietzsche, si tratta di un aspetto fondamentale della natura umana, che non va condannato, ma che ne consente la preservazione e l'evoluzione, negarlo potrebbe rivelarsi addirittura dannoso. In questo senso, Nietzsche arriva a definire il filosofo del futuro come colui che si libera dalle concezioni di bene e male che a lungo hanno dominato l'umanità e questo non è da intendersi come un invito all'immoralità, ma come un invito a vivere in accordo con la propria natura.

La posizione del filosofo del passato viene, invece, occupata dallo scienziato: è lui l'anti-genio, colui che rifiuta l'ascetismo, non crede nell'esistenza di una verità più alta e abbandona la

ricerca del piacere e dell'utilità per arrivare alla verità. Nella scienza i sensi e il linguaggio non sono più considerati come entità ingannevoli, che riproducono una realtà illusoria, ma diventano strumenti affidabili della conoscenza empirica.

Sia in Schopenhauer che in Nietzsche, quindi, la figura del filosofo è stata problematizzata a partire da una concezione del linguaggio concettuale visto come qualcosa di irrimediabilmente legato all'inganno dei sensi e, quindi, incapace di cogliere o di trasmettere alcuna verità. Seguendo il percorso interpretativo di Clegg, chi propone una riabilitazione di questa figura sulla base dello studio delle leggi del linguaggio e della logica è Ludwig Wittgenstein nella sua maggiore opera, il *Tractatus logico-philosophicus* (1922).

III.5. WITTGENSTEIN: DAL GENIO-FILOSOFO AL LOGICO

Come Kant, che con il termine "critica" indicava l'esame delle condizioni di possibilità delle varie facoltà dell'uomo, allo stesso modo Wittgenstein vuole individuare le condizioni di possibilità del linguaggio, ossia indagare le condizioni per cui il linguaggio, nel suo rapportarsi alla realtà, si può dire abbia *sensu*. Lo scopo della sua opera prima è, quindi, quello di arrivare a distinguere con chiarezza ciò che può essere detto da ciò che non può essere detto. In questo senso, la filosofia si trasforma in una *critica del linguaggio* e il filosofo diventa un *logico* che, dedicandosi allo studio rigoroso delle leggi di funzionamento del pensare e del dire, ne determina i limiti.

Il concetto base della filosofia del *Tractatus* di Wittgenstein sta nel riconoscere che è proprio nel linguaggio che il mondo intero manifesta il proprio significato, per cui la sua struttura interna, costituita da proposizioni complesse, proposizioni semplici e nomi, collegati e messi in relazione l'uno con l'altro, rispecchia quella del mondo, dove per mondo si intende un insieme di *fatti* che accadono. Questi fatti sono a loro volta costituiti dalla combinazione di una serie di *stati di cose*, cioè fatti semplici, derivanti dalla correlazione di unità elementari, che stanno alla base del mondo intero, ossia gli *oggetti*, o *cose*. Sono questi oggetti, quindi, per Wittgenstein, a costituire la sostanza del mondo, sono cioè gli elementi più semplici di cui è fatta la realtà, non ulteriormente scomponibili e immutabili, per cui il cambiamento di stati di cose e fatti è dato da una diversa combinazione di questi fattori primi, che rimangono però inalterati. Mentre per Schopenhauer, la realtà fenomenica è frutto dell'oggettivazione delle idee operata dalla volontà, per Wittgenstein, questa è costituita di *stati di cose* realmente esistenti, di cui facciamo esperienza diretta, dati dall'organizzazione degli oggetti. Gli oggetti, quindi, acquisiscono significato solo nel momento in cui vengono messi in relazione tra di loro secondo determinate leggi e lo stesso vale per i nomi, i

quali possono designare oggetti diversi in base al contesto, anche sintattico, descritto dalla proposizione.

Clegg sottolinea come questo parallelo formulato da Wittgenstein tra realtà e linguaggio sembri richiamare quello sviluppato da Schopenhauer e Nietzsche relativamente alla musica e il mondo fenomenico, dove la musica non riproduce semplicemente la realtà, altrimenti sarebbe apparenza dell'apparenza, ma si pone sullo stesso piano ontologico del mondo fenomenico in quanto manifestazione diretta delle idee, cioè i toni. La stessa identità formale è quella che collega il linguaggio alla realtà per Wittgenstein, dove però, come surrogati delle idee, non troviamo più i toni, ma i nomi, ossia l'elemento fondamentale del linguaggio che denota l'oggetto.

La riabilitazione della figura del filosofo non passa, quindi, per la convinzione che l'essenza delle cose possa essere espressa come contenuto o comunicata concettualmente; anzi, le proposizioni possono rappresentare i fatti del mondo, gli stati di cose, ma non possono offrire una descrizione dei nomi stessi, cioè dell'essere. Wittgenstein ha la stessa concezione della filosofia, così come viene intesa tradizionalmente, espressa anche da Schopenhauer e Nietzsche, cioè come di qualcosa che tende a un fine impossibile, quello di esprimere pienamente la verità attraverso concetti e parole. Lo studio del linguaggio e della logica, tuttavia, può portare l'uomo alla vera conoscenza, quella che permette di cogliere i limiti del mondo e di trasformarsi nel Soggetto, perché, proprio come fa la musica per Schopenhauer, il linguaggio "rispecchia" la realtà nella sua struttura, non la descrive:

The work of the logician is as much a vocation of genius as is that of the moralist and the artist, who show what cannot be said in silent behaviour and wordless music.²⁶⁶

Secondo la tesi di Clegg, le qualità metafisiche che Schopenhauer e Nietzsche attribuiscono al genio e all'arte, Wittgenstein le attribuisca al logico e al linguaggio, in quanto, come afferma Wittgenstein: "i limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo"²⁶⁷, per cui anche per ognuno di noi il mondo può essere pensato come "mia rappresentazione", finendo col porci nella posizione del Soggetto, il limite del mondo, la coscienza che sottostà all'intera realtà. Anche in Wittgenstein ritroviamo quindi la duplice natura dell'individuo, il suo essere costituito da una parte individuale che percepisce solo i fatti empirici e un'altra parte transpersonale che è in grado di cogliere la dimensione noumenica, trascendente ed eterna, per cui ognuno di noi comprende il significato dei nomi, anche se impossibili da descrivere, e condivide una stessa logica che è comune a tutti gli uomini:

²⁶⁶ Jerry S. Clegg, *op. cit.*, p. 64

²⁶⁷ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 1983, p. 63.

That the Subject of the *Tractatus* is of a transcendent, not personal and empirical, nature allows each of us, not Wittgenstein alone, to claim in one sense to be the Self.²⁶⁸

Il fatto che linguaggio e realtà, poi, siano legati da un'identità solo formale e non sostanziale, implica che le proposizioni riescano a mantenere un senso anche quando non sono vere, cioè anche quando non corrispondono alla realtà dei fatti. Per Wittgenstein, una proposizione ha senso nel momento in cui i nomi, associati tra di loro, descrivono uno stato di cose *possibile*, che può essere cioè vero o falso, e questo avviene quando gli elementi della proposizione sono collegati tra di loro in modo logico: una proposizione, cioè, ha senso quando esprime coerenza da un punto di vista logico, non quando corrisponde alla realtà e questo è dimostrato dal fatto che noi riusciamo a comprendere il senso di una proposizione anche quando questa è falsa. Se assumessimo, invece, che il linguaggio coincide perfettamente con la realtà, non potremmo mai dire niente di falso.

Ma, se il senso di una proposizione è indipendente dalla realtà e il suo essere vera è da interpretare come qualcosa di secondario o, addirittura, casuale, come è possibile arrivare a dire qualsiasi cosa del mondo? E' necessario postulare l'esistenza di elementi ultimi, non ulteriormente riducibili, posti in rapporto diretto gli uni con gli altri; in altre parole, è necessario pensare che i nomi designino in modo certo gli oggetti, cioè la sostanza del mondo. Mentre una proposizione può mantenere un senso pur non descrivendo nulla di reale, i nomi si presentano come simboli, segni che assumono *significato* solo in relazione con il mondo. Un nome non può essere vero o falso, deve necessariamente designare un oggetto, rappresentare un elemento della realtà. In questo modo, il nome assume un significato, che può anche cambiare in base al contesto in cui è utilizzato, ma che lascia immutato il suo potere referenziale.

La concezione del linguaggio espressa nel *Tractatus* differisce fortemente dall'immagine che ne fa Schopenhauer come di uno strumento al servizio della volontà stessa: Wittgenstein nega che ci sia qualcosa come la volontà alla base del mondo, che ci sia un rapporto diretto causale tra la volontà e il mondo fenomenico. Il mondo non può essere la mia volontà, non solo perché non tutto è come noi vorremmo, ma anche perché se il mondo fosse determinato da una volontà, nulla di falso potrebbe essere detto. L'unica necessità è quella logica, non esiste una necessità causale: come il fatto descritto da una proposizione può confermarsi o meno nel mondo, la stessa contingenza si rispecchia anche a livello fenomenico, in quello che è può essere inteso come linguaggio oggettivato, dove i fatti e gli stati di cose sono frutto di una connessione casuale degli oggetti: "Just

²⁶⁸ Jerry S. Clegg, *op. cit.*, p. 64.

as it is essential to the propositional format of a thought that it could be wrong, so it is essential to any fact that it might not be”²⁶⁹.

La liberazione del mondo dalla volontà porta a due conseguenze principali. La prima sta nel fatto che il mondo acquisisce una dignità ontologica propria, per cui esso diventa realtà e non apparenza, esistente indipendente dalla volontà del soggetto e questo stesso innalzamento al piano dell’essere si trasmette anche al linguaggio che ne è l’immagine da un punto di vista formale. In secondo luogo, si ha una negazione della capacità “creatrice” dei nostri sensi, per cui, come afferma Schopenhauer, “il mondo è la mia rappresentazione” e il suo contenuto, le nostre percezioni sensibili, sono frutto della nostra volontà, anzi questa capacità creatrice viene assunta proprio dal linguaggio: “la proposizione costruisce un mondo con l’aiuto di un’armatura logica”²⁷⁰. Il mondo, costituito da fatti che accadono, da stati di cose esistenti, non è che un sottoinsieme, una parte della realtà, intesa come spazio logico più ampio, in cui trovano posto tutte le proposizioni aventi senso, non solo quelle che descrivono qualcosa di esistente. Questa caratteristica delle proposizioni del linguaggio, reali anche quando non sono vere, permette all’immaginazione di creare altri mondi, mondi possibili, ma diversi da quello di cui facciamo esperienza, aventi in comune con quest’ultimo gli oggetti, i nomi che stanno alla base del linguaggio, connessi però tra loro in modo diverso:

Reality is broader than the world, which is merely all that happens to be the case. Thus the imagination may construct models of what has never been, and that is a power that we exercise whenever we think, assert, or picture.²⁷¹

Ogni qual volta noi costruiamo una proposizione avente senso e, in quanto tale possibile, non importa che sia vera o falsa, creiamo un altro mondo. Abbiamo visto come, nel passato, si fosse delineata la teoria dei mondi possibili a partire da questione teologiche relative alla possibilità che il nostro mondo potrebbe non essere l’unico che la divinità nella sua onnipotenza avrebbe potuto creare. Wittgenstein, a partire dallo studio delle proprietà del linguaggio, arriva a delineare la possibilità per l’uomo di creare mondi possibili, cioè mondi linguistici aventi la stessa valenza ontologica del mondo reale, in quanto espressione diretta delle idee, cioè dei nomi per i primi e degli oggetti per i secondi. In questo senso, si può parlare del mondo come di oggettivazione del linguaggio, che ne condivide la stessa logica. Nel momento in cui andiamo a costruire una proposizione, possiamo organizzare liberamente i nomi in modo nuovo, creando però un tutto che sia coerente e possibile. Questo lavoro di messa assieme è svolto dall’immaginazione, la quale

²⁶⁹ Jerry S. Clegg, *op. cit.*, p. 66.

²⁷⁰ Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*, p. 23.

²⁷¹ Jerry S. Clegg, *op. cit.*, p. 72.

viene, quindi, prima del pensiero, in cui l'immaginazione viene comunque applicata e riferita ai fatti del mondo:

We are free to imagine the world as we have never sensed it, and to say and think what is false without falling into incoherence. We are free, in other words, to create propositions.²⁷²

L'indipendenza dell'immaginazione dall'esistente è pari a quella per cui Schopenhauer, parlando della musica, affermava che questa potrebbe per un certo verso esistere anche senza un mondo, dato il suo carattere non imitativo, ma ontologicamente autonomo. L'immaginazione, cioè, è una facoltà trascendente, in grado di superare la separazione tra la dimensione fenomenica e quella noumenica e, a partire dai nomi, di creare un altro mondo, un mondo possibile, fatto di un linguaggio non oggettivato, ma che condivide la stessa logica di quello esistente.

Il linguaggio inteso come semplice rappresentazione dei fatti del mondo è stato creato dall'uomo, nasce dalla sua parte empirica, dai suoi bisogni animali, legati alle preoccupazioni e ai problemi della vita, ma che risulta del tutto inutile nel raggiungimento di una qualsiasi verità. Non è la negazione della volontà a farci tornare al mondo originario dell'essere, ma è l'immaginazione che permette di innalzarci rispetto alle miserie della vita, all'interesse per il mondo fenomenico, per la distinzione di ciò che è vero da ciò che è falso. Secondo l'interpretazione di Clegg, in questo modo, Wittgenstein riafferma il potere cosmogonico, creatore del mondo, della coscienza, tratto essenziale del genio, anche se qui diversamente da Schopenhauer il mondo creato non è quello fenomenico, ma un mondo linguistico possibile: chi compie il *reditus*, cioè chi nel linguaggio arriva a vedere i limiti del mondo, diventa indifferente alla vita, non si interessa di costruire proposizioni vere, che siano confermate dai sensi, come accade nella scienza –queste infatti costituiscono solo una parte della realtà. Costui si interessa piuttosto di costruire proposizioni che siano “modelli della realtà”, cioè che non descrivano il mondo, ma che lo “rispecchino” nella struttura e nella logica, sollevandosi al di sopra della particolare configurazione degli oggetti che costituisce il nostro mondo e creandone di nuove. Questo è il caso di chi si dedica, non alla contingenza, e quindi alla scienza, ma alla logica, all'arte e allo studio delle condizioni del raggiungimento della felicità che si realizza nel *reditus*, cioè all'etica:

The logical, the ethical, and the aesthetic belong to the same province of existence and presuppose the same truth: that we are at once human beings and the Subject that names, that is the bearer of an effective, ethical will, and that contemplates the world in a timeless present.²⁷³

²⁷² Jerry S. Clegg, *op. cit.*, p. 76.

²⁷³ *Ibid.*, p. 84.

Rispetto a Nietzsche e a Schopenhauer, le sofferenze e le preoccupazioni degli altri uomini che il genio osserva da una posizione esterna non sono da intendersi come qualcosa di negativo da rifuggire o da trasformare in bene estetico, ma vengono ora riconosciuti come insignificanti e privi di qualsiasi valore.

Dopo alcuni anni, Wittgenstein giunge ad una nuova concezione del linguaggio, comprende che l'aspetto denotativo, scientifico fino a lì da lui considerato costituisce solo una parte dei possibili modi in cui il linguaggio può essere usato. Il linguaggio non ha solo una funzione descrittiva di stati di cose, basata sul legame tra nomi e oggetti, ma nella vita di tutti i giorni può svolgere funzioni di vario tipo, può esprimere un ordine, una domanda, una valutazione, estendendosi all'ambito morale, religioso, estetico, mantenendo la stessa sensatezza. La seconda parte della vita di Wittgenstein non sarà più, quindi, dedicata alla ricerca del linguaggio logicamente perfetto, ma allo studio delle circostanze, dei contesti pratici in cui il linguaggio viene utilizzato, abbandonando le speculazioni metafisiche che avevano caratterizzato il *Tractatus*. Come Nietzsche, anche Wittgenstein finisce con l'adottare una concezione definitivamente naturalistica dell'essere umano, in cui il genio non trova più posto e il linguaggio è visto come uno strumento pratico estremamente variegato, privo di un'essenza, ma connesso in modo indissolubile ai contesti d'uso e alla vita della comunità linguistica di riferimento.

III.6. DAL *REDITUS* ALL'*EXITUS*: LA RIAFFERMAZIONE DELL'UOMO COMUNE

Dopo la revisione della figura del genio come artista compiuta da Nietzsche e quella del genio come filosofo compiuta da Wittgenstein, a Carl Jung può essere attribuita la riesamina della figura del genio come santo. A differenza di Nietzsche e Wittgenstein, però, che nella loro fase matura sono arrivati al rifiuto definitivo di queste figure in nome della riaffermazione della dimensione totalmente empirica dell'uomo, egli mantiene le premesse dualistiche di derivazione neoplatonica, mentre per la sua negazione sarà necessario fare riferimento all'opera di Freud:

In addition to our immediate consciousness, which is of a thoroughly personal nature and which we believe to be the only empirical psyche [...], there exists a second psychic system of a collective, universal, and impersonal nature which is identical in all individuals.²⁷⁴

²⁷⁴ Carl Gustav Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, New York, Princeton University Press, 1990, p. 43.

Anche alla base del pensiero di Jung sta la suddivisione dell'uomo in una parte empirica e individuale e in quella trascendente che è parte dell'inconscio collettivo, impossibile da percepire con i sensi, ma la cui esistenza può essere dimostrata, ad esempio, dalla presenza di elementi universali, forme primordiali impresse nella mente di tutti gli uomini e di tutte le culture, simboli primi comuni a tutto il genere umano, che egli definisce *archetipi*. E' infatti una condizione indispensabile di qualsiasi discussione sul genio il postulare "one psyche with a power to function outside the bounds of space and causality"²⁷⁵, in grado di cogliere il senso della vita, e di cui la parte empirica costituisce la dimensione percettiva e, in quanto tale, relegata a un particolare punto di vista limitato e individuale. Jung condivide, quindi, alcuni punti cardine della metafisica formulati da Schopenhauer e critica l'approccio esclusivamente scientifico adottato da Freud, considerandolo incapace di fornire una soluzione reale dei problemi, proprio perché basata su una visione solo parziale della psiche umana, che non tiene conto della dimensione noumenica. Jung, proprio come Nietzsche e Wittgenstein, cerca di individuare una figura che sia in grado di porre rimedio a questo dualismo, di far comprendere all'uomo il senso dell'esistenza e di guidarlo in una prospettiva attraverso cui i problemi non vengano risolti razionalmente, ma semplicemente smettano di essere tali: questa figura è quella del medico psichiatra.

Jung rifiuta, a tal proposito, la soluzione nichilistica proposta da Schopenhauer, il *reditus* deve fermarsi prima di arrivare alla negazione della volontà di vivere, all'asceti totale del santo. Il compito della psichiatria appare essere, piuttosto, lo stesso della tragedia per Nietzsche: deve condurre, cioè, a un'affermazione della vita. La "guarigione", quindi, non sta nell'eliminazione del nostro io empirico a favore di quello noumenico, bensì in un giusto equilibrio tra queste due parti, tra le due diverse energie che governano la psiche, come avviene in un certo senso nella figura del "genio apollineo" delineato da Nietzsche. In questo processo di maturazione, Jung riconosce il ruolo importante svolto dalla religione, dalla psichiatria e dall'arte:

La creazione artistica costituisce secondo lui una indispensabile compensazione all'esaurirsi dell'energia psichica dell'uomo sotto la pressione dell'intelletto, [...], essa restituisce all'uomo il suo equilibrio distrutto dalle tendenze coscienti di una data epoca.²⁷⁶

L'arte è, quindi, in grado di sollevare l'uomo oppresso da un'eccessiva preponderanza della sua parte "materiale", senza però mai perderla completamente, anzi, l'esistenza stessa di questi elementi "curativi" nel mondo dimostra che, come nell'uomo la parte noumenica cura quella

²⁷⁵ Jerry S. Clegg, *op. cit.*, p. 92.

²⁷⁶ Stefan Morawski, *Assoluto e forma. A proposito della filosofia dell'arte di Malraux*, s.l., Edizioni Dedalo, 1971, p. 370.

empirica, allo stesso modo “the world is put together as if it were a doctor doctoring himself”²⁷⁷, rivelando che il vero fine della volontà è, in realtà, quello di guarire l’uomo, e il genio, cioè lo psichiatra, è colui che consapevolmente si pone al servizio di questa volontà di vivere. Jung, quindi, pur condividendo alcuni aspetti della filosofia di Schopenhauer, arriva a degli esiti che la ribaltano completamente:

Therein lies the social importance of art; it is constantly at work educating the spirit of the age, since it brings to birth those forms of which the age stands most in need. Recoiling from the unsatisfying present the yearning of the artist reaches out to that primordial image in the unconscious which is best fitted to compensate the insufficiency and one-sidedness of the spirit of the age. [...]. Thus, as in the case of the single individual whose one-side conscious attitude is corrected by unconscious reactions towards self-regulation, art also represents a process of mental self-regulation in the life of nations and epochs.²⁷⁸

Un ruolo, poi, fondamentale è quello che Jung attribuisce alla coscienza, intesa come la voce universale e naturale proveniente dall’inconscio collettivo, che parla al singolo secondo i dettami della volontà che regola il mondo: la coscienza stessa, quindi, è la volontà che si manifesta nell’uomo, la natura che cura se stessa, favorendo, da una parte, lo sviluppo della nostra dimensione spirituale e, dall’altra, limitandola con la volontà di vivere. In questo modo il *reditus* al mondo noumenico si blocca a favore di un *exitus*, in un viaggio che inizialmente tende al trascendente per poi riconfermare l’immanente: è dal continuo flusso di energia che scorre tra questi due poli, dalla continua tensione tra queste due spinte opposte che, come in una lampadina, l’uomo diventa consapevole di se stesso e sviluppa il pensiero, differenziandosi dagli altri animali, che vivono un’esistenza cieca, guidata solo dalle necessità della vita organica. Grazie al movimento interno della coscienza, inoltre, l’uomo, non solo diventa consapevole di se stesso, ma anche del mondo in cui vive e di ciò che lo circonda, liberandolo dalle tenebre in cui è immerso. E’ la coscienza, quindi, lo scopo finale della volontà, ciò che completa e dà senso all’intera creazione conferendole un’“esistenza oggettiva”²⁷⁹. Si tratta di una sorta di seconda creazione di cui, non il genio, ma gli uomini comuni, dotati di coscienza, e quindi di capacità di pensiero, sono gli autori, mentre il genio, cioè lo psichiatra, si limita a svolgere un ruolo ausiliare, curativo della psiche.

Con Jung, quel carattere di limite conoscitivo, fondatore del mondo che Schopenhauer aveva attribuito al genio nella sua ascesa all’essere, comincia a essere riferito all’uomo comune. Ma è soprattutto con Freud che l’uomo, inteso nella sua dimensione esclusivamente naturale, si afferma

²⁷⁷ Jerry S. Clegg, *op. cit.*, p. 98.

²⁷⁸ Carl Gustav Jung, “On the relation of Analytical Psychology to Poetic Art”, *British Journal of Medical Psychology*, vol. 3, 1923, pp. 227-231, consultato in A. Rothenberg, C. R. Hausman, *The Question of Creativity*, Durham (North Carolina), Duke University Press, 1996, p. 126.

²⁷⁹ Jerry S. Clegg, *op. cit.*, p. 102.

definitivamente: con la negazione del dualismo di essere e apparenza, le premesse su cui si basava la validità del concetto genio si distruggono ed esso finisce col diventare addirittura espressione di un disturbo psichico.

III.7. FREUD: LA NATURA PATOLOGICA DEL GENIO E IL TRIONFO DELLA SCIENZA

A differenza di Jung, Freud rifiuta la separazione dell'uomo in una parte noumenica e in una empirica, tuttavia, riconosce che il problema di base sta in una radicata scissione dell'io che caratterizza in modo irreparabile tutti gli individui e che rende la malattia mentale la condizione normale dell'umanità.

Come in Nietzsche, anche per Freud, la causa è da ricercare nella natura edonistica delle facoltà mentali dell'uomo, che tendono al piacere, non alla verità e questo fa dell'uomo un essere naturalmente non portato alla conoscenza e fortemente incline all'errore e alle illusioni. Lo psicoanalista che cura la mente umana deve, quindi, essere come lo scienziato di Nietzsche, cioè deve rinunciare al piacere per giungere a una vera conoscenza. Ciò che ha condotto l'uomo, in quanto animale rivolto al piacere, a ricercare la verità, a sviluppare una coscienza intellettuale, reprimendo i propri impulsi naturali, è il senso di colpa, la disapprovazione di sé frutto della cultura e della civilizzazione. Mentre, però, Nietzsche aveva individuato nella nascita della schiavitù la causa di un tale passaggio, Freud fa risalire questo disagio alla prima tra le istituzioni sociali: la famiglia. E' nell'ambito dell'autorità paterna e del suo sistema di regole e divieti che avviene la scissione della psiche del bambino, il quale sviluppa un sentimento di vergogna nei confronti dei propri istinti e del proprio desiderio di piacere, un senso di colpa che lo porta a reprimerli masochisticamente. In questa fase, il bambino interiorizza la voce dell'autorità genitoriale che prende corpo nella formazione di una coscienza interiore, impegnata in una continua attività di repressione e di censura dei propri impulsi. Fin dall'infanzia, quindi, secondo Freud, l'uomo si presenta come un essere malato, scisso in due parti, quella inconscia, che mira al piacere e alla soddisfazione immediata del desiderio e quella della coscienza, che domina l'altra censurandola in rapporto alla convenienza con la realtà. L'individuo vive, così, inconsapevole dell'attività inibitoria svolta dalla propria coscienza e, di conseguenza, anche degli aspetti più oscuri della propria psiche che rimangono nascosti nell'inconscio, conservando di se stesso e del mondo un'immagine illusoria e ingenua di moralità e innocenza:

We are all [...] combinations of Apollonian and Socratic types. We are, indeed, Apollonian precisely because we are also Socratic – a dualism of identities that manifests itself in the doctrine that unconsciously we are of a different temperament from what we are consciously. [...] Freud simply replaces Nietzsche's two historical eras with two levels of consciousness in a drive to create a single, homogeneous account of what it is, and was, to be human.²⁸⁰

Per Freud, quindi, la parte cosiddetta noumenica dell'uomo di cui i filosofi hanno a lungo discusso, non è che l'inconscio, ossia la parte più oscura della nostra psiche. In questo senso, la stessa ispirazione, per secoli concepita come una forza proveniente dall'esterno, soprattutto di origine divina, ora si rivela essere una forza che proviene invece proprio dall'interiorità dell'uomo: "What seems to come to us as if inescapable, and as if from another world, really has its source in an unknown part of ourselves"²⁸¹. Per Freud, non c'è bisogno, come aveva fatto Nietzsche, di delineare la figura di un anti-genio per contrastare il totale distacco dal mondo indicato da Schopenhauer, in quanto la figura stessa del genio è un'illusione, frutto di una patologia mentale derivante dal prevalere nell'inconscio di una pulsione di morte, che Freud definisce *thanatos*, un impulso che porta alla distruzione e all'annullamento di sé, lo stesso che vediamo prendere il sopravvento nell'infanzia, quando il bambino reprime i propri desideri portando alla formazione della coscienza inibitoria. L'impulso di morte si contrappone a *eros*, la pulsione di vita, che invece spinge all'autorealizzazione, al cambiamento e alla novità e che finisce con il prevalere man mano che avviene la crescita e la maturazione dell'individuo, ossia quando, in età adulta, l'uomo rivolgerà i propri istinti e desideri a un partner esterno alla famiglia e li soddisferà in modo legittimo.

Si è visto come, per Schopenhauer, il *reditus*, il ritorno all'essere, avviene con il prevalere di *thanatos* su *eros*, cioè con l'annullamento del sé fenomenico e sensuale. Secondo Freud, questo avviene già nella primissima fase della vita dell'uomo e ne costituisce una tappa necessaria, il cui successivo superamento permette la maturazione, lo sviluppo armonioso della psiche dell'individuo, e quindi il suo adattamento alla realtà dell'*exitus*. Ecco perché la formulazione della figura del genio è, secondo Schopenhauer, frutto di una mente malata tesa all'autodistruzione che, non essendosi risanata in modo autonomo nel processo di crescita, necessita dell'intervento guaritore dello psicoanalista, che interverrà riequilibrando la forza di *eros* e facendo riemergere l'impulso al piacere e alla vita. In questo modo, il paziente finirà con l'abbandonare quelle illusioni e le fantasie di cui si circondava e nelle quali cercava di dare sfogo agli istinti che non poteva esprimere nella vita reale, proprio come fanno i bambini durante la crescita.

I filosofi, gli artisti e i religiosi rientrano, quindi, per Freud, in questa categoria di persone: mentre *eros* conduce l'uomo adulto ed equilibrato a rivolgersi alla realtà del mondo sensibile, a

²⁸⁰ Jerry S. Clegg, *op. cit.*, p. 153-154.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 154.

ricercare la novità e a spingersi sempre oltre, anche nella conoscenza, come fanno gli scienziati, la prevalenza di *thanatos* porta queste persone a una ripetitività sterile e a chiudersi in un mondo di illusioni e fantasie che li allontanano dalla vita reale:

Anche l'artista è in germe un introverso, non molto distante dalla nevrosi. Incalzato da fortissimi bisogni pulsionali, vorrebbe conquistare onore, potenza, ricchezza, gloria e amore da parte delle donne; gli mancano però i mezzi per raggiungere queste soddisfazioni. Perciò, come un qualsiasi altro insoddisfatto, egli si distacca dalla realtà e trasferisce tutto il suo interesse, nonché la sua libido, sulle formazioni di desiderio della vita fantastica, dalle quali potrebbe essere condotto alla nevrosi.²⁸²

Come affermato in ultimo anche da Nietzsche, per Freud è lo scienziato a presentarsi come la figura eroica dei suoi tempi. I filosofi, gli artisti e i religiosi, non solo non sono riusciti a maturare in modo armonioso con le richieste della società civilizzata, ma attraverso le loro opere o il loro esempio rischiano di attirare coloro che li seguono nella stessa nevrosi autodistruttiva. Tra questi, i più nocivi, perché pericolosi anche per l'ordine sociale, sono gli artisti, soprattutto i poeti tragici, i quali nelle loro opere, identificandosi con i protagonisti, si liberano dalle costrizioni morali imposte dalla civilizzazione e compiono ogni genere di crimine.

Death and justice, not life and inclination, dominate the personality in its first stages of development. Tragedy with its Oedipal themes offers us vicarious release from the stresses of this period. [...]. That play is not the instrument of enlightenment and maturation Schopenhauer made it out to be. It epitomizes psychotic regression.²⁸³

Questa concezione della psiche umana, non incide solo sulla vita dei singoli uomini, ma sembra riconfermarsi anche nello studio della storia dell'umanità intera. In una prima fase della civilizzazione, hanno dominato le credenze superstiziose e la sottomissione alle religioni, per cui l'umanità si trovava nella sua fase "infantile", caratterizzata dall'auto-repressione esercitata da *thanatos*. Oggi, secondo Freud, ci troviamo nel periodo adolescenziale dell'umanità, cioè quello in cui l'umanità sta a poco a poco maturando e instaurando un nuovo tipo di rapporto con la civiltà, un rapporto dominato da *eros*, in cui l'uomo non rifugge la realtà sensibile, ma vive immerso in essa ricercando la novità e la verità, per cui all'autorità della religione e dei suoi dogmi si sostituisce sempre più quella delle scienze naturali. Il pensiero di Freud si caratterizza, quindi, per un alto grado di ottimismo nei confronti del futuro dell'umanità, che sarà segnata da una sempre maggiore progressione delle conoscenze empiriche e dal raggiungimento di una perfetta armonia con se stessa e con il mondo.

²⁸² S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, s.l., Newton Compton Editori, 2010, consultato in www.gianfrancobertagni.it/materiali/psiche/intropsico2.pdf.

²⁸³ Jerry S. Clegg, *op. cit.*, p. 159.

Con Freud termina la parabola che aveva visto il genio come una figura di carattere metafisico, posta ai limiti del mondo, in grado di cogliere l'essenza della vita. Ciò che prima veniva considerato noumenico, il mondo trascendente dell'essere a cui solo il genio poteva accedere, ora si rivela essere una parte sconosciuta della natura umana e quindi del tutto fenomenica; il *reditus* compiuto dal genio-asceta diventa sintomo di una patologia nevrotica che deve essere controbilanciata dall'affermazione della vita e della realtà sensibile da parte dell'uomo comune; la filosofia, la religione e l'arte, prima considerate domini del genio e del suo potere creativo e cosmogonico, fondatore del mondo, si rivelano essere nient'altro che illusioni dannose per l'uomo che lo portano a rifiutare la sua natura di essere appartenente al mondo fenomenico. Il dualismo neoplatonico ripreso da Schopenhauer appare così del tutto ribaltato: la conoscenza trascendente del genio si rivela essere un'illusione, mentre acquisisce sempre maggiore autorità la conoscenza empirica, frutto della scienza, considerata l'unica forma di conoscenza possibile.

III.8. CREATIVITÀ: DALLA PRODUZIONE ALLA RICEZIONE

Nel Novecento, quindi, si va affermando sempre più l'idea che solo la scienza con i suoi metodi sperimentali sia in grado di raggiungere la verità, mentre alle cosiddette scienze dello spirito, in particolar modo all'arte, non viene più attribuita la funzione di cogliere l'assolutezza dell'essere come era avvenuto in particolar modo in epoca romantica. L'arte diventa qualcosa privo di verità, qualcosa di irreali, di inutile. A questa nuova concezione dell'arte, si contrappone fortemente Hans-Georg Gadamer, il quale, nella prima parte di *Verità e Metodo* (1960), riabilita il ruolo dell'arte nella conoscenza, soprattutto come forma di autocomprensione, in grado di generare un'esperienza, intesa come evento, incontro tra soggetto e oggetto, in cui entrambi subiscono una trasformazione. Una tale esperienza, che può avere un effetto sul soggetto tale da fargli cambiare prospettiva sul mondo, non può essere considerata priva di verità ed è questo il punto di partenza dello studio di Gadamer, ossia:

[...] il riconoscimento –di là delle mistificazioni operate dalla filosofia moderna a partire da Kant – dell'esperienza di verità che si dà al di fuori della sfera del metodo scientifico e di quei metodi che sulla scienza hanno preteso di modellarsi.²⁸⁴

Kant appare, quindi, come colui che, operando la cosiddetta “rivoluzione copernicana” che pone il soggetto al centro del mondo e della conoscenza e limitando la possibilità di raggiungere la verità solo a ciò che può essere provato scientificamente, quindi, al mondo dei fenomeni, ha per

²⁸⁴ H.-G. Gadamer, *Verità e Metodo*, trad. it. di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1986, p. 19.

primo destituito l'arte della sua funzione di espressione della verità, riducendola a semplice momento di generazione di un sentimento. E' in particolar modo nella *Critica del Giudizio* che la verità viene separata definitivamente dal bello inteso come ciò che, senza concetto, cioè senza significato, è riconosciuto come oggetto di un piacere necessario e, quindi, universalizzabile. Come si è visto, la comunicabilità di questo sentimento e il suo essere allo stesso tempo opera del genio presuppone la presenza di un principio di base universale che è costituito dal libero gioco delle facoltà disposte dalla natura nell'uomo e che nel genio trovano la massima espressione, per cui è possibile dire che è la natura che, per mezzo del genio, dà la regola all'arte. Gadamer fa, quindi, risalire proprio a Kant la colpa di aver relegato il dominio dell'arte al piano puramente estetico, privandola del suo significato e sradicando così l'opera dal contesto storico e culturale in cui è nata. A questo meccanismo di astrazione che è quello che caratterizza la cosiddetta "coscienza estetica", Gadamer contrappone l'esaltazione dell'"esperienza estetica", che deve essere il più possibile liberata dalla centralità data al soggetto, iniziata con Kant e proseguita con la figura genio romantico. Nell'esperienza estetica è l'opera d'arte che deve essere posta al centro, intesa come "gioco", non un gioco limitato al soggetto, ma come gioco in cui soggetto e oggetto si trovano a partecipare, trasformandosi reciprocamente. Questo processo dialettico che si instaura tra soggetto e oggetto costituisce la base dell'ermeneutica di Gadamer, per cui non è possibile alcuna conoscenza oggettiva, nessuna vera descrizione del mondo, ma solo diverse interpretazioni, prospettive, legate al fatto che l'uomo non può essere concepito come un essere che può essere astratto, sradicato dal contesto storico, culturale, sociale in cui è nato e cresciuto. Da quest'ultimo l'uomo non solo viene condizionato, ma lui stesso finisce col condizionarlo attraverso le sue interpretazioni, per cui risulta di fatto impossibile per l'uomo esercitare un punto di vista assolutamente obiettivo. Lo stesso vale per l'opera d'arte, che non può essere valutata da un punto di vista puramente formale, che prescinde dal suo contenuto, dal suo significato spirituale, e non può essere sradicata dal contesto e dallo scopo per il quale è stata creata, come avviene nei musei, i templi della coscienza estetica. Come l'uomo, anche l'opera d'arte non è neutra, ma esprime e ha origine da una determinata visione del mondo:

L'estetica diventa così una storia delle *Weltanschauungen*, cioè una storia della verità come essa si rivela nello specchio dell'arte. In tal modo viene riconosciuto in maniera radicale il compito che abbiamo indicato, cioè quello di giustificare teoricamente l'esperienza della verità anche nell'arte.²⁸⁵

²⁸⁵ G.-H. Gadamer, *op. cit.*, p. 128.

Anche la bellezza, quindi, non è da considerarsi come un concetto astratto e ideale, ma come qualcosa che deriva da un'esperienza concreta, imprescindibile dallo scopo e dal significato dell'opera.

L'uomo non è più semplice spettatore, ma diventa parte del gioco dell'opera d'arte, ne viene modificato e allo stesso tempo ne dà diverse interpretazioni che vanno anche ben oltre la volontà iniziale dell'artista e dove la distanza temporale non è da considerarsi come qualcosa di negativo o di limitante da superare, ma al contrario come qualcosa che arricchisce l'opera d'arte permettendone nuove interpretazioni e nuove possibilità di esperienza. A questo proposito, studiosi come Valéry hanno messo in evidenza come nell'esperienza estetica moderna non emerga più il ruolo primario del genio nella fase produttiva come criterio per valutare l'esemplarità dell'opera d'arte ("L'idea dell'inconsapevolezza sonnambolica nella quale il genio produce [...] ci appare oggi come una romanticheria inaccettabile"²⁸⁶), ma il ruolo di giudicare la riuscita e il valore dell'opera si rivela essere affidato al fruitore stesso sulla base, non di un criterio assoluto come era per il genio, ma sulla base delle sue diverse e personali interpretazioni. Nell'arte delle avanguardie i canoni classici sono stati rimpiazzati da altri nuovi valori e la bellezza "è stata soppiantata dalla novità, dall'intensità, dalla stranezza, in una parola: da tutti i valori *choc*...le opere hanno la funzione di strapparci dallo stato contemplativo, dalla felicità stazionaria la cui immagine era un tempo intimamente unita all'idea generale del Bello"²⁸⁷. L'importanza cruciale attribuita alla fase di ricezione appare evidente, ad esempio, in quelle correnti artistiche, quali il dadaismo o l'espressionismo astratto, in cui l'attività produttiva dell'artista appare molto meno "significativa"

rispetto allo sforzo richiesto all'osservatore e spesso ridotta alla semplice scelta di oggetti insignificanti, di uso quotidiano, colti in tutta la loro banalità, che diventano opera d'arte nel momento in cui vengono estratti dal loro contesto abituale e posizionati in un museo o inseriti all'interno di una cornice. In questi casi, la validità dell'opera non è più da ricondurre a criteri estetici oggettivi o a una particolare capacità anche manuale dell'artista, ma si basa su di un'operazione quasi totalmente intellettuale, in cui il ruolo determinante è proprio quello svolto dall'osservatore nel riuscire a cogliere "la provocazione dell'anti-opera"²⁸⁸ e nel ricercare "le domande che sole possono dare un significato all'oggetto di per sé indifferente"²⁸⁹. Si tratta, come la definisce Jauss, di una nuova "estetica della ricezione"²⁹⁰, in cui la *poiesis*, il momento creativo si trasferisce al soggetto fruitore e in cui il processo finisce col prendere il sopravvento sulla forma:

²⁸⁶ H.-G. Gadamer, *op. cit.*, p. 123.

²⁸⁷ Paul Valéry, *Oeuvre*, Parigi, 1960, vol.I, pp. 1240 s. consultato in Hans Robert Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol.1, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 137.

²⁸⁸ Hans Robert Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. 1, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 141.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 141.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 140.

Ed essa [l'arte] libera la ricezione estetica dalla sua passività contemplativa rendendo l'osservatore stesso partecipe della costituzione dell'oggetto estetico: la *poiesis* designa ora un processo nel quale il soggetto che recepisce diventa co-creatore dell'opera.²⁹¹

E' infine opportuno ricordare come queste nuove concezioni dell'arte e della creatività pongano, tuttavia, una serie di questioni: in particolare, alcuni autori hanno sottolineato come si arrivi ad una sempre maggiore indefinitezza relativa a cosa sia veramente l'arte. Se in una prima fase, cioè, la questione principale sembrava essere quella che definiva i rapporti tra arte e natura, oggi sembra prendere sempre più piede il problema di definire i confini dell'arte rispetto alla realtà (tutto può diventare arte?). Inoltre, come mette in evidenza Jauss:

Questo riflettere interrogatore e questo piacere mediato dalla riflessione non possono mai giungere alla conclusione; essi non portano ad un significato definitivo, ad una tranquillizzante definizione di ciò che d'ora in poi dev'essere ad esempio il "carattere artistico".²⁹²

In altre parole, come sottolinea Gadamer, al mistero della creazione artistica, a cui il concetto di produzione inconscia del genio aveva posto rimedio, si va a sostituire, in un certo senso, il mistero legato alla ricezione, giungendo così ad un "insostenibile nichilismo ermeneutico"²⁹³, privo di qualsiasi criterio definito, in cui l'opera appare lasciata totalmente in balia del giudizio arbitrario dell'osservatore:

Valéry, per sfuggire al mito della produzione inconscia del genio, ha finito in verità, almeno così mi pare, per caderne totalmente prigioniero. Egli trasferisce infatti al lettore e all'interprete quella onnipotenza della creazione assoluta che non vuol esercitare lui. L'attribuire il genio all'interprete non è una soluzione migliore di quella che teorizzava il genio del creatore.²⁹⁴

In questo capitolo sul rapporto tra genio e creatività, si è visto come, mentre la prima formulazione del genio elaborata Kant ne faceva risalire le capacità creative ancora alla natura, a cui il genio era quindi subordinato, a partire dall'età romantica, il genio ha cominciato ad assumere un carattere assoluto e metafisico, diventando colui che è in grado di cogliere l'essenza, il vero significato del mondo andando oltre le apparenze sensibili, oltre gli strumenti offerti dal raziocinio illuminista, che viene rimpiazzato dallo slancio spirituale, dall'immaginazione, dalla visione intuitiva, portando all'affermazione della figura del genio come uomo che si distacca e si solleva al di sopra della realtà empirica, al di sopra delle masse, della gente comune. Questa nuova concezione

²⁹¹ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 138.

²⁹² *Ibid.*, p. 141.

²⁹³ H.-G. Gadamer, *op. cit.*, p. 125.

²⁹⁴ *Ivi.*

fa sì che il concetto di genio venga esteso anche ai campi della filosofia e della religione e non sia più di dominio esclusivo dell'arte, come avveniva in Kant, il quale faceva risalire al genio la produzione dell'"arte bella", o della letteratura, in particolar modo della poesia, come avviene soprattutto nel Romanticismo e più avanti con il Simbolismo e la figura del poeta veggente. Questa fase raggiunge il suo apice attorno alla fine dell'Ottocento e i primissimi anni del Novecento, quando però, assieme all'avanzata dei progressi scientifici e tecnologici e alla crescente fiducia positivista nella ragione umana, si assiste via via ad una svalutazione del concetto di genio, che Freud arriva a definire patologico, a favore di una riaffermazione del carattere naturale ed empirico dell'uomo comune, l'anti-genio. Infine, si è visto come il fatto che il carattere creativo attribuito al genio sia stato affidato all'uomo comune abbia comportato un ribaltamento dei punti di vista, per cui alcuni studiosi hanno cominciato a mettere in evidenza come, venendo a mancare il criterio assoluto del genio, sia in realtà il fruitore che finisce con l'assumere la facoltà di giudicare la validità di un'opera sulla base dei propri criteri soggettivi:

Creativity is, among other things, the function of a *judgment* made by people, and these judgments are influenced by trends, traditions, and the social, political, economic, and aesthetic perspectives of their time and place.²⁹⁵

Ne deriva che la creatività non è da considerarsi come un qualcosa che si esprime a livello individuale, del singolo, ma che per manifestarsi deve necessariamente essere riconosciuta tale dal fruitore e, quindi, dal contesto socio-culturale di riferimento. Oggi, si tende a mettere sempre più in evidenza questo carattere processuale della creatività, intesa come un fenomeno che per emergere non può prescindere dal rapporto dialettico con la società in cui si inserisce e i suoi valori: "Creativity does not happen inside people's heads, but in the interaction between a person's thoughts and a sociocultural context. It is a systemic rather than an individual phenomenon"²⁹⁶.

Questo ragionamento può essere esteso a tutti i campi della produzione umana, non solo a quello artistico, tanto che il concetto di creatività ha cominciato ad essere utilizzato in modo sempre più indiscriminato, fino a diventare fondamentale nell'economia di oggi, dove originalità e innovazione sono considerati veri e propri *input* in grado di svolgere un ruolo chiave dal punto di vista strategico per qualsiasi azienda.

²⁹⁵ Alfonso Montuori, Ronald E. Purser, *Deconstructing the Lone Genius Myth: Toward a Contextual View of Creativity*, "Journal of Humanistic Psychology", 1995, 35, 69, pp. 71-72, consultato in <http://jhp.sagepub.com/cgi/content/abstract/35/3/69>.

²⁹⁶ Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow and the psychology of discovery and invention*, Harper Perennial, 1996, p. 24.

IV. USI DELLA CREATIVITÀ IN AMBITO ECONOMICO

IV.1. HOWKINS E L'ECONOMIA DELLA CREATIVITÀ

Dopo aver ricostruito lo sviluppo del concetto di creatività e di genio, in questo capitolo parlerò del modo in cui il concetto di creatività è utilizzato oggi in ambito economico e di come questo abbia finito col diventare centrale nelle politiche economiche degli ultimi anni, dove creatività e innovazione sono ormai considerate risorse in grado di apportare un contributo forte alla crescita e allo sviluppo dei paesi. A questo scopo, analizzerò come il concetto di creatività è stato utilizzato e discusso prendendo in esame alcune significative teorie economiche, documenti di policy e provvedimenti di politica economica, industriale e sociale che hanno posto al centro della loro analisi l'importanza della creatività. Questa prima sezione sarà dedicata in particolar modo all'esposizione e all'analisi del concetto di "economia della creatività" così come è stato delineato da uno dei suoi primi e più noti studiosi, John Howkins; nella seconda parte, invece, mi soffermerò sulla nascita e lo sviluppo dei concetti di industria culturale e creativa e alla concezione di creatività a essi collegata, attraverso un *excursus* basato in particolar modo sugli atti e gli studi condotti nell'ambito dell'UE; infine, nell'ultima parte verrà esaminata la discussione sulla creatività strettamente connessa al concetto di innovazione, offrendo anche una panoramica dei vari studi che, unendo i metodi di indagine economici a quelli psicologici, specialmente negli ultimi anni, si sono riproposti di individuare i fattori, personali e ambientali, in grado di influenzare e, ancor più, di potenziare lo sviluppo della creatività all'interno di aziende e territori. Sarà poi in particolar modo interessante notare come il significato e il ruolo attribuiti alla creatività emergenti da questi scritti possano essere rapportati alle origini e agli sviluppi filosofici e artistici del concetto fin qui visti.

Oggi, sentiamo emergere espressioni, quali "industrie creative", "prodotti creativi" o "economia della creatività" e la creatività viene sempre più spesso indicata come il fattore chiave su cui basare la ripresa economica dei paesi. Alla base di tutto ciò, c'è la presa di coscienza di un processo di profonda trasformazione, avviatosi negli ultimi anni, che sta investendo il sistema economico a livello mondiale. Il crescente processo di globalizzazione e l'evoluzione tecnologica stanno conducendo a un passaggio epocale da un'economia di tipo industriale, basata sulla produttività, a un tipo nuovo di economia, in cui il ruolo cruciale è svolto dalle idee, dalla conoscenza, dall'accesso alle informazioni e in cui la competitività è sempre più basata su beni intangibili, sul valore simbolico e sull'offerta di servizi e di esperienze al consumatore. Tutto ciò si traduce in un'importanza sempre maggiore attribuita all'innovazione e alla creatività, per cui gli

individui sono chiamati a esercitare la propria immaginazione, la propria inventiva e a generare idee nuove ed efficaci in grado di creare valore economico.

Uno dei primi studiosi a utilizzare il concetto di *creative economy* è stato John Howkins in un'opera, pubblicata nel 2001, intitolata *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas*. In quest'opera, Howkins cerca di definire la relazione che lega la creatività all'economia e di spiegare come queste, combinandosi tra loro, siano in grado di generare ricchezza e valore:

People with ideas –people who *own* ideas –have become more powerful than people who work machines and, in many cases, more powerful than the people who *own* machines –yet the relationship between creativity and economics remains almost invisible. I decided to see if I could bring together all these elements –creativity, intellectual property, management, capital, wealth –into a single comprehensive framework.²⁹⁷

Ma che cosa si intende con il termine “creatività”? Howkins sottolinea come per molti secoli la creatività sia stata identificata con la cultura e le arti: “arts, architecture, craft, design, fashion, music, performing arts, publishing, etc.”²⁹⁸, cioè con attività che hanno nella presenza del bello, sia come scopo finale che come mezzo, il loro tratto distintivo. A queste attività, come si vedrà in seguito, è riconosciuto un ruolo rilevante anche dal punto di vista economico, sia in termini di contributo al PIL che di occupazione, tuttavia, secondo Howkins, circoscrivere la creatività solo alle persone che operano in questi campi appare limitante:

Surely creativity is found not only in the arts but in elsewhere in society. Doing science and designing a transport system are just as creative as painting a picture and designing a bracelet. They are all creative. They all use the creative imagination. This is culture not as aesthetic but as anthropology.²⁹⁹

Secondo Howkins, in tutti i campi dell'attività umana, dall'arte alla scienza, dalla tecnica all'economia, la creatività implica l'utilizzo di uno stesso processo mentale che acquisisce informazioni e stimoli e li combina tra loro in modo innovativo. In questo senso, la creatività può essere definita, in modo più ampio e appropriato, come l'abilità di generare qualcosa di nuovo. Questa si esprime sia nel pensiero che nell'azione e si manifesta, secondo Howkins, in modo autonomo, cioè a prescindere dal fatto che il risultato possa essere, in un secondo momento, utilizzato o commercializzato in qualche modo:

It means the production by one or more people of ideas and inventions that are personal, original and meaningful. It is a talent, an aptitude. It occurs whenever a person says, does or makes something that

²⁹⁷ John Howkins, *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas*, London, Penguin, 2007.

²⁹⁸ John Howkins, *op. cit.*

²⁹⁹ *Ivi.*

is new, either in the sense of ‘something from nothing’ or in the sense of giving a new character to something.³⁰⁰

La creatività, quindi, è una capacità di cui si fa normalmente uso nella vita di tutti i giorni e che si manifesta in tutti gli individui, variando in modo personale da soggetto a soggetto e caratterizzando il nostro modo di esprimerci e di stare al mondo. Alcuni, tuttavia, arrivano addirittura a basare sulla creatività tutta la propria carriera, come avviene normalmente in ambito artistico, ma anche, come accade oggi sempre più spesso, in ambito economico, dove gli individui creativi sono sempre più richiesti per la loro capacità di trovare nuove soluzioni e pratiche innovative indispensabili per il successo delle imprese. In questo caso, la creatività produce risultati che sono commercializzabili o comunque applicabili in ambito economico generando degli effetti positivi in termini di valore e competitività. Questi risultati vengono definiti “prodotti creativi”, con questo termine si intende “an economic good or service that results from creativity and has economic value”³⁰¹. I prodotti creativi, anche se possono dar luogo a un prodotto fisico, materiale, quale un manufatto, in cui il valore economico è ospitato nell’oggetto (come nel caso delle opere d’arte), spesso sono di natura immateriale, basta pensare alle idee o a servizi legati ai software; per questo motivo, Howkins inserisce tra gli elementi fondamentali per il funzionamento dell’economia della creatività il diritto di proprietà intellettuale, che permette non solo di riconoscere e proteggere il valore economico di questi prodotti intangibili e i diritti dei loro proprietari, ma anche di regolarne la commercializzazione. Su questo principio si basano le principali forme di proprietà individuali, fra cui il *copyright*, che permette di proteggere espressioni creative e artistiche che vengono fissate su un determinato supporto, come nel caso dei prodotti dell’industria cinematografica, discografica, editoriale, ma anche dei programmi per computer; e il brevetto, che viene applicato, dopo una serie di valutazioni da parte di esperti, a invenzioni, prodotti o processi industriali. L’economia della creatività, secondo Howkins, si basa, quindi, sull’attività di produzione e distribuzione realizzata da quelle industrie il cui scopo primario è quello di realizzare prodotti che si caratterizzano per presentare queste forme di proprietà intellettuale; industrie, cioè, che hanno nell’utilizzo della creatività e dell’innovazione la loro componente distintiva. Per le industrie che basano la propria attività sul *copyright*, ad esempio, Howkins cita quelle legate a “advertising, computer software, design, photography, film, video, performing arts, music [...], publishing, radio and TV, and videogames”³⁰², mentre relativamente alle industrie che producono o commerciano brevetti, vengono incluse “pharmaceuticals, electronics, information technology,

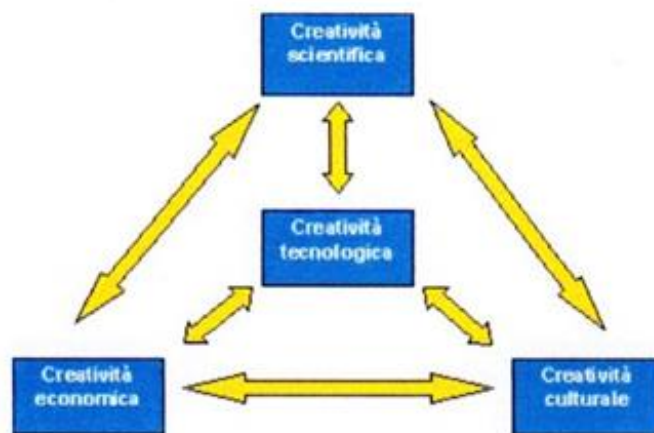
³⁰⁰ John Howkins, *op. cit.*

³⁰¹ *Ivi.*

³⁰² *Ivi.*

industrial design, materials, chemicals, engineering, space and vehicles”³⁰³. Per queste ultime, il ruolo fondamentale è quello svolto da un’attività di ricerca e sviluppo continua condotta da università e laboratori. Tutte queste sono da considerarsi, quindi, secondo Howkins, “industrie creative”, tuttavia, come si vedrà più avanti nell’analisi dei modelli delle industrie culturali e creative, oggi il settore delle industrie creative risulta sempre strettamente collegato a quello della cultura e dell’arte. Questo accade proprio a causa di quella concezione della creatività intesa come tratto esclusivo delle attività culturali e artistiche che per molti secoli è perdurata, portando all’esclusione dell’innovazione scientifica, tecnologica, nonché di quella economica, dagli ambiti di manifestazione della forza creativa umana.

Le industrie culturali, quindi, si pongono al centro dell’economia della creatività, termine con cui si fa riferimento a un insieme di attività economiche basate sulla conoscenza. Queste attività sono caratterizzate dalla capacità di produrre effetti significativi sia in ambito economico, che sociale e culturale: generano profitti, occupazione, commerci, turismo, interagiscono con lo sviluppo delle tecnologie, la proprietà intellettuale, ma promuovono anche l’inclusione sociale, la diversità culturale e lo sviluppo umano³⁰⁴. In altre parole, creatività artistica, innovazione economica, innovazione tecnologica e scientifica risultano essere strettamente connesse l’una all’altra e costituiscono oggi quattro fattori indispensabili sulla cui *interazione* si fonda il nuovo paradigma della crescita economica e sociale dei paesi³⁰⁵.



Questo capitolo sarà, quindi, articolato in due parti, in cui cercherò di analizzare il modo di fare riferimento alla creatività in economia secondo due prospettive principali: uno legato al

³⁰³ John Howkins, *op. cit.*

³⁰⁴ UNCTAD (2008), “The Creative Economy Report”, p. 15, consultato in http://unctad.org/en/Docs/ditc20082cer_en.pdf.

³⁰⁵ “L’economia della cultura in Europa”, Kea 2006, p. 44, consultato in www.keanet.eu/ecoculture/economia_della_cultura.pdf.

concetto di industria creativa e alle attività in cui cultura e arte entrano in gioco nel processo produttivo, e uno legato al concetto di innovazione, non solo di tipo tecnologico e scientifico (innovazione relativa ai prodotti e ai processi), ma anche a livello di management e di gestione dell'organizzazione. In quest'ultimo caso, la creatività diventa una risorsa strategica preziosa, in grado di generare benefici che si riversano su tutti settori economici e non solo quello culturale. Andrò quindi ad analizzare più approfonditamente quale significato e ruolo ha assunto il concetto di creatività in entrambi questi casi.

IV.2. INDUSTRIE CULTURALI E INDUSTRIE CREATIVE

IV.2.1. Dalle origini del concetto a oggi

Uno degli ambiti principali in cui si è esteso il dibattito attorno al concetto di creatività in economia è quello relativo allo sviluppo delle industrie culturali e creative. A questo proposito, è bene ricordare che fu proprio durante il Romanticismo, periodo in cui il concetto di genio ha raggiunto il suo culmine, che si è venuto a costituire un ideale mitico di creatività umana autentica e originale che trovava massima espressione nell'arte, la quale veniva posta al di sopra di tutto, in quanto dominio della verità e dell'assoluto. Proprio questa concezione dell'arte come qualcosa di eccezionale ha reso a lungo difficile il suo accostamento alle logiche del profitto e della produzione industriale. Lo stesso concetto di "industria culturale" è apparso per la prima volta con un'accezione fortemente negativa nel 1947 nell'opera *La dialettica dell'illuminismo* di Adorno e Horkheimer. In questo testo, con il termine "industria culturale" si fa riferimento a tutte quelle espressioni culturali indirizzate alle masse, dal cinema alla radio, dalla televisione ai settimanali, prodotte e distribuite seguendo gli stessi meccanismi economici e commerciali utilizzati per gli altri beni, quali la produzione su larga scala, la standardizzazione dei prodotti, la razionalizzazione della distribuzione, fino al ricorso a tecniche pubblicitarie, avendo di mira il profitto piuttosto che lo sviluppo culturale della società. Secondo Adorno, si tratta di forme di intrattenimento poste al servizio dell'ideologia capitalistica, volte ad assoggettare le masse e a confermare lo *status quo*, abolendo, attraverso il divertimento e l'illusione del soddisfacimento dei propri desideri, la capacità critica del fruitore e con esso quel processo dialettico, di scambio, che si dovrebbe originare tra cultura e pubblico al fine di ottenere una progressione culturale della società.

Non solo l'artista, quindi, nella fase produttiva, ma anche il fruitore in quella ricettiva perde quella funzione creativa che, come si è visto, gli era stata riconosciuta agli inizi del Novecento,

ossia quella capacità di esercitare il pensiero e l'immaginazione in modo autonomo e di creare altri mondi che, invece, dovrebbe costituire uno dei fini ultimi dell'opera d'arte:

Divertirsi significa essere d'accordo. L'*amusement* è possibile solo in quanto si isola e si ottunde rispetto alla totalità del processo sociale, e abbandona assurdamente, fin dall'inizio, la pretesa irrinunciabile di ogni opera, per quanto insignificante possa essere: quella di riflettere, nella propria limitazione, il tutto. Divertirsi significa ogni volta: non doverci pensare, dimenticare la sofferenza anche là dove viene esposta e messa in mostra. Alla base del divertimento c'è un sentimento di impotenza. Esso è, effettivamente, una fuga, ma non già, come pretende di essere, una fuga dalla cattiva realtà, ma dall'ultima velleità di resistenza che essa può avere ancora lasciato sopravvivere negli individui [...]. L'impudenza della domanda retorica, «Ma guarda un po' che cosa vuole il pubblico!», consiste nel fatto che ci si appella, come a soggetti pensanti, a quelle stesse persone che l'industria culturale ha il compito specifico di disavvezzare dalla soggettività.»³⁰⁶

In questo meccanismo produttivo, l'opera si vede, quindi, privata del suo carattere autonomo, di espressione del soggetto, indispensabile per una circolazione libera e critica delle idee e diventa banale intrattenimento, assumendo così il carattere di merce in grado di produrre profitto. Dalla prima concezione dell'industria culturale delineata da Adorno e Horkheimer emerge, quindi, una visione estremamente negativa del rapporto tra arte, creatività e industria, e del passaggio da un tipo di produzione artigianale a quello moderno dell'industria, in cui l'arte appare sempre più spersonalizzata, automatizzata e soggetta a fini utilitaristici. Dietro l'apparenza di un'arte libera, democratica e creativa, si nasconde quindi un sistema volto al mantenimento della società presente e alla creazione di un clima di consenso e adesione generale, in cui le individualità vengono perse a favore di una crescente omologazione:

What parades as progress in the culture industry, as the incessantly new which it offers up, remains the disguise for an eternal sameness; everywhere the changes mask a skeleton which has changed just as little as the profit motive itself since the time it first gained its predominance over culture.³⁰⁷

Come si è passati da questa prima concezione dell'industria culturale, in cui la creatività sembra non trovare posto, a quella odierna, in cui, invece, al concetto di "industria culturale" si è affiancato addirittura quello di "industria creativa" dando vita a un settore (CCI: Cultural and Creative Industries) il cui sviluppo è considerato fondamentale per la crescita economica e la competitività dei paesi?

In Europa, il concetto di creatività in economia e di industria creativa è stato introdotto e studiato per la prima volta negli anni Novanta nel Regno Unito, quando il Ministero per la Cultura, i Media e lo Sport ha costituito un gruppo di lavoro con il compito di condurre uno studio avente

³⁰⁶ T. Adorno, M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 154-155.

³⁰⁷ Theodore Adorno, *Culture industry reconsidered*, p. 14, consultato in <http://www.jstor.org/stable/487650>.

come obiettivo non solo la definizione del settore creativo e delle attività che ne fanno parte, ma anche la valutazione dell'impatto che queste hanno sull'economia e lo sviluppo di un paese. Lo studio ha condotto nel 1998 alla pubblicazione del primo *Creative Industries Mapping Document*, in cui le industrie creative sono state definite come:

activities which have their origin in individual creativity, skill and talent and which have potential for wealth and job creation through the generation and the exploitation of intellectual property. These have been taken to include the following key sectors: advertising, architecture, the art and antiques market, crafts, design, designer fashion, film, interactive leisure software, music, the performing arts, publishing, software and television and radio.³⁰⁸

Già qui possono essere notati alcuni elementi interessanti, come il fatto che inizi a essere messo in evidenza il contributo della creatività, accomunata all'abilità e al talento, alla crescita economica del paese attraverso il riferimento alla proprietà intellettuale; inoltre vengono annoverate come facenti parte del settore tutta una serie di attività, industriali e non, che comprendono allo stesso tempo i campi più tradizionali della cultura (arte, letteratura, architettura, musica, arti sceniche sempre però con riferimento all'aspetto economico del mercato), l'artigianato (design, moda), ma anche i media (televisione, radio, cinema) e i settori più recenti legati alle tecnologie digitali (software e videogames). Proprio come messo in evidenza da Howkins, quindi, le industrie creative vengono qui delineate sulla base di un concetto di creatività affermatosi nel passato che vede esclusivamente nell'arte e nelle attività a essa legate il manifestarsi della creatività. Questa impostazione è quella che ritroveremo anche nelle definizioni successive. Da non dimenticare, poi, la pubblicità che, come ricordato da Kristeller, è stato il settore in cui il termine "creatività" è stato utilizzato per la prima volta, già a partire dagli anni Settanta, facendo riferimento agli *input* creativi necessari per dare forma a contenuti e messaggi fortemente simbolici.

A questa prima ampia definizione, come si vedrà in seguito, sono seguiti altri tentativi di delineare la configurazione del settore creativo e culturale, con il fine di fornire degli strumenti per valutarne l'impatto sull'economia. In questi modelli, però, troveremo spesso raggruppate attività diverse che rispecchiano i diversi criteri di classificazione e gli obiettivi che, di volta in volta, sono posti alla base dello studio specifico. In alcuni casi, capita ad esempio che i concetti di industria culturale e creativa siano considerati coincidenti, mentre in altri il secondo viene considerato un sottoinsieme del primo o viceversa. Più in generale, tende a prevalere la visione secondo cui le industrie culturali si differenzerebbero da quelle creative, in quanto, mentre nelle prime la cultura e la creatività caratterizzano l'output, nelle seconde queste si inseriscono all'interno del processo

³⁰⁸ DCMS (1998), *The Creative Industries Mapping Document*, citato in Lauso Zagato, Marilena Vecco, *Le culture dell'Europa, l'Europa della cultura*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 232-233.

produttivo al fine di realizzare prodotti non necessariamente culturali, ma anche funzionali, come nell'industria della moda, del design, nell'architettura o nella pubblicità³⁰⁹. Tuttavia, la difficoltà di arrivare a una definizione conclusiva nasce proprio dalla problematicità derivante dal definire in modo chiaro cosa si intenda per “creatività”, concetto che può subire variazioni significative anche di paese in paese e a seconda delle diverse realtà socio-economiche (in Francia, ad esempio, forse proprio a causa dell'influsso negativo della concezione introdotta da Adorno e Horkheimer, il concetto di industria creativa è poco usato e comprende l'industria della riproduzione e del suono³¹⁰). Fondamentale è poi anche il ruolo svolto dal continuo sviluppo delle tecnologie della comunicazione e dell'informazione (ICT) che possono modificare le delimitazioni dei settori attraverso l'introduzione di mezzi e strumenti sempre nuovi di produzione e diffusione di contenuti culturali e creativi. Tutto ciò fa dell'industria culturale e creativa un settore estremamente aperto, in continua evoluzione.

Relativamente all'introduzione del termine “creatività” in economia, le cause del passaggio originario, avvenuto inizialmente nel Regno Unito, dal termine “culturale” a “creativo”, si possono far risalire alla necessità di giustificare maggiormente l'accostamento tra economia, politica e cultura, non sempre ben visto a causa dell'accezione più legata a una concezione “alta” e romantica di artista e arte con cui veniva interpretato l'aggettivo “culturale”. Il concetto di industria creativa, quindi, intesa “as based on technological reproduction and aimed at a mass market”³¹¹, sarebbe stato usato come espediente al fine di introdurre una diversa concezione dell'arte, considerata da un punto di vista più produttivo al fine di favorire un nuovo sviluppo economico del paese basato sulla cultura:

The political reasons for this are only to be guessed at, but a general sense of unease with “culture” and a more popular (in the UK) acceptance of the word “creative” points to a working through of a more directly economic and value-laden agenda. Thus the DCMS can deal with this economic element –throwing in employment, creativity, competitiveness, innovation, exports, international branding etc. –whereas the Arts Council can deal more with the issue of culture as “the arts”, concerned not with economics but “quality”.³¹²

In questa nuova accezione economica del termine, quindi, sembra che il concetto di creatività, sia stato inizialmente utilizzato per segnare una linea di confine tra la concezione più

³⁰⁹ “L'economia della cultura in Europa”, Kea 2006, *op. cit.*, p. 49.

³¹⁰ Marilena Vecco, “Le industrie culturali nella UE: verso una Europa della creatività?” in Lauso Zagato, Marilena Vecco, *op. cit.*, p. 229.

³¹¹ Justin O'Connor, *The definition of “cultural industries”*, “The European Journal of Arts Education”, 2(3), pp. 15-27, consultato in <http://eprints.qut.edu.au/43877/>, p. 5.

³¹² *Ivi.*

“pura” dell’arte, come attività libera ed elevata dello spirito umano, e una concezione che unisce l’arte a un concetto di utilità economica basato sull’originalità e l’inventiva.

Nicholas Garnham, inoltre, in uno studio condotto nel 2005, sottolinea come il passaggio terminologico sia stato dovuto a precise motivazioni politiche e possa essere spiegato solo se inserito all’interno del contesto della società dell’informazione: “In the Mapping Document, the term “creative” was chosen so that the whole of the computer software sector could be included. Only on this basis was it possible to make the claims about size and growth stand up”³¹³. In particolare, il concetto di “industria creativa” sarebbe stato introdotto al fine di instaurare un legame con il crescente prestigio strategico assunto in economia dall’innovazione, dalla conoscenza e dalle ICT e di includere così nella definizione, oltre alle forme d’arte tradizionali e alle attività tipicamente facenti parte delle industrie culturali, anche altri settori cruciali, come quello dei software. In questo modo, il settore delle industrie creative appariva, non solo più ampio rispetto a quello delle industrie culturali, ma anche più significativo, presentandosi come “the key new growth sector of the economy”³¹⁴.

Come già affermato precedentemente, la necessità sempre maggiore di porre l’accento sulla creatività e sulla cultura come fattori strategici per lo sviluppo e il loro essersi in qualche modo sostituite al ruolo primario nel passato a lungo svolto dalla manifattura è da ricondurre a un processo storico di trasformazione che ha investito la totalità del sistema economico e ha condotto a un riposizionamento delle risorse dal punto di vista della loro importanza, per cui da un tipo di economia basato su input tangibili si è passati a un’economia basata su input intangibili, oggi definita *knowledge economy*. Con questa espressione si fa riferimento al ruolo cruciale svolto dalla conoscenza, le idee creative e l’innovazione in un mondo in cui la pressione competitiva, non più tanto legata alla quantità, ma alla qualità, è sempre maggiore a causa della crescente globalizzazione e dello sviluppo delle nuove tecnologie digitali. Quest’ultimo fattore, in particolare, va di pari passo e si pone in stretta relazione con l’espansione delle industrie culturali e creative, non solo perché mette a disposizione modalità sempre nuove di produzione e circolazione di conoscenze e contenuti da esse prodotte, ma anche per il ruolo svolto dalla rete nel favorire e stimolare la nascita di idee creative e innovative in tutti i campi, attraverso la possibilità che hanno gli utenti di tutto il mondo di interagire tra loro e di condividere informazioni e idee in modo praticamente simultaneo: “Accesso e condivisione [...] divengono motori di innovazione e di creazione di valore –culturale,

³¹³ Nicholas Garnham, “From Cultural to Creative Industries”, *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 11, No. 1, 2005, consultato in <http://nknu.pbworks.com/f/FROM%20CULTURAL%20TO%20CREATIVE%20Industries.pdf>, p. 26.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 25.

sociale ed economico [...]»³¹⁵ Industrie culturali e creative, quindi, non solo per il contributo che danno all'economia in termini di PIL e occupazione, ma anche per la loro capacità di generare creatività e innovazione, costituiscono oggi un potenziale da sfruttare.

Nel 2000 l'UE ha approvato la cosiddetta Strategia di Lisbona, dove per la prima volta è stato riconosciuto il ruolo chiave svolto dalla conoscenza e dall'innovazione nelle politiche europee. In questo programma però, in cui l'UE si propone di diventare "l'economia basata sulla conoscenza più competitiva e dinamica del mondo"³¹⁶, quasi tutta l'attenzione viene rivolta all'innovazione tecnologica e scientifica, alla ricerca e allo sviluppo delle industrie legate alle ICT. Al fine di compensare la carenza di riferimenti al settore culturale e creativo nel programma di Lisbona, il Consiglio dell'UE ha più volte sottolineato negli ultimi anni l'importanza assunta dal settore attraverso una serie di programmi e studi volti a porre al centro il ruolo strategico che cultura, creatività e innovazione svolgono per la crescita futura della società e dell'economia europea. Nel 2009, ad esempio, in "Council Conclusions on Culture as a Catalyst for Creativity and Innovation", il Consiglio Europeo riconosce che "culture, creativity and innovation are vital for the competitiveness and development of our economies and our societies and are all the more important in times of rapid changes and serious challenges"³¹⁷. A questo proposito, i paesi membri sono chiamati ad adottare misure volte a favorire lo sviluppo culturale e creativo dei loro territori, quali la promozione della diversità culturale, della mobilità di opere d'arte, artisti e altri professionisti della cultura, ma anche facilitando l'accesso ai finanziamenti per le industrie creative e culturali e incoraggiando gli investimenti strategici in questo campo. Inoltre, viene sottolineata l'interdipendenza profonda che lega la cultura alla creatività e all'innovazione:

Creativity is at the source of culture which in turn creates an environment that enables creativity to flourish. [...]. Art and culture play an important role in education and lifelong learning, particularly as a means of promoting creative thinking, unlocking the creative abilities of people and helping develop new skills for new jobs in an evolving socio-economic environment.»³¹⁸

Non solo, quindi, la creatività è considerata come fonte di cultura, come elemento indispensabile nel lavoro di artisti e altri professionisti che operano nel settore dell'industria culturale e creativa, ma a sua volta la cultura stessa diventa mezzo di promozione di idee creative, conoscenza che stimola la creatività. Viene data, quindi, una definizione di "creatività":

³¹⁵ Michele Tamma, "Produzioni culture-based: creare valore coniugando differenziazione, diffusione, protezione" in Lauso Zagato, Marilena Vecco, *op. cit.*, p. 63.

³¹⁶ "Consiglio Europeo Lisbona 23 e 24 marzo 2000: Conclusioni della Presidenza", consultato in http://www.europarl.europa.eu/summits/lis1_it.htm, p. 2.

³¹⁷ "Council Conclusions on Culture as a Catalyst for Creativity and Innovation", 2941th Education, Youth and Culture Council meeting Brussels, 12 May 2009, p. 2, consultato in http://www.consilium.europa.eu/uedocs/cms_Data/docs/pressdata/en/educ/107642.pdf.

³¹⁸ *Ibid.*, pp. 2-3.

Creativity is a process of generating ideas, expressions and forms, either when looking for new ways of tackling existing problems, of reinterpreting reality or searching for new opportunities. Creativity is in essence a process that can amplify knowledge and lead to new ways of using it.”³¹⁹

Nel momento, però, in cui la creatività viene associata all’innovazione, allo sviluppo socio-economico di un paese, il nesso con la cultura può diventare poco chiaro. A questo proposito, in molti studi europei, vengono messi in evidenza i benefici che queste industrie generano, non solo a livello di crescita culturale, ma anche dello sviluppo generale dei paesi: innanzitutto, le stime degli ultimi anni dimostrano l’impatto significativo che le industrie culturali e creative hanno a livello di crescita economica delle nazioni e di creazione di posti di lavoro; inoltre, a queste viene riconosciuta la capacità di creare un clima favorevole all’innovazione, non solo in quanto contribuiscono all’accettazione delle nuove tecnologie dell’informazione e della comunicazione, ma anche “per la loro capacità di orientare o amplificare le tendenze sociali e culturali e, perciò, la domanda dei consumatori”³²⁰ aiutando il processo di digitalizzazione e il passaggio a un’economia dell’esperienza. Un altro punto spesso messo in evidenza è il ruolo significativo che la cultura e l’arte svolgono nell’istruzione, per la loro capacità di stimolare negli individui “l’immaginazione, l’originalità, la concentrazione, le competenze interpersonali, il gusto dell’esplorazione, il pensiero critico e non verbale”³²¹, tutte qualità che oggi sono sempre più apprezzate e richieste in tutti i settori economici, e non solo quello culturale, per la spinta all’innovazione che ne deriva e per il contrasto ad atteggiamenti negativi, quali “l’avversione per il rischio, l’immobilismo e la vista corta”³²². Addirittura, vengono sempre più sottolineate le potenzialità che il settore culturale e creativo presenta nel portare avanti la causa di importanti questioni sociali, etiche e ambientali di oggi, sensibilizzando il pubblico relativamente a determinate tematiche e “promuovendo cambiamenti di comportamento”³²³, al fine di portare a un miglioramento della qualità della vita nelle nostre società: ad esempio, viene riconosciuto il ruolo che queste industrie svolgono nell’aumentare la coesione sociale, soprattutto in territori caratterizzati da tensioni tra comunità e gruppi sociali diversi, attraverso la promozione di attività in grado di aumentare la partecipazione attiva alla vita comunitaria, ma anche l’importante contributo offerto allo sviluppo sostenibile, non solo perché, avendo come primo input la creatività piuttosto che risorse naturali, queste industrie sono strutturate in modo da non causare forti impatti sull’ambiente, ma soprattutto in termini di

³¹⁹ *Ivi.*, nota 8.

³²⁰ Commissione Europea, *Libro verde: le industrie culturali e creative, un potenziale da sfruttare*, Bruxelles, 2010, p. 19, consultato in http://ec.europa.eu/culture/documents/green_paper_creative_industries_it.pdf.

³²¹ *Ibid.*, p. 20.

³²² *Ibid.*, p. 19.

³²³ *Ivi.*

sostenibilità culturale, per il ruolo svolto nella protezione e la valorizzazione della diversità dei patrimoni culturali tangibili e intangibili, soprattutto nel caso di comunità o minoranze³²⁴. Per tutto ciò, l'UE esprime l'esigenza di dare più peso e nuovi spazi allo sviluppo delle industrie culturali e creative, sia stimolando “la sperimentazione, l'innovazione e l'imprenditorialità”³²⁵ in questo campo, che rafforzando i legami e le sinergie tra queste e l'istruzione, la ricerca e gli altri settori economici.

IV.2.2. I modelli del settore culturale e creativo

Prima di analizzare alcuni modelli che hanno cercato di fornire una raffigurazione del settore culturale e creativo, può essere utile ricapitolare alcune delle numerose definizioni date dagli economisti relative a questi tipi di industria. Caves, ad esempio, fa rientrare nell'industria della creatività quelle attività

che producono e distribuiscono beni e servizi cui viene in generale associato un valore culturale, artistico o semplicemente di intrattenimento. Tale insieme di settori comprende quello dell'editoria libraria e periodica, quello delle arti visive (pittura e scultura), quello delle arti rappresentate (teatro, opera, concerti, balletto), quello discografico, quello cinematografico e dei film realizzati per la televisione, perfino quello della moda e dei giocattoli.³²⁶

Towse, utilizzando i concetti di industria culturale e creativa come sinonimi, vi fa rientrare quei settori che

mass produce goods and services with sufficient artistic content to be considered creative and culturally significant. The essential features are industrial-scale production combined with cultural content. The cultural content mostly results from the employment of trained artist of one sort or another (creative artists, performers, craftspeople) in the production of goods in the cultural industries, but it may also arise from the social significance that attaches to the consumption of goods.³²⁷

La definizione data da Throsby³²⁸, infine, permette di riassumere quelle caratteristiche che tendono a emergere più spesso e che possono quindi essere considerate come tratti essenziali delle industrie culturali o creative. Egli individua le tre caratteristiche principali che i loro beni e servizi devono presentare, primo fra tutti il carattere creativo della produzione:

³²⁴ UNCTAD (2008), “The Creative Economy Report”, *op. cit.*, p. 26..

³²⁵ *Ibid.*, p. 4.

³²⁶ R.E. Caves, *L'industria della creatività. Economia delle attività artistiche e culturali*, Milano, Etas, 2001, p. 1.

³²⁷ R. Towse, “Cultural Industries” in Towse (a cura di), *A Handbook of Cultural Economics*, Cheltenham (UK), Elgar, 2003, p. 170.

³²⁸ David Throsby, *Economia e cultura*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 25-159.

[Essi] a) comportano una certa forma di creatività nella produzione; b) riguardano la creazione e la comunicazione di un significato simbolico; c) implicano, almeno in potenza, una qualche forma di proprietà intellettuale.³²⁹

Questi punti costituiscono la base comune su cui si sono articolati tutti i vari modelli che hanno cercato di delineare i confini tra le diverse attività al fine di riuscire ad analizzarne l'impatto a livello economico. In alcuni casi, questo viene fatto dando la priorità a uno di questi tratti distintivi che viene posto come principio regolatore, come avviene nel modello della *World Intellectual Property Organization* (WIPO), dove le industrie vengono classificate e valutate sulla base del ruolo più o meno centrale svolto dai diritti di proprietà intellettuale nella creazione dei loro beni o servizi. Nonostante resti il ruolo fondamentale svolto dal copyright su cui si basa la commerciabilità di beni intangibili, quali le idee e la creatività stessa, il concetto di creatività è, invece, posto al centro di uno dei primi e più significativi modelli che è quello realizzato nell'ambito dello studio, organizzato nel 2006 dalla Direzione Generale per l'educazione e la cultura della CE, *L'economia della cultura in Europa*, definito "modello KEA".

Questo modello individua come premessa una distinzione tra settore culturale e creativo basata sul ruolo, più o meno diretto, svolto dalla cultura e dalla creatività al suo interno: nel primo, comprendente sia arti tradizionali che industrie culturali, "la cultura costituisce un prodotto finale di consumo, che non è riproducibile e finalizzato al consumo in loco (cioè sul posto, come un concerto, una fiera o mostra d'arte) o alla riproduzione di massa, alla diffusione e all'esportazione (un libro, un film, una registrazione audio)"; nel secondo, "la cultura [...] può entrare nel processo produttivo degli altri settori economici e diventare un input «creativo» nella produzione di beni non-culturali"³³⁰. In altre parole, mentre nel settore culturale, i prodotti finali culturali "non hanno alcuna funzione «utilitaria» secondaria"³³¹, nel settore creativo, la creatività artistica viene utilizzata nel processo produttivo di prodotti non-culturali al fine di creare valore e renderli più competitivi.

Sulla base di queste premesse, lo studio sviluppa un modello a cerchi concentrici, dove il centro rappresenta il "luogo d'origine delle idee creative"³³², in altre parole le attività culturali non industriali, in cui la creatività si esprime, per così dire, in modo "puro" (arti visive, arti sceniche, patrimonio culturale). Man mano che ci si sposta verso le fasce più esterne, la creatività si fonde con altri input al fine di ottenere prodotti sempre più diversificati, funzionali e slegati dall'ambito culturale: nel secondo cerchio, si trovano quindi le industrie, in cui i prodotti, ancora unicamente

³²⁹ M. Tamma, A. Curtolo, "Lo sviluppo strategico delle organizzazioni di produzione culturale: commitment, risorse, prodotti" in G. Brunetti, M. Rispoli, *Economia e management delle aziende di produzione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 61.

³³⁰ "L'economia della cultura in Europa", Kea 2006, *op. cit.*, p. 48.

³³¹ *Ivi.*

³³² *Ibid.*, p. 59.

culturali, sono riprodotti per il consumo di massa (film e video, televisione e radio, videogiochi, musica, editoria); nel terzo, si entra nel settore creativo, costituito da attività sia industriali che non, quali il design, l'architettura e la pubblicità, le quali "inglobano gli elementi provenienti dai due strati precedenti nel processo di produzione"³³³ (spesso, ad esempio, i designer provengono da un percorso legato alle arti tradizionali). Un ultimo cerchio considerato comprende le "industrie correlate", cioè quei settori economici che risultano strettamente connessi ai precedenti, ma che non rientrano nel settore culturale e creativo, tra questi quelli legati alle tecnologie e alla produzione di strumenti "la cui funzione è interamente o principalmente quella di facilitare la creazione, la produzione o l'uso delle opere e di altro materiale dal contenuto protetto"³³⁴.

Profilo del settore Culturale & Creativo

CERCHI	SETTORI	SOTTO-SETTORI	CARATTERISTICHE
CUORE DELLE ART	Arti visive	Artigianato Pittura – Scultura Fotografia	<ul style="list-style-type: none"> • Attività non industriali • I prodotti sono dei prototipi che hanno il "potenziale per essere protetti da copyright". (es. questi lavori hanno un'alta densità di creazione che richiederebbe copyright ma spesso se non sistematicamente non lo sono; è il caso di molti lavori artigianali, molte arti sceniche, arti visive, etc.).
	Arti dello spettacolo	Teatro – Danza – Circo – Festivals.	
	Patrimonio	Musei – Biblioteche – Siti archeologici – Archivi	
CERCHIO-1: INDUSTRIE CULTURALI	Film e Video		<ul style="list-style-type: none"> • Attività industriali destinate a riproduzione di massa. • I prodotti sono protetti da copyright.
	Televisione e radio		
	Videogiochi		
	Musica	Mercato della musica registrata – Spettacoli dal vivo – Ricavati delle società di gestione dei diritti di proprietà intellettuale nel settore musicale.	
	Editoria	Editoria di libri, giornali e riviste.	
CERCHIO-2: INDUSTRIE E ATTIVITÀ CREATIVE	Design	Design nella moda, design grafico, design di prodotto e design d'interni	<ul style="list-style-type: none"> • Queste attività non sono necessariamente di tipo industriale e possono essere dei prototipi. • Anche se protetti da copyright i prodotti possono includere altri diritti di proprietà intellettuale (quali ad esempio i marchi). • L'utilizzo della creatività (competenze creative e persone creative provenienti da altri settori artistici e dalle industrie culturali) è essenziale per la performance di questi settori non culturali.
	Architettura		
	Pubblicità		
CERCHIO 3: INDUSTRIE CONNESSE	Produttori di computers, MP3, telefonia mobile, etc.		<ul style="list-style-type: none"> • Questa categoria non può essere definita in modo rigoroso. Essa comprende numerosi settori le cui prestazioni sono direttamente connesse alle categorie precedenti, quali ad esempio le NTIC.

: "settore culturale"
 : "settore creativo"

³³³ "L'economia della cultura in Europa", Kea 2006, *op. cit.*, p. 59.

³³⁴ Ivi.

Rispetto alla prima definizione del DCMS vista, quindi, non solo software e servizi informatici non sono considerati come facenti parte delle industrie culturali e creative, ma viene riconosciuto anche il ruolo centrale svolto dal patrimonio culturale, sia in quanto espressione e fonte di creatività che per il legame con lo sviluppo turistico dei paesi. La concezione di creatività a cui si fa riferimento in questo modello come cuore del settore culturale e creativo è, quindi, sempre quella artistica, che si esprime nelle arti considerate tradizionali, quali la pittura, la scultura, e anche nell'artigianato. Si può notare, in questo modello, però, una contraddizione nell'utilizzo del concetto di creatività, che si pone allo stesso tempo come fonte di idee, fulcro attorno al quale ruotano tutte le altre attività economiche e, con la definizione di industria creativa, anche come un sottoinsieme, una porzione interna a queste. Al fine di rimediare a questo inconveniente, il modello elaborato dalla *Work Foundation* in associazione con il DCMS nel 2007 propone una suddivisione del settore culturale e creativo, basata su una diversa concezione della creatività.

Nel modello della *Work Foundation*, infatti, il *core* creativo non è semplicemente legato al concetto di "arte", questa costituisce solo una parte di una concezione di creatività più ampia, strettamente connessa, da un punto di vista economico, all'utilizzo del copyright e caratterizzata da un grado elevato di valore espressivo, inteso come "every dimension which [...] enlarges cultural meaning and understanding"³³⁵. Questo riferimento al valore espressivo piuttosto che alla creatività permette di recuperare in modo più adeguato, rispetto al modello KEA, la specificità della cultura, non intesa solo come "arte", ma comprendente altri prodotti originali, quali forme di cultura popolare, videogames e programmi per pc:

commercializing "expressive value" and that necessarily a greater part of their commercial turnover is attributable even more so than other parts of the knowledge economy to acts of genuine "creative origination".³³⁶

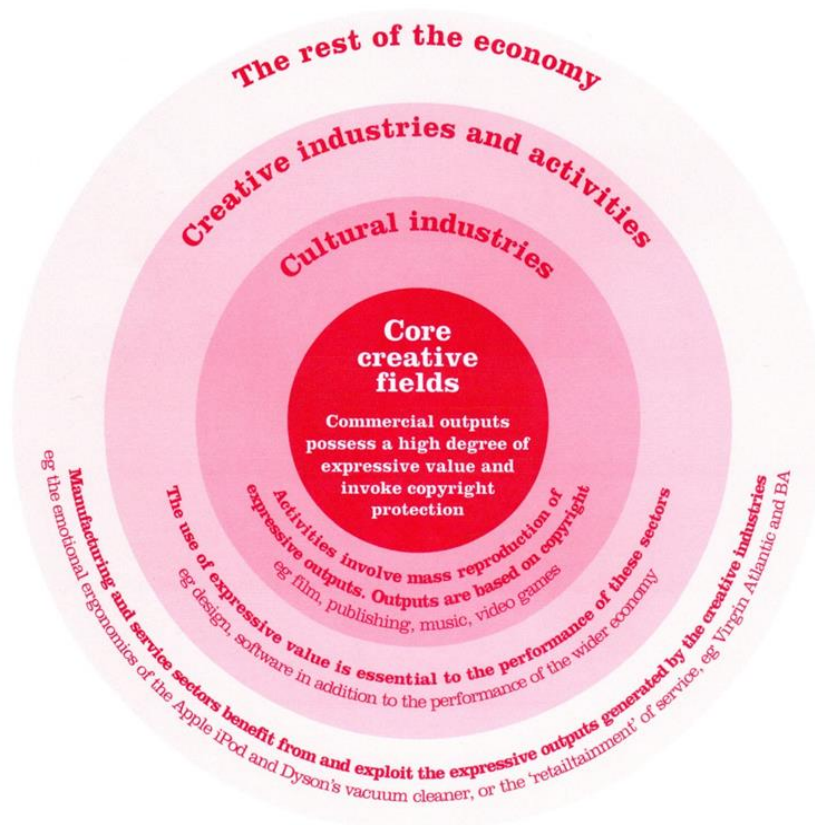
Questo modello recupera, quindi, la struttura a centri concentrici del modello KEA ponendo, però, al centro, come origine di contenuti creativi, tutte le attività che consistono nella creazione di valore espressivo: "This is the domain of the author, painter, film-maker, dancer, composer, performer and software writer"³³⁷. L'*output* originato da queste attività è commercializzabile e, quindi, soggetto a copyright, tuttavia, a differenza del modello KEA, nel settore centrale viene considerato esclusivamente il processo di creazione, indipendentemente da tutte le attività di riproduzione e circolazione che, in una seconda fase, permettono ai contenuti espressivi di essere

³³⁵ Work Foundation (2007), "Staying ahead: the economic performance of the UK's creative industries", p. 96, consultato in http://www.theworkfoundation.com/assets/docs/creative_industries_chapter4.pdf.

³³⁶ *Ivi*.

³³⁷ *Ibid.*, p. 102.

fruits and commercialized. The phase of creation is understood as autonomous with respect to economic activities that will be generated in a second moment and populated by “men and women who have the urge to create. [...] Although the creator seeks an audience and market, the activity is the pure expression of personalised value in which both creator and users have a unique relationship from which both gain”³³⁸. Properly because the creative process is closely connected to the subjectivity of the people involved and therefore uncontrollable, cultural industries (musical, television, radio, editorial, cinematographic), contained in the second circle, tend to leave creative people wide margins of autonomy and to exercise a greater control over the phase of reproduction, circulation and commercialization of expressive content. Creative industries and activities, in the third circle, distinguish themselves from cultural industries, in that they do not occupy the distribution of only expressive value, but of expressive value united to a functional value that constitutes the primary character of the product, as happens in architecture, in design, in fashion, in advertising and in software.



³³⁸ Work Foundation (2007), *op. cit.*, p. 104.

Rispetto al modello KEA, in cui, le varie attività venivano organizzate sulla base di un concetto di creatività che andava da pura ad applicata, dove la creatività pura caratterizzava il settore culturale, in questo modello è proposta una configurazione basata su un concetto di creatività che va da valore espressivo puro, più specifico per le attività culturali, a valore espressivo unito a un grado sempre maggiore di funzionalità, per le cosiddette industrie creative.

Un ulteriore modello è quello proposto dal *United Nations Conference on Trade and Development* (UNCTAD) nell'ambito dello studio "The Creative Economy Report" (2008), al centro del quale viene posto appunto il concetto di "economia della creatività", strettamente connesso a quello di "economia della conoscenza", che riconosce il ruolo svolto dalle idee creative nello sviluppo e nella crescita economica e mette in primo piano "una complessa interazione tra cultura, economia e tecnologia, in un mondo globalizzato e dominato da simboli, testi, suoni e immagini"³³⁹.

Alla base della classificazione delle industrie creative proposta in questo modello c'è una definizione di creatività che non mette al centro solo la componente artistica, ma anche quella economica, includendo "any economic activity producing symbolic products with a heavy reliance on intellectual property and for as wide a market as possible"³⁴⁰. Le attività individuate come facenti parte dell'industria creativa non sono organizzate in centri concentrici, ma raggruppate in quattro settori principali: il patrimonio culturale, le arti, i media e le creazioni funzionali; questi sono a loro volta suddivisi in nove subsettori, distinti sulla base della vicinanza o meno con il mercato delle attività incluse, rispettivamente: espressioni culturali tradizionali e siti culturali; arti visive e arti sceniche; editoria e audiovisivi; design, new media e servizi creativi di vario tipo.

Ciò che emerge da questo modello è, innanzitutto, un utilizzo diverso e più ampio del termine "industria", fino a ora adoperato per indicare un tipo di riproduzione e commercializzazione dei prodotti rivolto a un pubblico di massa che si distingue dalla singola attività di produzione di artisti e creativi, dalla fase di creazione. Qui, invece, nell'industria creativa vengono fatte rientrare, non solo le cosiddette "creazioni funzionali" riconducibili al concetto di industria creativa fin qui visto (architettura, moda, pubblicità, grafica, software, videogiochi, ecc.), ma anche il patrimonio culturale, definito come "the origin of all forms of arts and the soul of cultural and creative industries"³⁴¹, le arti tradizionali, sia visive che sceniche, e il settore dei media, che comprende quella che negli altri modelli era l'industria culturale (editoria, film, televisione, radio, ecc.). In questo modello, quindi, l'industria culturale costituisce un sottoinsieme del settore più ampio

³³⁹ UNCTAD-UNPD (2008) tratto da M. Tamma, A. Curtolo, *op. cit.*, p. 60.

³⁴⁰ UNCTAD (2008), "The Creative Economy Report", *op. cit.*, p. 13.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

dell'industria creativa, comprendente, in modo generale, “the cycles of creation, production and distribution of goods and services that use creativity and intellectual capital as primary inputs”³⁴².

Infine, il modello più recente è quello delineato nel *Libro Bianco della Creatività*, uno studio disposto dal Ministero della Cultura nel 2009 volto ad analizzare le possibilità di uno sviluppo della creatività in Italia e a delineare un “modello italiano” delle produzioni creative e culturali. In questo studio, viene messo in evidenza l’impatto che la creatività ha, non solo a livello economico sul mercato e gli affari, ma sulla “qualità della vita”; in particolare, vengono individuati due modalità principali di fare riferimento alla creatività, diverse di paese in paese: nei paesi nord-europei e nord-americani, emerge maggiormente una concezione della creatività intesa, alla luce dell’odierna economia della conoscenza, come innovazione, legata alle ICT, al contributo della tecnologia nella produzione e diffusione dei contenuti e alla ricerca scientifica. In questa visione orientata più al mercato e allo sviluppo economico, la priorità è attribuita al *copyright*, come avviene nel modello WIPO; nei paesi più meridionali, invece, il concetto di creatività è maggiormente collegato alla cultura, al territorio e, in generale, alle “manifestazioni del vivere sociale”³⁴³, incluso “lo sviluppo delle industrie dei contenuti (cinema, radio TV, editoria, software, pubblicità) e la valorizzazione del patrimonio culturale (archivi, biblioteche, musei, monumenti, musica, arte e spettacolo)”³⁴⁴. In questa concezione della creatività, l’attenzione è volta in particolare alla cultura materiale, intesa come “l’insieme di beni e servizi che l’uomo ha prodotto dall’alba dell’umanità per modificare il suo rapporto con la natura e la società in divenire”³⁴⁵. Questa è la concezione che prevale in Italia, quella di una creatività che guarda sì al progresso, ma senza mai perdere di vista “le ragioni etiche e la qualità estetica e sociale del vivere comune”³⁴⁶.

Come nel precedente modello, anche nel *Libro bianco* le industrie culturali e creative vengono raggruppate in macrosettori individuati secondo il criterio della combinazione di *output* culturale e utilizzo di creatività al loro interno. Sulla base di questo principio le industrie culturali e creative vengono suddivise in tre ambiti principali: il patrimonio storico e artistico, inteso come capitale culturale di un paese nella sua interezza, espressione della creatività passata, ma anche di quella presente (patrimonio culturale; musica, spettacolo e architettura; arte contemporanea); la produzione di contenuti, informazione e comunicazioni, comprendente industrie in cui la creatività, anche tecnologica, diventa un *input* per la produzione di beni e servizi finalizzati alla circolazione di

³⁴² UNCTAD (2008), *op. cit.*, p. 13.

³⁴³ Walter Santagata, *Libro bianco sulla creatività-Per un modello italiano di sviluppo* consultato in http://www.beniculturali.it/mibac/export/UfficioStudi/Contenuti/Pubblicazioni/Volumi/Volumi-pubblicati/visualizza_asset.html_1410871104.html, cap. 1, p. 10.

³⁴⁴ *Ivi.*

³⁴⁵ *Ivi.*

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 11.

contenuti culturali e simbolici (software, editoria, TV e radio, pubblicità e cinema); e il settore della “cultura materiale”, con cui si fa riferimento a quelle industrie che operano nella produzione di beni funzionali, di uso quotidiano, in cui la cultura diventa un aspetto imprescindibile, in quanto beni per la cui produzione è necessaria una creatività che è “espressione del territorio e delle comunità”³⁴⁷, cioè frutto di un processo storico, di un sapere accumulato nel corso di generazioni e quindi anche fortemente connesso alla dimensione locale. Vengono individuate come industrie facenti parte del settore della cultura materiale la moda, il design industriale, l’artigianato e, addirittura, l’industria del gusto, comprendente “i prodotti enogastronomici di qualità e il turismo relativo all’enogastronomia”³⁴⁸.

La particolarità di questo modello sta nel fatto che l’industria culturale e creativa non sono distinte come nei modelli precedenti, anzi, per i settori che ricadevano sotto la definizione di industria creativa a causa del loro carattere funzionale e non strettamente culturale, quali la moda, il design, l’artigianato, viene sottolineato, invece, proprio il loro essere espressione della cultura e dell’identità di una comunità tanto quanto lo sono le manifestazioni artistiche e spirituali.

In conclusione, si può affermare che l’applicazione del concetto di creatività in economia, intesa come processo che sta all’origine della produzione culturale, ha condotto a una concezione della creatività per cui, a un ideale romantico di opera d’arte in cui l’unico interesse è quello artistico, legato cioè esclusivamente al suo valore culturale, viene sempre più messo in evidenza l’aspetto dell’utilità, in cui al valore culturale si affianca quello economico, che ricade sia sulla società, in termini di sviluppo socio-economico prodotto dalle industrie culturali e creative, sia sull’artista stesso, in cui spesso la variabile economica e funzionale finisce con influire nel processo creativo, non solo in termini di compenso, ma anche nella necessità di mettere spesso la creatività al servizio della domanda e delle esigenze che, di volta in volta, devono essere soddisfatte, come accade nel lavoro di compositori, sceneggiatori, ma anche pittori e altri artisti, le cui opere sono destinate a essere poi utilizzate dalle industrie culturali e creative.

IV.3. CREATIVITÀ E INNOVAZIONE

IV.3.1. Innovazione di prodotti, processi e *management*

When Steve Wozniak invented the micro-computer, he demonstrated creativity in new product development; for all intents and purposes, such a thing had not existed before. When Walt Disney created Disneyland, he demonstrated creativity in new service development; he essentially invented a

³⁴⁷ Walter Santagata, *op. cit.*, p. 18.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 19.

new form of entertainment. [...]. Creativity exists in less famous, more humble, examples as well: the ad campaign that revitalizes a dying brand, or the product line extension that captures additional market share.³⁴⁹

Con il concetto di “innovazione economica” si fa riferimento a un processo dinamico che conduce a innovazioni relative alle pratiche commerciali, al marketing, e in generale alla conduzione di tutte le attività svolte dai vari settori che costituiscono l’impresa³⁵⁰. Questo tipo di innovazione è strettamente collegata allo sviluppo delle tecnologie, sia in quanto può condurre all’innovazione in quel campo, sia perché può esserne a sua volta influenzata nel caso l’innovazione provenga dall’esterno. In particolar modo, possono essere individuati due principali aspetti in cui la creatività intesa come innovazione tecnologica si manifesta in economia: una è l’innovazione relativa ai prodotti, e una è l’innovazione relativa ai processi. Nel primo caso, si fa in genere riferimento all’ideazione e alla produzione di beni o servizi nuovi, diversi da quanto realizzato prima, o al perfezionamento di beni e servizi precedenti; nel secondo caso, invece, si fa riferimento alla messa a punto di modalità nuove o comunque fortemente migliorate di produzione o distribuzione. In entrambe, l’attribuzione dell’aggettivo “innovativo” non dipende solo dal carattere di novità e originalità rispetto al passato, ma questo deve necessariamente essere unito a un grado significativo di utilità economica, cioè di possibilità per l’impresa di creare valore aggiunto e, quindi, garantirsi un livello maggiore di competitività. In questo ambito, il ruolo fondamentale nell’alimentare l’innovazione è quello svolto dall’evoluzione delle tecnologie e della scienza. La creatività, quindi, consiste nella capacità dell’uomo di realizzare, attraverso una materia preesistente, forme inedite, che si differenziano da ciò che è già stato fatto nel passato o che, come ha messo in evidenza Blumenberg, non hanno più a che fare con l’antico concetto di imitazione della natura a cui il fare umano è stato per secoli vincolato, ma che hanno origine dalla mente e dalle idee dell’uomo.

Uno dei primi studiosi a introdurre il concetto di innovazione in economia è stato Joseph Schumpeter (1883-1950). Egli, nei suoi studi sul capitalismo, si contrappone alle teorie neoclassiche, basate sul meccanismo della domanda e dell’offerta e da cui emerge una visione statica del sistema economico, in cui le variabili economiche si adattano in modo passivo ai cambiamenti derivanti da fattori esterni (condizioni storiche, politiche, sociali) generando continuamente una situazione di equilibrio generale. Una concezione del genere dell’economia, secondo Schumpeter, si scontra con la realtà che vediamo tutti i giorni, in cui non solo si alternano fasi di sviluppo a fasi di recessione nel breve periodo, ma anche un generale processo di crescita nel

³⁴⁹ Teresa M. Amabile, “Motivating Creativity in Organizations” in *California Management Review*, vol. 40, n. 1, fall 1997, p. 40, consultato in <http://bear.warrington.ufl.edu/weitz/mar7786/articles/amabile%20ccal%20mgt%20review.pdf>.

³⁵⁰ UNCTAD (2008), “The Creative Economy Report”, *op. cit.*, p. 9.

lungo periodo: “I felt very strongly that this was wrong, and that there was a source of energy within the economic system which would of itself disrupt any equilibrium that might be attained”³⁵¹. Schumpeter riprende il pensiero di Marx, dal quale recupera la concezione dinamica del sistema economico e al quale riconosce il merito di aver compreso la natura di questa evoluzione, la quale, infatti, non è da intendersi come il risultato di fenomeni puramente accidentali, ma come un processo che è, invece, insito nel sistema economico capitalistico. In particolare, Marx aveva riconosciuto il ruolo fondamentale svolto, da un punto di vista competitivo, dall’introduzione di macchinari nuovi e più efficienti, in grado di ridurre i costi e aumentare la produttività, quindi i profitti, e aveva sostituito questo fattore alla tradizionale concezione della competitività basata sul prezzo. Rispetto a Marx, Schumpeter, non solo individua ulteriori tipi di innovazione oltre a quella legata ai processi ma, per spiegare l’andamento dinamico ed evolutivo dell’economia, formula una teoria basata proprio sul concetto di “innovazione”, intesa come una “fonte di energia” che non proviene dall’esterno, bensì *dall’interno* del sistema economico stesso e origina un processo che si fonda su una continua distruzione del vecchio e creazione del nuovo: “This process of Creative Destruction is the essential fact about capitalism”³⁵².

Schumpeter definisce l’innovazione come “the commercial or industrial application of something new”³⁵³, ossia, la messa in atto di idee nuove, intese come nuove combinazioni di conoscenze e risorse anch’esse nuove oppure già esistenti e ne individua le forme principali: l’innovazione relativa al prodotto, ai processi, ai metodi di produzione, a nuovi mercati o nuove fonti di approvvigionamento, e infine a nuove organizzazioni commerciali, d’affari o finanziarie³⁵⁴. Il tratto che distingue l’innovazione dalla semplice invenzione è il fatto che, mentre la prima presenta un carattere economico e viene compiuta a fini commerciali, la seconda può riguardare qualsiasi ambito di attività umana e non ha come scopo primario il raggiungimento di vantaggi commerciali. Schumpeter, inoltre, individua il soggetto promotore dell’innovazione nella figura dell’imprenditore, che si contrappone all’immagine classica dell’uomo economico, caratterizzato da un atteggiamento prudente e passivo, che si limita a calcolare la soluzione più conveniente tra quelle abituali, al contrario, l’imprenditore si presenta come “a man of «vision», of daring, willing to take chances, to strike out, largely on the basis of intuition, on courses of action in direct opposition to the established, settled patterns [...]”³⁵⁵. Si tratta, quindi, non di una semplice classe

³⁵¹ Joseph Schumpeter, “Preface to the Japanese Edition of «Theorie der Wirtschaftlichen Entwicklung» in Joseph Schumpeter, *Essays on Entrepreneurs, Innovations, Business Cycles and the Evolution of Capitalism*, New Brunswick (N.J), Transaction Publishers, 1989, p. 166.

³⁵² Joseph Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, London, Allen and Unwin, 1950, p. 82.

³⁵³ *Ivi.*

³⁵⁴ *Ivi.*

³⁵⁵ *Ibid.*, p. XXI.

professionale, ma di un particolare modo di essere e di agire che caratterizza e distingue la figura dell'imprenditore da quella degli altri agenti economici. L'imprenditore viene definito come un eroe che si trova a dover lottare contro una serie di fattori che ostacolano l'attuazione del nuovo, dovute in generale alla tendenza naturale dell'uomo e della società a preferire la stabilità e l'apparente sicurezza offerta da ciò che è conosciuto:

It is not objectively more difficult to do something new than what is familiar and tested by experience, but the individual feels reluctance to it and would do so even if the objective difficulties did not exist. [...]. Thought turns again and again into the accustomed track even if it has become unsuitable and the more suitable innovation in itself presents no particular difficulties.³⁵⁶

Il processo di sviluppo economico basato sul concetto di "innovazione" di cui parla Schumpeter presenta, quindi, tre caratteristiche principali: ha origine da una forza interna indotta da un intervento attivo e non semplicemente da un adeguamento passivo a cambiamenti esterni; ha un andamento irregolare e non continuo; non comporta semplici variazioni a livello quantitativo, ma significativi miglioramenti di tipo qualitativo, definiti "rivoluzioni" per la loro capacità di sradicare o sconvolgere i vecchi equilibri e di creare nuove condizioni³⁵⁷. Dopo Schumpeter, altri studiosi hanno cercato di comprendere più a fondo la natura dell'innovazione e il suo ruolo nello sviluppo economico. In generale, viene operata una distinzione tra creatività e innovazione, messa in evidenza anche da Teresa Amabile, per cui mentre la prima fa riferimento a "the production of novel and useful ideas in any domain", la seconda si distingue come "successful implementation of creative ideas within an organization"³⁵⁸. L'innovazione, quindi, si fonda, trae origine dalla creatività e ne costituisce l'applicazione da un punto di vista economico.

L'innovazione è l'elemento su cui oggi maggiormente si fondano le possibilità di sviluppo e di competitività dei paesi, in un sistema economico globale in cui lo sviluppo della produzione non si basa più sulla semplice riduzione dei costi, ma piuttosto, sulla qualità dei beni e servizi offerti, anche in termini di esperienza del consumatore. Tutto ciò, unito alla crescente rapidità che caratterizza l'evoluzione delle tecnologie e la trasmissione delle informazioni, rende necessaria una capacità di innovare e di proporre prodotti e servizi diversi in grado di sostenere ritmi sempre più serrati, portando le aziende a doversi confrontare con un ambiente esterno altamente globalizzato e in continuo cambiamento:

³⁵⁶ Joseph Schumpeter, *The Theory of Economic Development*, Cambridge, Harvard University Press, 1934, p. 86.

³⁵⁷ Joseph Schumpeter, *The Theory of Economic Development*, prefazione di John E. Elliott, New Brunswick (New Jersey), Transaction Publishers, 2012, p. XIX.

³⁵⁸ Teresa M. Amabile, "Creativity and Innovation in Organizations", consultato in www.evcimen.com, p. 1.

Le grandi aziende non cadono in una notte. I mercati non cambiano radicalmente in un istante. Ma troppo spesso sembra così accada [...], mancando i dati per portare a termine con anticipo sufficiente l'analisi di quel che sta accadendo. Occorrono modelli teorici ben strutturati per dominare il cambiamento e capire quali siano le variabili in gioco. L'innovazione e la creatività oggi hanno un ruolo centrale in questi processi, vista la loro capacità di sovvertire le regole del gioco, far cambiare i dogmi condivisi dagli attori dei settori coinvolti, trasformare tutto trovando sconfitti e nuovi vincitori sul campo.³⁵⁹

Hesmondhalgh, parlando dell'importanza sempre maggiore ricoperta dall'innovazione tecnologica nel panorama competitivo, ne fa risalire l'origine alla metà degli anni Settanta, quando, “in parte reagendo alla crisi energetica, si avviò un processo di continua introduzione di nuove tecnologie di prodotto, di processo e di management che sono andate modificando il quadro del confronto competitivo, pur con accentuazioni diverse, in tutti i settori, sia quelli *science and technology based*, sia quelli maturi, sia quelli ove si producono beni che quelli ove si producono servizi.”³⁶⁰

L'innovazione tecnologica, inoltre, si può presentare sia come un fattore che si sviluppa all'esterno dell'impresa che all'interno: nel primo caso, quando l'innovazione tecnologica proviene dall'esterno, l'impresa può rispondere in modi diversi, o con un comportamento passivo, cioè adottando misure difensive, oppure sfruttando in modo attivo l'innovazione al fine di trarne il massimo beneficio per se stessa. Nel secondo caso, invece, è l'impresa stessa a essere l'autrice dell'innovazione, il che si traduce in un vantaggio competitivo prezioso, che permette all'impresa di porsi per qualche tempo in una posizione di leadership nel mercato.³⁶¹

Ogni organizzazione di produzione, infatti, è concepita come un sistema aperto, che si caratterizza per un continuo e fondamentale processo di interazione con il proprio ambiente, sia per le risorse che vengono scambiate, che per gli stakeholders presenti sia dentro che all'esterno dell'organizzazione. Inoltre, l'ambiente influenza fortemente lo sviluppo dell'organizzazione, in termini di risorse e vincoli, opportunità e minacce, ed esigenze sempre nuove a cui ogni impresa deve necessariamente saper rispondere e adattarsi per poter sopravvivere. A sua volta, poi, l'organizzazione stessa finisce con l'influenzare l'ambiente con i suoi comportamenti e risultati raggiunti, in un processo di scambio reciproco continuo.³⁶² Tutto ciò fa dell'analisi dell'ambiente uno strumento cruciale per la delineazione della strategia di qualsiasi impresa, in cui il rapporto con la tecnologia svolge un ruolo fondamentale. Quando si parla di tecnologia, non si fa solo

³⁵⁹ Clayton Christensen, *Il dilemma dell'innovazione*, citato in M. G. De Angelis, “Innovazione e creatività come leve per supportare lo sviluppo economico e sociale”, p. 2, consultato in <http://www.muconsulting.it/aislo/mgd/Innovazione,%20come%20leva%20per%20lo%20sviluppo%20economico%20e%20sociale.pdf>.

³⁶⁰ David Hesmondhalgh, *Le industrie culturali*, Milano, Egea, 2008, p. 50.

³⁶¹ *Ivi*.

³⁶² Maurizio Rispoli, *Sviluppo dell'impresa e analisi strategica*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 23-26.

riferimento allo sviluppo delle ICT visto fino a ora, ma in senso più ampio sia alla tecnologia utilizzata nella “trasformazione di input in output (produzione in senso stretto)”, sia “prendendo in considerazione anche tutte le attività e le operazioni che si svolgono nell’impresa o per l’impresa (catena del valore esterna), siano esse materiali che immateriali, fatti di interna o di esterna gestione.”³⁶³

Oltre all’innovazione tecnologica relativa al prodotto e ai processi, si trova quindi un altro tipo di innovazione sempre più preso in considerazione negli studi sulla creatività in ambito economico, ossia l’innovazione relativa al management. Con questa espressione si fa generalmente riferimento alle modalità con cui il lavoro può essere impostato e coordinato all’interno dell’azienda e delle diverse aree che la compongono, come ad esempio nell’area dei servizi al cliente, ma anche a livello di risorse umane, attraverso lo sviluppo e l’accumulo di conoscenze e il potenziamento delle prestazioni dei dipendenti. Un ruolo fondamentale in questo tipo di innovazione è quello svolto dalla figura del manager, a cui vengono ormai sempre più richieste qualità, quali creatività, genialità, innovazione, abilità strategiche, ossia una modalità di ragionare e di vedere le cose che permetta, non più di creare un altro mondo o di raggiungere la dimensione del vero essere, facoltà in origine attribuite al genio, bensì, in un’ottica ora economica, di reinterpretare, di comprendere la realtà in modo diverso, trasformando questa abilità in previsione, in capacità di cogliere opportunità ed evitare eventuali pericoli. All’originaria immagine del genio, quindi, inteso non solo come artista creatore, ma in generale come colui che riesce a cogliere l’assoluto, il significato vero dell’esistenza, si è sostituita la visione dell’uomo che riesce a pensare in modo diverso, a trovare nuove soluzioni e percorsi mai affrontati prima, in qualsiasi ambito dell’attività umana. La creatività legata all’organizzazione economica viene descritta come “la capacità di combinazione e riadeguamento della conoscenza, ad opera di sistemi caratterizzati da flessibilità ed elasticità, finalizzata alla generazione di idee nuove, spesso inaspettate e sorprendenti per la loro originalità, che siano in grado di sprigionare utilità rispetto ai destinatari per i quali sono state concepite”.³⁶⁴ Vengono individuate tre fasi principali che conducono all’innovazione, in ognuna delle quali è definito il ruolo che il management deve svolgere:

- nel *concept stage*, in cui la creatività si esprime in modo libero conducendo alla generazione di idee innovative, il manager è chiamato a sviluppare un clima favorevole all’innovazione;
- nel *developmental stage*, a partire dalle idee innovative, il manager deve mettere in pratica i meccanismi corretti necessari allo sviluppo di un progetto;

³⁶³ David Hesmondhalgh, *op. cit.*, p. 50.

³⁶⁴ M. Colurcio, C. Mele, “Quality management, creatività e talenti”, Roma, 2007, p. 3, consultato in <http://www.simktg.it/MTF/Content/convegna/Colurcio-MeleQM.pdf>.

- nel *business stage*, in cui i progetti si trasformano in nuovi *business*, il manager può, infine, seguire il modello classico, basato su pianificazione, azione e controllo.³⁶⁵

Inoltre, nell'odierna economia della creatività, in cui le imprese, per avere successo, devono mirare all'instaurazione di un rapporto di fiducia di lungo termine con il consumatore, piuttosto che a massimizzare il profitto nel breve termine, i manager sono chiamati a sviluppare un tipo diverso di organizzazione, basata su nuovi valori e un nuovo modo di comunicare, un'organizzazione che metta al primo posto i desideri del consumatore e che sia strutturata in modo da consentire un'innovazione continua.

IV.3.2. Il contesto socio-culturale della creatività

La creatività è, quindi, una qualità sempre più richiesta e indispensabile a tutti i livelli dell'organizzazione, non solo ai manager, ma anche ai dipendenti che lavorano nei vari settori dell'impresa. A questo proposito, un'importante conseguenza relativa allo svincolamento della creatività da una dimensione solamente individuale ed eccezionale a una dimensione collettiva e ordinaria è quella che ha visto il sorgere negli ultimi anni di tutta una serie di studi volti a individuare i fattori ambientali in grado di stimolare e potenziare lo sviluppo della creatività negli individui. In questa nuova prospettiva, la creatività ha finito col diventare, non solo un tratto psicologico comune a tutti gli individui, per cui si considera che chiunque può essere in grado di creare in un certo campo di attività, ma anche una qualità che, a differenza del passato, può essere ora spiegata, studiata con metodi razionali e scientifici e, quindi, anche controllata: "There is no doubt that creativity and innovation can be measured"³⁶⁶. Alla base di questi studi sta la convinzione che la creatività non sia da considerarsi come un fenomeno "privato", che dipende esclusivamente da caratteristiche personali innate, ma che questa sia fortemente collegata al contesto storico, culturale, sociale, politico ed economico in cui l'individuo opera, ponendosi in forte contrasto con quella visione del genio solitario ed estraniato dalla società che ha lungo ha dominato il discorso sulla creatività nel passato. Già nel 1963, ad esempio, Barron individuava alcune condizioni sociali in grado di favorire lo sviluppo della creatività: "Freedom of expression and movement, lack of fear of dissent and contradiction, a willingness to break with custom, a spirit

³⁶⁵ Han Van der Meer, "Open innovation –The Dutch Treat: Challenges in Thinking in Business Models", The Author Journal compilation, Blackwell Publishing, 2007, pp. 193-194.

³⁶⁶ David H. Cropley, "Fostering and measuring creativity and innovation: individuals, organizations and products", p. 257, consultato in <http://ec.europa.eu/education/lifelong-learning-policy/doc/creativity/report/foster.pdf>.

of play as well as of dedication to work, purpose on a grand scale”³⁶⁷. Arieti, invece, ha messo in evidenza, in particolare, il ruolo svolto dal contesto culturale, in termini di “availability of cultural means; openness to cultural stimuli; [...]; free access to cultural media for all citizens, [...], exposure to different and even contrasting cultural stimuli; tolerance for diverging views; interaction of significant persons; promotion of incentives and awards”³⁶⁸. Tuttavia, con l’importanza assunta dalla creatività in economia degli ultimi anni, a studi esclusivamente di carattere psicologico e antropologico, si sono affiancati ricerche condotte in collaborazione con economisti sempre più interessati a scoprire come poter accrescere la creatività all’interno delle organizzazioni e dei paesi, in modo da garantire un livello sempre più alto di innovazione e, quindi, la disponibilità, non più solo di risorse tangibili, ma di competenze e conoscenze che siano in grado di creare valore e generare un vantaggio competitivo che contribuisca al successo delle imprese e alla crescita del paese. In generale, in questi studi, viene individuata una serie di fattori che inducono il manifestarsi della creatività, in cui a tratti legati alla personalità e alle caratteristiche psicologiche dell’individuo si uniscono fattori esterni legati al contesto socio-culturale, ma anche, più specificatamente per le imprese, ai caratteri della struttura organizzativa e del management. Uno dei primi modelli è stato quello proposto da Teresa Amabile nel 1996, in cui vengono individuate le tre componenti principali della creatività: la competenza, ossia l’insieme delle conoscenze e abilità, sia teoriche che pratiche, che l’individuo presenta relativamente a un determinato campo di attività; il pensiero creativo, inteso come quel qualcosa in più che va ad aggiungersi alla base fornita dalle competenze e determina la capacità creativa dell’individuo caratterizzato da “a cognitive style favorable to taking new perspectives on problems, an application of techniques [...] for the exploration of new cognitive pathways, and a working style conducive to persistent, energetic pursuit of one’s work”³⁶⁹; e, infine, la motivazione intrinseca. Quest’ultimo fattore, in particolare, è da considerarsi come il più importante, in quanto determina, non solo ciò che l’individuo è in grado potenzialmente di fare, ma ciò che farà, adoperando tutta la sua capacità creativa in direzione di un obiettivo. La motivazione che dà l’impulso affinché ciò accada è, secondo Amabile, primariamente intrinseca, cioè derivante da “deep interest and involvement, [...] curiosity, enjoyment, or a personal sense of challenge”³⁷⁰ e non estrinseca, cioè semplicemente indotta, ad esempio, da una ricompensa o da un incarico dato da un superiore. Secondo Amabile, quindi, affinché un’organizzazione riesca ad accrescere il livello di creatività e innovazione al suo interno è necessario fare leva, non solo sull’acquisizione di competenze e sullo sviluppo del pensiero

³⁶⁷ F. Barron, “The needs for order and disorder as motives in creative action” in C. W. Taylor, F. Barron, *Scientific creativity: Its recognition and development*, New York, Wiley, 1963, p. 152.

³⁶⁸ Alfonso Montuori, Ronald E. Purser, *op. cit.*, p. 86.

³⁶⁹ Teresa M. Amabile, *op. cit.*, p. 5.

³⁷⁰ *Ibid*, p. 7.

creativo, ma sulla componente delle motivazioni, sia intrinseche che estrinseche, che devono essere combinate in modo appropriato al fine di massimizzare l'interesse e l'attenzione dell'individuo verso la propria mansione; questo può implicare, ad esempio, relativamente al management, l'adozione di misure volte ad aumentare il livello di responsabilità e autonomia dei lavoratori nel perseguimento di un determinato obiettivo, ad assumere dipendenti caratterizzati da alti livelli di motivazione intrinseca, oppure volte a migliorarne la conoscenza individuale in modo da poter adottare una combinazione più adatta di motivazioni intrinseche ed estrinseche.

Più recentemente, numerosi studi hanno dimostrato che la motivazione intrinseca dei dipendenti può essere potenziata attraverso la percezione che i dipendenti hanno del contesto lavorativo. A questo proposito il ruolo svolto dai manager è fondamentale nello stimolare le prestazioni, non solo nella misura in cui essi riescono a infondere nei dipendenti il senso dell'identità dell'azienda, a motivarli e ad accrescerne le aspirazioni e gli obiettivi, ma anche nello sviluppo di un clima di sostegno e di incentivazione alla creatività e all'innovazione. Tra i comportamenti che i manager dovrebbero adottare al fine di aumentare la creatività dei dipendenti viene individuata la capacità di trasmettere “vision, support for innovation, autonomy, encouragement, recognition, and challenge”³⁷¹. In particolare, al fine di creare un ambiente favorevole all'aumento della motivazione intrinseca, gli studi mettono in evidenza l'importanza del ruolo svolto dalla figura del manager nell'infondere l'idea di un obiettivo comune, di una missione da perseguire, ma anche nel creare un clima di fiducia, di collaborazione e di riconoscimento individuale che stimola il processo di generazione di idee. Inoltre, un atteggiamento positivo nei confronti del *risk-taking* e non esclusivamente radicato nella tradizione incoraggia lo sviluppo di una modalità di pensare che sia in grado di esplorare percorsi e soluzioni diverse.

Uno studioso che ha analizzato approfonditamente il rapporto tra ambiente, creatività e crescita economica, pervenendo anche a un indice di misurazione del livello di creatività e innovazione dei paesi, è Richard Florida. In studi recenti, Florida ha introdotto il concetto di “classe creativa”, intendendo con questo termine: “a fast-growing, highly educated, and well-paid segment of the workforce on whose efforts corporate profits and economic growth increasingly depend”³⁷². Anche se la classe creativa non è da intendersi come una vera e propria classe, essa raggruppa un insieme di individui che condividono uno stesso sistema di valori basato su creatività, individualità, differenza e merito³⁷³. Florida sostiene che, come le aziende cercano, sulla base di questi valori, di

³⁷¹ Gumusluoglu, Ilsev, “Transformational leadership, creativity, and organizational innovation” in *Journal of Business Research*, 2009, 62, p. 462, consultato in [http://yoksis.bilkent.edu.tr/doi_getpdf/articles/10.1016-j.jbusres.2007.07.032.pdf](http://yoksis.bilkent.edu.tr/doi_getpdf/articles/10.1016/j.jbusres.2007.07.032.pdf).

³⁷² Richard Florida, “The Rise of the Creative Class”, *Washington Monthly*, May 2002, p. 3, consultato in <http://www.washingtonmonthly.com/features/2001/0205.florida.html>.

³⁷³ *Ivi.*

adottare una serie misure volte ad attrarre, mantenere e far crescere i dipendenti creativi al loro interno, allo stesso modo a livello territoriale, città e regioni dovrebbero adoperarsi al fine, non solo di richiamare e trattenere entro i propri confini i membri di questa nuova forza economica e sociale, ma anche di favorire lo sviluppo di nuove idee e di prodotti creativi, cioè di tradurre tutto ciò in crescita e innovazione economica.

Secondo Florida, la caratteristica di fondo della classe creativa sta nel fatto che i suoi membri si misurano in attività che hanno lo scopo di “creare nuove forme significative”³⁷⁴. Al suo interno è possibile individuare un nucleo centrale creativo, comprendente artisti, scrittori, attori, architetti, designers, ma anche ricercatori, scienziati, ingegneri, studiosi, ossia tutte quelle figure che “produce new forms or designs that are readily transferable and broadly useful –such as designing a product that can be widely made, sold and used; coming up with a theorem or strategy that can be applied in many cases; or composing music that can be performed again and again”³⁷⁵. Al di là di questo nucleo centrale, si trovano poi quelli che Florida definisce “creative professionals”³⁷⁶, ossia quegli individui il cui lavoro consiste fondamentalmente nell’esercizio del proprio ingegno al fine di trovare risposte a problemi di vario genere. Questi individui sono attivi soprattutto nei settori della tecnologia, della finanza, del management o impegnati in attività di consulenza, ossia in quegli ambiti in cui è richiesta la capacità di pensare in modo diverso, superando metodi tradizionali di procedere o elaborandoli in modo innovativo al fine di giungere a nuove ed efficaci soluzioni: “What they are required to do regularly is think on their own. They apply or combine standard approaches in unique ways to fit the situation, exercise a great deal of judgment, perhaps try something radically new from time to time”³⁷⁷.

Florida arriva a individuare le caratteristiche principali che una città dovrebbe possedere per diventare meta della classe creativa. Innanzitutto, introduce il concetto di “plug-and-play communities”³⁷⁸, con cui fa riferimento a città caratterizzate da un atteggiamento aperto verso i nuovi arrivati e strutturate in modo tale da permettere a questi di stabilirsi e inserirsi rapidamente e facilmente nella vita sociale ed economica della città: se nell’economia tradizionale si parla di “basse barriere all’entrata” come espediente per garantire la vitalità dell’economia con riferimento alla possibilità di insediamento agevole da parte di aziende provenienti dall’esterno, allo stesso modo, secondo Florida, questa stessa “libertà” da vincoli e ostacoli eccessivi dovrebbe essere garantita per le persone: “These are places where people can find opportunity, build support structures, be themselves, and not get stuck in any one identity. The plug-and-play community is

³⁷⁴ Richard Florida, *op. cit.*, p. 4.

³⁷⁵ *Ivi.*

³⁷⁶ *Ivi.*

³⁷⁷ *Ivi.*

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 7.

one that somebody can move into and put together a life [...] in a week”³⁷⁹. Connesso a questo aspetto, è la capacità della città di presentare al suo interno un alto livello di diversità, in cui si mescolano differenze etniche, sessuali e di costume; questo aspetto, secondo Florida, attirerebbe i creativi, i quali si presentano spesso come individui che amano fare esperienze e confrontarsi con una grande varietà di stimoli e influenze diverse: “Creative-minded people enjoy a mix of influences. They want to hear different kinds of music and try different kinds of food. They want to meet and socialize with people unlike themselves, trade views and spar over issues”³⁸⁰. Inoltre, un ambiente di questo tipo presuppone la presenza di una comunità in cui vigono criteri meritocratici, in grado cioè di premiare le capacità e dare il giusto riconoscimento alle prestazioni della persona a prescindere dalle diversità. Un altro aspetto da ricordare è quello relativo ai servizi legati alla qualità della vita che una città può offrire; anche da questo punto di vista, secondo Florida, è necessario mettere al primo posto l’esigenza degli individui creativi di avere a disposizione una certa varietà di opzioni che permettano di fare esperienze diverse e di inserirsi in modo attivo nella vita della città: a questo proposito, Florida menziona l’importanza della presenza sia di spazi all’aperto in cui svolgere attività ricreative e sportive, sia di forme di svago e di ritrovo notturni, artistiche e musicali, soprattutto se informali e di carattere locale, quali “a teeming blend of cafes, sidewalk musicians, and small galleries and bistros, where it is hard to draw the line between performers and spectators”³⁸¹. Infine, un ultimo aspetto è quello relativo alla capacità della città di offrire ai propri abitanti la possibilità di fare esperienze uniche e autentiche, che non possono essere riprodotte in altri centri: questo è il caso di città caratterizzate da una particolare storia e cultura, in cui è possibile godere di un ricco patrimonio storico-artistico, soprattutto se mescolato anche ad ambienti di innovazione tecnologica, oppure di città note per specifici prodotti o caratteristiche locali, sia culturali (“unique music scene”³⁸²), che sociali (“the commingling of young and old, long-time neighborhood characters and yuppies”³⁸³).

Oltre a definire le caratteristiche che le città dovrebbero presentare per aspirare a diventare centri creativi, Florida ha anche proposto un indice della creatività, cioè una modalità di misurazione del livello di creatività e innovazione delle città e dei paesi. Questo tipo di misurazione prende in considerazione le variabili relative a tre aree principali di applicazione: il talento, la tecnologia e la tolleranza.³⁸⁴ Per offrire una misura del talento, ad esempio, viene calcolata la percentuale di occupazioni creative sull’impiego totale, la percentuale di laureati sulla popolazione

³⁷⁹ Richard Florida, *op. cit.*, p. 7.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 8.

³⁸¹ *Ivi.*

³⁸² *Ivi.*

³⁸³ *Ivi.*

³⁸⁴ “L’economia della cultura in Europa”, Kea 2006, *op. cit.*, p. 44.

e il numero di scienziati e ingegneri ricercatori presenti per migliaia di lavoratori; per la tecnologia, vengono considerati soprattutto gli indici relativi ai brevetti e le spese dedicate al settore della ricerca e dello sviluppo rispetto al PIL; mentre, per quanto riguarda la tolleranza, gli indici menzionati sono quelli relativi alla valutazione “degli atteggiamenti verso le minoranze”, “dei valori tradizionali e moderni” e “dei diritti individuali e dell’espressione di sé”³⁸⁵. Nonostante non esista una modalità di misurare la creatività e l’innovazione riconosciuta a livello internazionale, questo tipo di misurazione proposto da Florida permette di fornire una panoramica generale della situazione competitiva dei vari paesi e di stilare una classifica dei paesi più creativi.

Tutti questi studi sull’importanza del ruolo svolto dal contesto socio-culturale nello sviluppo della creatività dimostrano che, nonostante l’enfasi posta oggi sulla creatività derivi in modo fondamentale dal crescente processo di globalizzazione e di interdipendenza che coinvolge i diversi paesi del mondo, aumentando la pressione della concorrenza a livello globale, questa non possa prescindere dalla specificità del contesto locale in cui nasce e si sviluppa e a cui risulta, quindi, strettamente connessa: “Questa caratteristica della localizzazione è un aspetto positivo della creatività: non solo la creatività alimenta la competitività economica, ma aiuta a conservare il talento (e i corrispettivi valori) a livello locale”³⁸⁶.

³⁸⁵ “L’economia della cultura in Europa”, Kea 2006, *op. cit.*, p. 44.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 40.

V. CONCLUSIONI

Questa tesi ha avuto origine da una riflessione condotta sull'utilizzo odierno del concetto di creatività, per cui un termine generalmente associato ai processi di produzione di espressioni artistiche e culturali è entrato a far parte definitivamente del lessico economico, arrivando addirittura a essere oggi esaltato soprattutto come nuova forza trainante dell'economia mondiale. In questa tesi, ho cercato di analizzare come sia cambiato il modo di concepire la creatività dalle sue origini e sviluppi filosofici al suo utilizzo di oggi in ambito economico e anche quali sono state le conseguenze di questo nuovo impiego. Per fare ciò, mi sono dedicata, da una parte, a una ricostruzione accurata della genealogia filosofico-artistica del concetto di creatività e di un altro concetto strettamente connesso a essa, ossia quello di genio, e dall'altra a un'analisi del suo utilizzo in ambito economico, a partire dall'esposizione di alcune tra le più note teorie economiche, studi e documenti di policy che hanno posto al loro centro proprio il dibattito sulla creatività, intesa sia come fulcro delle industrie creative e culturali sia come innovazione.

In particolare, attraverso la ricostruzione della genealogia del concetto di creatività esposta nel primo capitolo sono emersi i processi che hanno condotto una facoltà originariamente attribuita esclusivamente alla divinità a essere estesa anche all'uomo, mentre nel secondo capitolo, attraverso l'analisi della parabola di sviluppo e declino della figura del genio, si è visto come a un'esaltazione dell'eccezionalità di alcuni speciali individui e campi dell'attività umana si sia a poco a poco sostituita una rivendicazione della dimensione normale dell'uomo comune. Due sono stati i fattori fondamentali che hanno caratterizzato lo sviluppo del concetto di creatività nella storia e che sono emersi da queste ricostruzioni: il carattere *ex nihilo*, introdotto con la concezione creazionista cristiana, e la figura eccezionale del genio, che ha invece dominato l'attribuzione della capacità creativa all'uomo. Proprio questi elementi sostanziali dello sviluppo del concetto di creatività appaiono aver subito profonde modifiche nel modo in cui questo è stato e viene discusso oggi all'interno dei testi economici considerati. Andrò ora innanzitutto ad analizzare le principali differenze che emergono dal confronto delle due ricostruzioni esposte, così da mettere in evidenza come è cambiato il modo di concepire la creatività in seguito all'impiego in ambito economico, per poi soffermarmi invece a valutare quali sono state le conseguenze di questo nuovo utilizzo.

Come si è visto, il termine "creare" è stato introdotto proprio per distinguere il semplice "fare", caratterizzante l'operare dell'uomo, dalla capacità di "generare dal nulla" attribuita nel Cristianesimo esclusivamente a Dio, in quanto creatore originario dell'universo, mentre inizialmente questa distinzione ancora non esisteva nel mondo greco, dove centrale, anche nel modo stesso di concepire l'origine del mondo oltre che il fare umano, era invece il concetto di imitazione.

Solo in seguito, con il passare del tempo, si è assistito a un progressivo svincolamento del concetto di creatività dall'ambito esclusivo dell'attività divina, che è andato di pari passo con un processo di "secolarizzazione" della società, in cui l'uomo ha preso una consapevolezza sempre maggiore dei propri mezzi e della propria capacità di intervenire e modificare la natura. Cusano ha, inizialmente, attribuito all'artigiano la capacità di imitare l'attività creativa divina, perché in grado, con il suo mestiere, di produrre forme ontologicamente nuove, cioè non già esistenti in natura, ma derivate solo dalla base delle proprie idee; in seguito, gli artisti hanno cominciato a definirsi creativi per la loro capacità di riprodurre il creato attraverso la propria arte, anche rielaborandolo e offrendone una nuova visione, oppure, dando forma ad altri mondi, mondi possibili, dei quali lo scrittore si poneva come creatore proprio come lo è Dio rispetto al nostro mondo.

Dal modo in cui viene concepito il concetto di creatività nelle teorie e negli studi economici analizzati si deduce come sia stato portato a compimento quel processo che nel corso della storia ha condotto la facoltà creatrice a essere estesa anche all'uomo e come questa, inoltre, sia stata definitivamente separata dalla sfera religiosa e con essa anche dal concetto di creazione *ex nihilo*, per cui oggi la creatività, sembra essere intesa sì come la capacità di produrre qualcosa di nuovo, ma a partire da un elaborato processo di rimaneggiamento di qualcosa che è già dato. Per quanto riguarda la creatività artistica, Throsby, ad esempio, un noto economista, recupera un saggio del 1767 di William Duff, il quale in realtà faceva originariamente riferimento alla figura del genio, e lo cita proprio per dimostrare il fatto che la creatività non si verifichi dal nulla, cioè senza elementi costitutivi preesistenti, ma derivi dalla combinazione di tre elementi principali: l'immaginazione, "which takes existing ideas, invents new ones and finds new associations between them"³⁸⁷; il giudizio, "which regulates and controls the imagination, and sorts out the ideas it generates"³⁸⁸; e il gusto, "the artist's internal sensibility which arbitrates between «grand or mean, beautiful and ugly, decent or ridiculus»"³⁸⁹.

Se nell'artista, quindi, la creatività viene ricondotta all'originalità espressiva, in ambito economico, invece, essa si esprime attraverso quel processo mentale che riesce a rielaborare le conoscenze e gli strumenti a disposizione ottenendo "nuove combinazioni nell'organizzazione, negli affari e nel commercio"³⁹⁰ in grado di risolvere eventuali problemi, di rispondere in modo innovativo a determinate esigenze o di dare forma a proposte che possono creare valore e generare vantaggi competitivi o nuove opportunità di lavoro. Lo stesso processo rielaborativo di saperi,

³⁸⁷ David Throsby, *Economics and Culture*, Cambridge, University Press, 2003, p. 95.

³⁸⁸ *Ivi.*

³⁸⁹ *Ivi.*

³⁹⁰ "L'economia della cultura in Europa", Kea 2006, *op. cit.*, p. 44.

capacità e strumenti può essere riconosciuto, infine, anche alla base del processo di innovazione tecnologica e scientifica.

Anche se è probabilmente impossibile giungere a una definizione unica e conclusiva di creatività, sembra prevalere una modalità di concepire la creatività che, come afferma Howkins, può accomunare tanto l'artista, quanto lo scienziato o l'ingegnere: che si tratti di un'invenzione tecnica, di un'altra realtà immaginata, di un nuovo oggetto artistico, di una nuova modalità espressiva, di approcci innovativi alla conduzione degli affari, in tutti questi casi, l'uomo svolge un'attività riorganizzativa, dove ciò che cambia, ciò che risulta di volta in volta nuovo sono le connessioni, i legami che vengono instaurati tra elementi materiali e immateriali, e dove un ruolo fondamentale è proprio quello svolto dall'accumulazione progressiva dei saperi e dalla tradizione, con il suo bagaglio di esperienze e conoscenze, da cui trarre sia elementi da mantenere e su cui basarsi, sia elementi da eliminare e sostituire, ma che vanno a costituire, in entrambi i casi, la base su cui si imposta la produzione di qualcosa di nuovo. Una persona, quindi, è tanto più creativa quanto più riesce a guardare oltre l'aspetto abituale delle cose e a trovare connessioni inedite ed efficaci tra esse. Si tratta perlopiù di un particolare modo di ragionare, di procedere della mente che rompe con gli schemi tradizionali e cerca percorsi diversi, più marcato in alcuni individui che tendono a vedere le cose e a trovare connessioni tra esse in modo inusuale, giungendo a soluzioni e possibilità inesplorate³⁹¹.

La creatività, quindi, viene riconosciuta all'uomo nella misura in cui riesce a rendere reale, a porre in essere qualcosa che prima non c'era, attraverso un processo in cui materiali, conoscenze, competenze preesistenti, ma anche situazioni, condizioni legate al contesto storico, modificazioni di gusto interagiscono tra loro.

Insomma, un primo cambiamento da mettere in evidenza è quello relativo proprio alla concezione del processo creativo: l'utilizzo economico del concetto di creatività ha visto un abbandono definitivo del significato originario del verbo "creare" inteso come "fare dal nulla" e ha permesso di riconoscere in modo definitivo anche all'uomo la capacità fondamentale di produrre il nuovo, riconducendola però a un processo del tutto meccanico, non più divino o trascendente, che rende tutto ciò possibile.

Questo allontanamento del concetto di creatività umana dall'ambito religioso ha avuto delle ripercussioni significative nel ruolo attribuito alla creatività nella società, in particolar modo, per quanto riguarda l'innovazione tecnologica. Ha cioè permesso di liberare questo aspetto particolarmente produttivo della natura umana da quell'accezione negativa che le era spesso stata

³⁹¹ J. P. Guilford è il primo a introdurre il concetto di "pensiero divergente" in un articolo intitolato "Creativity" pubblicato nel 1950 nella rivista "American Psychologist".

attribuita nel passato, proprio perché si riteneva superasse i limiti imposti dalla creazione divina (“demonia tecnologica”, come l’aveva definita Blumenberg). Per questo motivo, come si è visto, dopo una prima attribuzione della capacità creativa umana all’artigiano, la tecnica non ha più per molto tempo ricevuto riconoscimenti di questo genere, anzi ha finito con l’essere relegata a un livello inferiore rispetto a quello delle arti, considerate, invece, a lungo dominio esclusivo della creatività dell’uomo. L’utilizzo economico del concetto di creatività ha influito fortemente sulla riabilitazione dell’innovazione tecnologica, considerata oggi fondamentale per l’impulso al progresso e allo sviluppo, sia economico che sociale, che ne deriva. La tecnologia ha finito, così, con il riconquistare un ruolo di prestigio nell’ambito delle attività umane, proprio in quanto costituisce il campo, in cui l’uomo può creare beni e servizi che trasformano il nostro modo di rapportarci con il mondo, il nostro modo di vivere, liberando, come sottolineato da Blumenberg, il fare umano dai vincoli imposti dal concetto dell’imitazione della natura a cui era stato a lungo ricondotto e affermando, invece, la propria capacità creativa.

Se, nell’innovazione tecnologica, ha riacquisito importanza e si è sviluppata appieno la concezione originaria di creatività umana messa in evidenza da Cusano, in ambito artistico, invece, anche evidentemente a causa della caduta del concetto di genio e del carattere metafisico attribuito all’arte, si può notare che la creatività ha a poco a poco finito con il perdere la sua specificità diventando sinonimo di valore espressivo e quindi, più in generale, di cultura. Questo si è visto in particolar modo nel paragrafo dedicato ai concetti di industria culturale e creativa. Nella sezione dedicata alle industrie culturali e creative si è visto che O’Connor fa risalire l’introduzione del concetto di creatività in economia alla necessità di legittimare l’accostamento della cultura e dell’arte all’ambito industriale e commerciale, inizialmente mal visto come dimostrato dalla concezione espressa da Adorno e Horkheimer. Proprio questo utilizzo iniziale del concetto di creatività come sostituto di cultura, ossia come espediente per non dover fare riferimento in economia all’arte (quest’ultima caratterizzata da una concezione ancora all’epoca fortemente influenzata dal Romanticismo) può, a mio parere, aver contribuito a promuovere un uso sempre più indifferenziato del termine, sempre più riferito alla totalità delle espressioni culturali e artistiche. Questo è emerso anche nell’analisi condotta sui diversi modelli che hanno cercato di offrire una definizione del settore culturale e creativo, in cui si è visto che la creatività, sempre posta al centro, viene intesa come fulcro da cui ha origine tutto il resto delle attività e industrie culturali e creative. In questo senso, il processo creativo viene semplicemente accomunato al processo di ideazione e produzione di opere culturali e artistiche, qualsiasi esse siano e qualsiasi sia il loro grado di originalità. Questo risulta particolarmente evidente nella definizione di creatività proposta nel modello della *Work Foundation*, dove questa viene esplicitamente fatta coincidere con il valore

espressivo, elemento che si allontana dalla connotazione particolare che ha caratterizzato lo sviluppo del concetto di creatività nella storia e che si avvicina invece fortemente alla concezione che abbiamo della cultura, intesa come l'insieme delle manifestazioni espressive dell'uomo e di una data comunità. In un certo senso, anche la visione esposta da Kristeller non fa che confermare questa generalizzazione e offrirne una spiegazione che si accorda alla concezione del processo creativo inteso come rielaborazione originale di elementi preesistenti: egli, infatti, mette in evidenza come qualsiasi opera culturale e artistica abbia in sé una combinazione di elementi derivanti dalla tradizione ed elementi peculiari originali, quest'ultimi riscontrabili anche in casi estremi di opere generalmente considerate esempi di non originalità, quali rifacimenti, nuove versioni e addirittura traduzioni in lingue diverse di una stessa opera. Se da una parte questa concezione scalza il mito dell'originalità assoluta, dall'altra permette di riconoscere una presenza molto più generale e pervasiva della componente creativa nelle opere dell'uomo, sia artistiche che non.

A tutto ciò si ricollega un elemento più volte messo in evidenza nel corso della tesi, ossia il fatto che ci sia stato un allargamento degli ambiti di applicazione della creatività estendibile praticamente alla totalità delle attività umane. Se i concetti di industria culturale e creativa sono in qualche modo sempre collegati a delle attività che hanno nella creatività artistica il loro fulcro, l'intero dibattito relativo all'innovazione fa invece riferimento a un'abilità di rielaborazione che può essere impiegata e risultare vantaggiosa in tutti i settori e in tutte le attività economiche. Non solo: oggi si considera che in qualsiasi occasione della quotidianità, soprattutto quando ci si trova a dover affrontare degli ostacoli, l'uomo può fare uso della creatività e giungere a espedienti e rimedi innovativi, a nuovi modi di fare e di pensare. Questo processo, che ha visto la creatività estendersi da pochi ambiti privilegiati (l'arte, la filosofia, la religione) agli aspetti minori della vita quotidiana, è andato di pari passo con un progressivo declino della figura mitica del genio, portando alla conseguente estensione della capacità creativa a tutti gli individui. La figura del genio creatore, attraverso cui la capacità creativa, prima attribuita esclusivamente alla divinità, era stata estesa anche all'uomo, è stata sostituita da una concezione più comune e quotidiana della creatività ora intesa come abilità psicologica presente, almeno in potenza, in tutti gli esseri umani senza distinzione.

In questo senso, ora la creatività viene intesa come un tratto comune, più o meno marcato, della psiche umana e, in quanto tale, come si è detto, non più ricondotto a interventi divini o a cause di carattere metafisico, ma studiabile da un punto di vista scientifico e psicologico e, addirittura, apprendibile (come è emerso dagli studi che mirano ad accrescere le capacità creative degli individui all'interno delle aziende). Mentre nel passato, quindi, il carattere mistico e sovranaturale della creatività ne faceva una qualità, non solo riscontrabile in casi eccezionali, ma anche

inspiegabile, inaccessibile e in grado di manifestarsi solo come talento innato, quindi non apprendibile (come sottolineava Kant), ora diventano sempre più numerosi gli studi e le ricerche volti a indagare i metodi e le condizioni in grado di far emergere e potenziare la capacità creativa degli individui.

Un ulteriore elemento da mettere in evidenza, connesso in modo particolare alla concezione sviluppatasi nel passato legata alla figura del genio, è il fatto che la creatività, oggi, soprattutto in seguito alla sua applicazione economica, si manifesta in una dimensione fortemente legata alla realtà concreta, in cui viene anche accentuato l'aspetto dell'utilità e della funzionalità. Innanzitutto, il carattere di "creativo" o "innovativo" non viene più attribuito sulla base di criteri assoluti, come quelli che caratterizzavano l'operare "soprannaturale" del genio, bensì sulla base di un processo dialettico che si instaura tra il "produttore" (dell'idea creativa) e il suo "destinatario", in cui diventa decisivo proprio il ruolo svolto dal soggetto ricettore. Si è giunti cioè a una relativizzazione del carattere di "creativo", per cui questo non viene più attribuito a priori sulla base del carattere eccezionale e impenetrabile che caratterizzava il processo produttivo del genio, ma piuttosto a posteriori, in seguito cioè alla ricezione concreta da parte della società. Quest'ultima ha il potere di sancire definitivamente il valore creativo e innovativo di un'idea. Se in ambito artistico questo processo può risultare anche molto soggettivo e variare in base alla sensibilità e ai gusti personali, appare invece evidente soprattutto quando si fa riferimento all'innovazione economica, in cui il carattere creativo o innovativo di una determinata idea o prodotto, non dipende esclusivamente dall'originalità, ma deve risultare anche concretamente efficace nel contesto in cui si inserisce, cioè comportare un miglioramento oggettivo delle prestazioni, non solo in termini di profitti immediati, ma anche ad esempio di contributo all'innalzamento della qualità dei servizi e della fidelizzazione dei consumatori.

Se al genio, inoltre, è stata riconosciuta la capacità di svelare, attraverso l'arte, ma anche la filosofia o la religione, l'essenza della realtà, spesso custodita in una dimensione distinta da quella fenomenica, oggi la creatività dell'uomo, anche in economia, può essere, invece, riconosciuta nella sua abilità di reinterpretare il mondo presente, di offrire nuovi modelli della realtà in cui viviamo e nuovi modi di esperirla. All'immagine eccezionale del genio solitario, che si solleva al di sopra delle masse, quindi, si è sostituita una concezione più pragmatica della creatività che appare imprescindibile da un forte radicamento e inserimento nella società. Addirittura, come si è visto nell'ultimo capitolo, con l'evoluzione del sistema economico mondiale e il crescente processo di globalizzazione, si è passati a un tipo di competitività che non può più essere basata semplicemente sulla disponibilità di risorse tangibili, al contrario, sono proprio i beni intangibili, rappresentati dalle idee, dalla creatività e dall'innovazione a essere considerati un tipo di risorsa illimitata che permette

di ottenere vantaggi competitivi significativi. Si è visto anche che la formula di crescita dei paesi, al giorno d'oggi, è costituita proprio dalla sinergia produttiva che si instaura tra la creatività artistica, la creatività economica e quella tecnologica, come dimostra lo stesso concetto di industria culturale e creativa, per cui l'attività di artisti e creativi, sebbene questi mantengano in generale una certa autonomia rispetto alle organizzazioni di produzione culturale, è considerata di grande importanza anche da un punto di vista economico, ma anche per il ruolo svolto dalla cultura nello stimolare lo sviluppo di idee creative indispensabili, non solo per il processo artistico, ma anche per il processo di sviluppo economico e tecnologico della società in generale. La creatività, insomma, viene riconosciuta come l'elemento chiave per la risoluzione dei problemi del mondo di oggi, soprattutto in economia, e si caratterizza, quindi, per l'essere inserita proprio in una dimensione fortemente materiale e concreta della vita dell'uomo, lontana da quel carattere spesso metafisico, filosofico e religioso che aveva caratterizzato la sua applicazione nel passato.

Dall'analisi appena svolta emerge con chiarezza che i testi e i documenti economici analizzati nel terzo capitolo sembrano fare riferimento e affermare una visione della creatività profondamente diversa da quella che ha caratterizzato i suoi sviluppi filosofici e artistici; com'è quindi da valutare la nuova attenzione con cui gli economisti guardano a questo concetto nei loro studi? E quali sono le conseguenze derivate da tutto ciò?

Da quanto finora osservato, sembra che la creatività venga oggi valutata in una dimensione in cui due sono gli aspetti fondamentali messi in evidenza: la "democraticità" del concetto, che si è svincolato da quell'aura eccezionale che aveva acquisito nel corso dei secoli, e in cui, anzi, alla solitudine del genio incompreso viene sostituita l'importanza del ruolo svolto dalla collaborazione, dallo scambio di idee, dall'interazione tra persone e interessi diversi, per cui la creatività non è più esclusiva né di alcune persone speciali né di alcune attività speciali; e l'aspetto dell'utilità, che ha permesso di riconsiderare quell'ideale di autonomia assoluta dell'arte e della creatività introdotto con Kant che, seppur importante nell'assicurare la libertà creativa da vincoli e interessi di altra natura, rischiava di confinare l'arte in una sfera totalmente separata e sterile rispetto alla vita della società. Da una parte, quindi, abbiamo questi nuovi elementi che hanno certamente condotto a delle conseguenze positive nel modo di considerare la creatività: hanno cioè permesso di smitizzare l'immagine esclusiva del genio, basata sul talento innato, rendendo la creatività una facoltà, non solo accessibile a tutti, ma anche di fatto sfruttabile da un punto di vista pratico e i suoi risultati apprezzabili nella vita di tutti i giorni, trasformando un concetto prima piuttosto astratto e speculativo in un elemento fruttuoso e utile per l'uomo stesso e la società; dall'altra, c'è da chiedersi invece se l'enfasi posta dagli economisti su questi aspetti sia del tutto disinteressata: è

necessario cioè analizzare il rapporto che intercorre tra il nuovo ruolo assunto dalla creatività in economia e la sua utilità, in altre parole, valutare il suo rapporto con il concetto di profitto.

In primo luogo, è bene ricordare che originariamente l'accostamento dell'arte e della creatività all'economia e, in particolare, alle logiche della produzione industriale fu visto in modo fortemente negativo, come è emerso dall'aspra critica mossa da Adorno e Horkheimer al concetto di "industria culturale" nell'opera *La dialettica dell'Illuminismo* del 1947. Con l'utilizzo di questa espressione, apparsa per la prima volta proprio in questa occasione, Adorno infatti mirava a denunciare l'applicazione dei principi del sistema capitalistico e dei suoi meccanismi di produzione e distribuzione di massa alle espressioni culturali che venivano ridotte a banale intrattenimento. Secondo questa visione, la cultura risultava privata del suo carattere autonomo, di libera espressione dell'individuo e assoggettata a fini utilitaristici e di profitto. Questa iniziale concezione negativa dell'industria culturale, in cui la creatività sembra non trovare posto, risulta tuttavia completamente ribaltata nel mondo di oggi, dove si è arrivati a parlare, non solo di "industria culturale", ma addirittura di "industria creativa", le quali assieme vanno a costituire un settore (CCI: Cultural and Creative Industries) il cui sviluppo è considerato fondamentale per la crescita economica e la competitività dei paesi. A questo proposito, proprio il ruolo svolto, non solo dal rimpiazzamento dell'aggettivo "culturale" con "creativo" di cui parla O'Connor, ma anche dalla revisione del concetto stesso di creatività può diventare particolarmente significativo: si è visto, infatti, che l'iniziale difficoltà a collegare il mondo della cultura a quello delle logiche industriali era da ricondurre alla concezione dell'arte come di qualcosa di eccezionale che si era affermata soprattutto con il Romanticismo, periodo in cui il concetto di genio aveva raggiunto il suo massimo e si era venuto a costituire un ideale di creatività umana autentica e originale che trovava massima espressione proprio nell'arte. Quest'ultima veniva posta al di sopra di tutto, in quanto dominio della verità e dell'assoluto. Si potrebbe ipotizzare quindi che, essendo questa concezione alta dell'arte la stessa che ha caratterizzato le origini del concetto di creatività, sia diventato necessario, al fine di legittimarne l'accostamento al mondo economico, incoraggiare una revisione del concetto stesso, che lo slegasse dai suoi caratteri più religiosi e metafisici.

In secondo luogo, vanno considerati i risultati economici ottenuti attraverso la sua associazione con la creatività. In generale, gli studi mettono in evidenza un effettivo aumento della crescita in termini di PIL apportato dal settore delle industrie creative e culturali, nonché aumenti dell'occupazione e il ruolo fondamentale svolto dall'innovazione nell'aumentare la capacità competitiva delle aziende. Addirittura, come si è visto, in alcuni casi sono stati evidenziati anche gli effetti positivi ottenuti relativamente a problematiche ambientali, sociali e culturali.

In altri casi, tuttavia, i risultati non sembrano essere sempre così ottimistici: un caso oggi spesso dibattuto, ad esempio, è quello relativo alla teoria delle “città creative” formulata da Florida. Molti studi condotti su casi di applicazioni concrete di questa teoria attuate al fine di rilanciare economicamente centri urbani degradati hanno messo in evidenza risultati poco soddisfacenti relativi soprattutto al pericolo che a una rigenerazione “fisica” delle città non corrisponda in realtà anche una sostanziale e omogenea riabilitazione sociale, culturale ed economica di tutta la popolazione.

Una ricerca relativa agli esiti di una strategia di sviluppo basata proprio sulla teoria di Florida su alcune città australiane, attuata a partire dal 2002, ad esempio, ha messo in evidenza un aumento concreto del livello di disuguaglianza sociale ed economica degli abitanti, a discapito proprio dell’enfasi posta da Florida sull’equità, la tolleranza, i diritti individuali e l’apertura nei confronti delle minoranze. In particolare, è emerso un fenomeno di polarizzazione, ossia di crescente dislivello socio-economico tra i nuovi abitanti e gli abitanti locali, dislocati nelle zone periferiche e spesso occupati in attività poco qualificate e poco remunerative che non beneficiano dei vantaggi economici e simbolici apportati dalle industrie culturali e creative, le quali invece tendono a concentrarsi nei centri e nelle zone residenziali dei creativi. Un altro fenomeno collegato è quello della “gentrificazione”, ossia della crescente appropriazione dei beni immobili da parte dei nuovi arrivati ad alto reddito che vanno ad inserirsi in una comunità meno benestante. In tutte le città poste sotto indagine cioè sono stati registrati forti tassi di uscita dei vecchi abitanti, non più in grado di sostenere l’aumento dei costi abitativi causato dai programmi di riqualificazione urbana.

The reality is that when artistic communities are attracted into areas, there’s often corresponding gentrification of those communities where cost of land increased etcetera and I don’t think that cultural strategies have necessarily grappled with that. So you can end up with a city that’s got a lot of hall-mark cultural opportunities and at the leading edge of culture and creativity, but there may be a further sub-set of people who are further excluded within that city because they can no longer afford to live there.³⁹²

Il problema dell’esclusione e della disuguaglianza sociale, inoltre, aumenta se si considerano gli effetti provocati da misure spesso troppo aggressive volte a rendere gli spazi cittadini più vivibili, puliti e sicuri in modo da aumentare il prestigio locale e attirare gli investimenti sociali ed economici di nuovi gruppi alle spese delle comunità già presenti. Questo è emerso, ad esempio, in un’indagine condotta sulla città di Melbourne:

³⁹² “The Consequences of the Creative Class: the Pursuit of Creative Strategies in Australia’s Cities”, State of Australian Cities Conference, Adelaide, 2007, consultato in http://www.be.unsw.edu.au/sites/default/files/upload/research/centres/cf/CFpresentations/SOAC07Atkinson_Easthope.pdf.

The population of central Melbourne was very low in rooming houses etcetera, with gentrification there has been more high cost housing and it has produced a different social and cultural mix (that is, high net worth individuals and affluent young professionals). These groups are more likely to want cleaner streets and less diverse social and cultural amenity. There is pressure on local government for measures for getting rid of buskers and beggars, these are the risks and downsides of stimulating creative growth.³⁹³

L'enfasi posta sull'instaurazione di un ambiente creativo, quindi, da una parte, può favorire effettivamente un clima stimolante, in termini di varietà e complessità di idee, interessi, esperienze, conoscenze, relazioni che viene favorita anche a livello locale, dall'altra, tuttavia, è necessario fare attenzione che la questione della creatività non diventi in alcuni casi una maschera dietro alla quale si perseguono interessi diversi di profitto di nuove élite, in cui anche la qualità culturale e artistica rischia di essere strumentalizzata e di passare in secondo piano: spesso, ad esempio, la valorizzazione simbolica di queste città richiede il rinnovo di un'identità culturale che viene attuata in modo del tutto artificiale, attraverso precise strategie di marketing, avendo di mira il raggiungimento di determinati risultati in campo economico, piuttosto che un effettivo progresso sociale e culturale della comunità nella sua interezza.

Alcuni studiosi hanno messo in evidenza come l'enfasi posta oggi sul concetto di creatività in economia abbia permesso innanzitutto di giungere a un nuovo modo di fare profitto, in cui il valore economico risiede e viene ricercato, non più solo in modo diretto dal lavoro di determinati individui all'interno di un'azienda, ma anche dalle produzioni creative della collettività. Il concetto stesso di "classe creativa" non è che un esempio di questo nuovo modo di fare profitto fondato sulle relazioni sociali e sugli stili di vita, cioè sullo sviluppo economico ricavato dall'utilizzo delle idee innovative portate dai cosiddetti individui creativi attirati da specifiche caratteristiche, infrastrutture e possibilità di esperienza offerte dalle città. Se questo uso della creatività, da una parte, ha portato quindi a un allargamento dell'orizzonte del profitto che si estende in modo sempre più generalizzato a tutti gli individui, d'altra parte è anche vero che gli effetti positivi di questo spesso non ricadono in modo altrettanto generale sulla società nella sua interezza.

Anche andando a guardare al di fuori delle città creative, nel mondo di Internet, l'accento oggi posto sulla dimensione più democratica della creatività permette agli individui di tutto il mondo di essere liberi di dare espressione al proprio modo di essere e alle proprie idee, in un'ottica di comunicazione e condivisione globale e simultanea; d'altra parte, come sottolinea Cuomo, questa stessa democraticità creativa permette di offrire contenuti che vanno in realtà ad alimentare i profitti di aziende private, soprattutto attraverso la creazione di monopoli:

³⁹³ *Ibid.*

Questa tendenza privatizzante e monopolistica si è affermata attraverso accordi tra i produttori di nuovi oggetti iper-mediali, come gli iPod, gli iPhone, gli iPad, le aziende che forniscono le connessioni di rete e la grande industria culturale internazionale che fornisce i “contenuti”. In tal modo la logica “orizzontale” e *free* del *web* sta lasciando il posto a quella dei cosiddetti *walled gardens*, mondi “chiusi” ai quali si accede o attraverso i nuovi “oggetti” iper-mediali (con le loro *App* a pagamento) oppure attraverso i social-network come *Facebook*.³⁹⁴

Si tratta cioè di una modalità di fare profitto che fa leva non solo sulle merci, ma anche in modo sempre più significativo sulle relazioni sociali e che non si limita a un’attività lavorativa che occupa uno spazio definito all’interno della vita di una persona, ma è invece strettamente collegata a un’attività più profonda e pervasiva della natura stessa dell’essere umano, della sua modalità di realizzarsi ed esprimersi nel mondo e che va a confondersi con l’identità stessa dell’individuo, la quale risulta sempre più accessibile, condivisibile e “sfruttabile” attraverso la diffusione delle odierne tecnologie digitali e reti sociali.

Da questo punto di vista, la questione originariamente sollevata da Adorno relativamente alle conseguenze del nuovo modo di intendere la cultura sotto l’ottica degli affari e degli interessi economici in realtà non si può dire sia del tutto superata nell’odierna era digitale, anche se oggi è possibile individuare alcune differenze fondamentali. Innanzitutto, appare significativo il passaggio del focus dal concetto di “cultura” a quello di “creatività”, che ha permesso di legittimare, sotto un altro nome, l’accostamento all’ambito economico, non solo della cultura e del suo consumo in momenti di svago, ma di una dimensione molto più ampia e pervasiva della vita umana. Non solo: mentre Adorno denunciava la trasformazione della cultura in uno strumento per confermare lo *status quo* e l’ideologia capitalistica, per cui l’obiettivo era quello di massimizzare i profitti inducendo le masse al consumo di determinate forme di intrattenimento, oggi, l’accento non è più posto solo su un’attività passiva di consumo della cultura da parte della collettività, ma anche su un contributo attivo di produzione da parte della stessa che è frutto proprio di questa nuova concezione democratica della creatività, tanto enfatizzata dagli studi economici (Cuomo arriva proprio a dire che il nuovo tipo di profitto sia in realtà la “rendita” che deriva dall’utilizzo della creatività altrui³⁹⁵).

In questa tesi sembrano emergere, in conclusione, due prospettive opposte che mettono rispettivamente in evidenza conseguenze positive e negative derivanti dall’odierno modo di fare riferimento alla creatività in ambito economico. Non si tratta di giungere a un giudizio definitivo, positivo o negativo, bensì di portare alla luce punti di forza e di debolezza che fanno allo stesso

³⁹⁴ Vincenzo Cuomo, “Startup, classe creativa e capitalismo delle «relazioni»”, 09 Luglio 2013, consultato in <http://www.kainos-portale.com/index.php/derive-del-lavoro/93-ricerche-numero-13/309-startup-classe-creativa-e-capitalismo-delle-relazioni>.

³⁹⁵ *Ibid.*

modo parte di questa nuovo sistema, per cui ai rischi appena visti connessi a una concentrazione del controllo e dei profitti nelle mani di pochi, evidenti nei fenomeni sempre più diffusi di privatizzazione e centralizzazione nel campo delle tecnologie digitali, si contrappone uno spirito sempre maggiore di democratizzazione e socializzazione, in cui tutti possono usufruire e a loro volta produrre e condividere informazioni, idee e contenuti a livello globale, abolendo sempre più la tradizionale divisione tra produttore e consumatore. Lo stesso Walter Benjamin, che su questo aspetto si mostra lontano dalla critica all'industria culturale espressa da Adorno, aveva messo in luce alcuni aspetti vantaggiosi derivanti dall'accostamento della cultura al mercato e, in particolar modo, alla sua riproduzione tecnologica. Secondo Benjamin, infatti, la perdita dell'"aura" che, fin dalle origini, aveva caratterizzato l'opera d'arte, la cui sacralità si collegava al suo essere unica e irripetibile nello spazio e nel tempo e la sua fruizione riservata a pochi, avrebbe permesso di abolire la distanza che in questo modo si era venuta a creare tra la cultura e la società, tra l'arte e la vita quotidiana delle persone, e con essa l'esclusività della fruizione dell'originale che, attraverso la serialità, di fatto diventava accessibile a tutti, anche in tempi e in luoghi diversi. In questo modo, la separazione tra artista e pubblico diventa sempre più labile e il consumatore si trova quasi a collaborare alla creazione dell'opera, svolgendo un ruolo più attivo, non solo attraverso un'attività continua di ricontestualizzazione in grado di aggiungere nuovi significati all'opera, ma anche grazie all'adozione di un punto di vista più critico reso possibile dal nuovo rapporto diretto con la cultura, che la contemplazione distaccata del passato non rendeva possibile. Da questo punto di vista, anche la democratizzazione della creatività di oggi, soprattutto con l'avvento delle nuove tecnologie digitali, non si realizza tanto da un punto di vista economico, ma piuttosto da un punto vista culturale: non comporta, cioè, esclusivamente la possibilità di uno sfruttamento sempre più generalizzato e concentrato nelle mani di poche aziende, ma permette allo stesso tempo una diffusione senza limiti della stessa agli individui di tutto il mondo, che si trovano a poter partecipare attivamente al panorama culturale, sia in termini di produzione che di consumo, favorendo così lo sviluppo nella società sia di una certa autonomia creativa che di una capacità critica più libera e non, come temeva Adorno, totalmente omologata, standardizzata e assoggettata alle logiche di profitto.

VI. BIBLIOGRAFIA

“Consiglio Europeo Lisbona 23 e 24 marzo 2000: Conclusioni della Presidenza”, consultato in http://www.europarl.europa.eu/summits/lis1_it.htm.

“Council Conclusions on Culture as a Catalyst for Creativity and Innovation”, 2941th Education, Youth and Culture Council meeting Brussels, 12 May 2009, consultato in http://www.consilium.europa.eu/uedocs/cms_Data/docs/pressdata/en/educ/107642.pdf.

Adorno T., Hörkheimer M., *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966.

Adorno Theodore, *Culture industry reconsidered*, consultato in <http://www.jstor.org/stable/487650>.

Agostino, *De Diversis Quaestionibus*, LXXXIII, q. 46, citato in Hans Blumenberg, *La realtà in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1987.

Agostino, *De Spiritu et Littera*, I, 1, citato in Hans Blumenberg, *La realtà in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1987.

Allegro G., Palmeri P., Pepi L., Roccaro G., Russino G., “Il concetto logico di *Omnipotentia* in Pier Damiani” in *Pagine Medievali tra Logos e Dialettica*, Palermo, Scrinium, Officina di Studi Medievali, 1990.

Amabile Teresa M., “Creativity and Innovation in Organizations”, consultato in www.evcimen.com.

Amabile Teresa M., “Motivating Creativity in Organizations” in *California Management Review*, vol. 40, n. 1, fall 1997, consultato in <http://bear.warrington.ufl.edu/weitz/mar7786/articles/amabile%20ccal%20mgt%20review.pdf>.

Angeloni Stefano, *Ragione e Fede*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012.

Aristotele, *Fisica*, citato in Gianni Vattimo, *Opere complete, I. Ermeneutica, Tomo I*, Roma, Meltemi Editore, 2007.

Aristotele, *Metafisica*, “Lambda”(XII), trad. di Antonio Russo, con modifiche, in Aristotele, *Opere*, vol. III, consultato in Cioffi, Luppi, O'Brien, Vigorelli, Zanette, *I libri di Diàlogos*, vol. A, Borgaro Torinese (TO), Bruno Mondadori, 2004.

Aristotele, *Poetica*, (a cura di Domenico Pesce), Milano, Rusconi, 1995.

Barron F., “The needs for order and disorder as motives in creative action” in C. W. Taylor, F. Barron, *Scientific creativity: Its recognition and development*, New York, Wiley, 1963.

Bergson Henri, *Opere*, a. c. di E. Paci, Torino, Utet, 1971 consultato in Cioffi, Gallo, Luppi, Vigorelli, Zanette, *I libri di Diàlogos*, vol. F, Borgaro Torinese (TO), Bruno Mondadori, 2004.

Blumenberg Hans, “Concetto di realtà e possibilità nel romanzo” (traduzione di Francesco Peri), tratto dal convegno “Poetik und Hermeneutik” (Giessen, giugno 1963), poi raccolto nel volume *Nachahmung und Illusion*, a cura di H. R. Jauss, Eidos Verlag, Monaco, 1964, consultato in www.allegoriaonline.it/PDF/79.pdf.

Blumenberg Hans, *La Legittimità dell'Età Moderna*, a cura di Cesare Marelli, Genova, Marietti Genova, 1992.

Blumenberg Hans, *La realtà in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1987. Titolo originale: “Nachahmung der Natur”: zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen, pubblicato in *Studium Generale*, 10 (1957).

Bonaventura, *Sententiarum*, citato in Hans Blumenberg, *La realtà in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1987.

Breitinger J. J., *Critische Dichtkunst*, citato da Roberto Diodato nel convegno “L’immaginazione nell’estetica del Settecento”, Torino, ottobre, 1996, consultato in <http://www.newcom.pr.it/filosofia/leibnar.htm>.

Breitinger J. J., *Schriften*, citato in John A. McCarthy, *Remapping Reality: Chaos and Creativity in Science and Literature*, Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 2006.

Brient Elizabeth, *The Immanence of the Infinite: Hans Blumenberg and the Threshold to Modernity*, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 2002.

Bürger Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

Carchia Gianni, *La legittimazione dell'arte: studi sull'intelligibile estetico*, s.l., Guida Editori, 1982.

Cartesio, *Meditazioni metafisiche*, a cura di Antonella Lignani e Eros Lunani, Roma, Armando Editore, 2008.

Caves R.E., *L'industria della creatività. Economia delle attività artistiche e culturali*, Milano, Etas, 2001.

Christensen Clayton, *Il dilemma dell'innovazione*, citato in M. G. De Angelis, “Innovazione e creatività come leve per supportare lo sviluppo economico e sociale”, consultato in <http://www.muconsulting.it/aislo/mgd/Innovazione,%20come%20leva%20per%20lo%20sviluppo%20economico%20e%20sociale.pdf>.

Cicerone, *De Natura Deorum* II, 57 citato in Battista Mondin, *Storia della metafisica*, vol. 1, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1998.

Cinque Maria, Ufficio studi della Fondazione Rui, *Agire creativo. Teoria, formazione e prassi dell'innovazione personale*, Milano, Franco Angeli Editore, 2010.

Cioffi, Luppi, O'Brien, Vigorelli, Zanette, *I libri di Diàlogos*, vol. A-B-C, Borgaro Torinese (TO), Bruno Mondadori, 2004.

Cioffi, Gallo, Luppi, Vigorelli, Zanette, *I libri di Diàlogos*, vol. D-E-F, Borgaro Torinese (TO), Bruno Mondadori, 2004.

Clegg Jerry S., *On Genius: Affirmation and Denial from Schopenhauer to Wittgenstein*, New York, Lang, 1994.

Colurcio, Mele, "Quality management, creatività e talenti", Roma, 2007, consultato in <http://www.simktg.it/MTF/Content/convegni/Colurcio-MeleQM.pdf>.

Commissione Europea, *Libro verde: le industrie culturali e creative, un potenziale da sfruttare*, Bruxelles, 2010, consultato in http://ec.europa.eu/culture/documents/green_paper_creative_industries_it.pdf.

Corsetti Jean-Paul, *Storia dell'Esoterismo e delle Scienze Occulte*, Roma, Gremese Editore, 2003.

Cropley David H., "Fostering and measuring creativity and innovation: individuals, organizations and products", consultato in <http://ec.europa.eu/education/lifelong-learning-policy/doc/creativity/report/foster.pdf>.

Csikszentmihalyi Mihaly, *Flow and the psychology of discovery and invention*, s.l., Harper Perennial, 1996.

Cuomo Vincenzo, "Startup, classe creativa e capitalismo delle «relazioni»", 09 Luglio 2013, consultato in <http://www.kainos-portale.com/index.php/derive-del-lavoro/93-ricerche-numero-13/309-startup-classe-creativa-e-capitalismo-delle-relazioni>.

Cusano Nicola, *De Docta Ignorantia*, libro II, cap. XI tratto da Cioffi, Luppi, O'Brien, Vigorelli, Zanette, *I libri di Diàlogos*, vol. C, Borgaro Torinese (TO), Bruno Mondadori, 2004.

Cusano Nicola, *Il Gioco della Palla*, Roma, Città Nuova Editrice, 2001 (introduzione a cura di Graziella Federici Vescovini).

Cusano Nicolò, *Scritti filosofici*, I, a cura di G. Santinello, Zanichelli, Bologna, 1965.

d'Aquino Tommaso, *Summa contra Gentiles* II, 75 ad 3, citato in Hans Blumenberg, *La realtà in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1987.

d'Aquino Tommaso, *Summa Contra Gentiles*, tratto da Cioffi, Luppi, O'Brien, Vigorelli, Zanette, *I libri di Diàlogos*, vol. A, Borgaro Torinese (TO), Bruno Mondadori, 2004.

d'Ockam Guglielmo, *Quodlibeta Septem* VI, q. 1, citato in Hans Blumenberg, *La realtà in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1987.

da Vinci Leonardo, Giovanni Gherardo de Rossi (a cura di Guglielmo Manzi), *Trattato della Pittura*, Roma, Stamperia de Romanis, 1817.

Damiani Pier, *De Divina Omnipotentia e altri opuscoli*, a cura di P. Brezzi e B. Nardi, Firenze, Vallecchi, 1943, p. 66 citato in G. Allegro, P. Palmeri, L. Pepi, G. Roccaro, G. Russino, "Il concetto logico di *Omnipotentia* in Pier Damiani" in *Pagine Medievali tra Logos e Dialettica*, Palermo, Scrinium, Officina di Studi Medievali, 1990.

DCMS (1998), *The Creative Industries Mapping Document*, citato in Lauso Zagato, Marilena Vecco, *Le culture dell'Europa, l'Europa della cultura*, Milano, Franco Angeli, 2011.

Deku Henry, "Possible Logicum" in *Philosophisches Jahrbuch*, Monaco, 1956.

Eco Umberto, "Combinatoria della creatività", consultato in <http://www.umbertoeco.it/CV/Combinatoria%20della%20creativita.pdf>.

Encyclopedia Britannica, consultato in <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/142249/creativity>.

Florida Richard, "The Rise of the Creative Class", *Washington Monthly*, May 2002, consultato in <http://www.washingtonmonthly.com/features/2001/0205.florida.html>.

Freud Sigmund, *Introduzione alla psicoanalisi*, s.l., Newton Compton Editori, 2010, consultato in www.gianfrancobertagni.it/materiali/psiche/intropsico2.pdf.

Gadamer Hans Georg, *Verità e Metodo*, Milano, Bompiani, 1983.

Gadamer Hans Georg, *Verità e Metodo*, trad. it. di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1986.

Gatto Alfredo, "Hans Blumenberg, la Legittimità dell'Età Moderna" in *Giornale Critico di Storia delle Idee*, Anno I, N. 1, Gennaio-Giugno 2009, consultato in www.giornalecritico.it.

Gumusluoglu, Ilsev, "Transformational leadership, creativity, and organizational innovation" in *Journal of Business Research*, 2009, 62, consultato in http://yoksis.bilkent.edu.tr/doi_getpdf/articles/10.1016-j.jbusres.2007.07.032.pdf.

Halliwell Stephen, *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*, Oxford, Princeton University Press, 2002.

Hesmondhalgh David, *Le industrie culturali*, Milano, Egea, 2008.

Hopkins Jasper, "De Beryllo" in *Nicholas of Cusa: Metaphysical Speculations, Six Latin Text Translated into English*, Minneapolis MN, The Arthur J. Banning Press, 1998.

Howkins John, *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas*, London, Penguin, 2007.

Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana, Milano, Garzanti Editore, 1987.

Jauss Hans Robert, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. 1, Bologna, Il Mulino, 1987.

Jung Carl Gustav, "On the relation of Analytical Psychology to Poetic Art", *British Journal of Medical Psychology*, vol. 3, 1923, pp. 227-231, consultato in A. Rothenberg, C. R. Hausman, *The Question of Creativity*, Durham (North Carolina), Duke University Press, 1996.

Jung Carl Gustav, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, New York, Princeton University Press, 1990.

Kant Immanuel, *Critica del giudizio*, Bari, Editori Laterza, 1978.

Kant Immanuel, *Critica della ragion pura*, Milano, Bompiani, 2012.

KEA 2006, “L’economia della cultura in Europa”, consultato in www.keanet.eu/ecoculture/economia_della_cultura.pdf.

Kowalik Jill Ann, *The Poetics of Historical Perspectivism*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992, citato in John A. McCarthy, *Remapping Reality: Chaos and Creativity in Science and Literature*, Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 2006.

Kristeller P. O., “«Creativity» and «Tradition»”, pubblicato in *Journal of the History of Ideas*, vol. 44, n. 1. (gen.-mar., 1983), pp. 105-113, consultato in www.iimahd.ernet.in.

Kristeller P. O., “Il sistema moderno delle arti” in *Journal of the History of the Ideas*, XII, 4, pp. 496-527 e XIII, 1952, 1, pp. 17-46, consultato in P. O. Kristeller, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Roma, Donzelli Editore, 2005.

Lucrezio, *De rerum naturae*, V, 181-186 citato in Hans Blumenberg, *La realtà in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1987.

Ludovico Anna, *Effetto Heisenberg: la rivoluzione scientifica che ha cambiato la storia*, Roma, Armando Editore, 2001.

Mariani Maggiolo, *Octo libris Physicorum Aristotelis exposito*, Torino, 1954, citato in Hans Blumenberg, *La realtà in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1987.

McCarthy John A., *Remapping Reality: Chaos and Creativity in Science and Literature*, Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 2006.

Mondin Battista, *Storia della metafisica*, vol. 1, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1998.

Montuori Alfonso, Purser Ronald E., *Deconstructing the Lone Genius Myth: Toward a Contextual View of Creativity*, “Journal of Humanistic Psychology”, 1995, 35, 69, pp. 71-72, consultato in <http://jhp.sagepub.com/cgi/content/abstract/35/3/69>.

Morawski Stefan, *Assoluto e forma. A proposito della filosofia dell’arte di Malraux*, s.l., Edizioni Dedalo, 1971.

Nietzsche Friedrich, *Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali*, Milano, Adelphi, 2004.

Nietzsche Friedrich, *La nascita della tragedia* in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli, M. Montinari, Milano, Adelphi, 2005.

Nietzsche Friedrich, *La nascita della tragedia*, Varese, Adelphi, 2005.

Novalis, *Frammenti*, s.l., Rizzoli, 1976.

O’Connor Justin, *The definition of “cultural industries”*, “The European Journal of Arts Education”, 2(3), pp. 15-27, consultato in <http://eprints.qut.edu.au/43877/>.

Pinna Michele, *Le ragioni dell’identità: detti, luoghi, tempi, uomini e cose nell’epoca del riconoscimento*, Milano, Franco Angeli s.r.l., 2000.

- Platone, *Fedro*, (a cura di Giovanni Reale), Milano, Rusconi, 1996.
- Platone, *La Repubblica*, Roma, Armando Editore, 2007.
- Platone, *Timeo* (Traduzione italiana a cura di Emilio Piccolo), *Classici Latini e Greci*, Napoli, Senecio, 2009.
- Platone, *Tutti gli scritti*, a. c. di G. Reale, Milano, Bompiani, 2001.
- Poggioli Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, il Mulino, 1962, tratto da Francesco Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Bari, Laterza & Figli Spa, p. 1999.
- Pohlenz Max, *La Stoa. Storia di un movimento spirituale*, Firenze, La nuova Italia, 1967.
- Preti Giulio, *Il Cristianesimo universale di G. G. Leibniz*, Pavia, Bocca Editore, 1953.
- Rawls John (a cura di B. Herman e S. Veca), *Lezioni di Storia della Filosofia Morale*, (traduzione Paola Palminiello), Milano, Feltrinelli Editore, 2004.
- Reale Giovanni, *Il concetto di filosofia prima e l'unità della "Metafisica" di Aristotele*, Milano, Vita e Pensiero, 1961.
- Reinhardt K., *Poseidonios*, Monaco, 1921, citato in Hans Blumenberg, *La realtà in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1987.
- Resnick Irvn Michael, *Divine Power and Possibility in St. Peter Damian's De Divina Omnipotentia*, Paesi Bassi, E. J. Brill, 1992.
- Rispoli Maurizio, *Sviluppo dell'impresa e analisi strategica*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Rothenberg A., Hausman C. R., *The Question of Creativity*, Durham (North Carolina), Duke University Press, 1996.
- Ruggenini Mario, *Il Dio assente: la filosofia e l'esperienza del divino*, Milano, Mondadori, 1997.
- Santagata Walter, *Libro bianco sulla creatività-Per un modello italiano di sviluppo* consultato in http://www.beniculturali.it/mibac/export/UfficioStudi/Contenuti/Pubblicazioni/Volumi/Volumi-pubblicati/visualizza_asset.html_1410871104.html.
- Sassoon Joseph, "Creatività e comunicazione: i pubblicitari", in Alberto Melucci, *Creatività: miti, discorsi, processi*, Milano, Feltrinelli Editore, 1994.
- Schelling F. W. J., *Sistema dell'idealismo trascendentale*, sez. 6, Laterza, Bari, 1965, consultato in Cioffi, Gallo, Luppi, Vigorelli, Zanette, *I libri di Diàlogos*, vol. D, Borgaro Torinese (TO), Bruno Mondadori, 2004.
- Schiller Friedrich, *Lettere sull'educazione estetica*, Roma, Armando Editore, 2005.
- Schlutz Alexander M., *Mind's World: Imagination and Subjectivity from Descartes to Romanticism*, Washington, University of Washington Press, 2009.

- Schopenhauer Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Torino, Mursia Editore, 1985.
- Schumpeter Joseph, “Preface to the Japanese Edition of «Theorie der Wirtschaftlichen Entwicklung» in Joseph Schumpeter, *Essays on Entrepreneurs, Innovations, Business Cycles and the Evolution of Capitalism*, New Brunswick (N.J), Transaction Publishers, 1989.
- Schumpeter Joseph, *Capitalism, Socialism and Democracy*, London, Allen and Unwin, 1950.
- Schumpeter Joseph, *The Theory of Economic Development*, Cambridge, Harvard University Press, 1934.
- Schumpeter Joseph, *The Theory of Economic Development*, prefazione di John E. Elliott, New Brunswick (New Jersey), Transaction Publishers, 2012.
- Sedlmayr Hans, *Art in Crisis: the Lost Center* (trad. Brian Battershaw), Chicago: Henry Regnery, 1958.
- Seidel George Joseph, *Toward a Hermeneutic of Spirit*, s.l., Bucknell University Press, 2000.
- Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium*, XC, 16 citato in Hans Blumenberg, *La realtà in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1987.
- Seventh New Collegiate Dictionary*, Springfield, Massachusettes. 1972, basato sul *Third New International Dictionary* del 1961.
- St. Thomas Aquinas, *Summa Theologica. Volume 1-Part. 1*, New York, Cosimo Classics, 2013.
- State of Australian Cities Conference, “The Consequences of the Creative Class: the Pursuit of Creative Strategies in Australia’s Cities”, Adelaide, 2007, consultato in http://www.be.unsw.edu.au/sites/default/files/upload/research/centres/cf/CFpresentations/SOAC07_Atkinson_Easthope.pdf.
- Tamma M., Curtolo A., “Lo sviluppo strategico delle organizzazioni di produzione culturale: commitment, risorse, prodotti” in G. Brunetti, M. Rispoli, *Economia e management delle aziende di produzione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Tamma Michele, “Produzioni culture-based: creare valore coniugando differenziazione, diffusione, protezione” in Lauso Zagato, Marilena Vecco, *Le culture dell’Europa, l’Europa della cultura*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- Tatarkiewicz Wladyslaw, *Storia di sei idee*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1993.
- Tertulliano, *De Cultu Feminarum*, I, 8 tratto da Hans Blumenberg, *La realtà in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1987.
- Throsby David, *Economia e cultura*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Towse R., “Cultural Industries” in Towse (a cura di), *A Handbook of Cultural Economics*, Cheltenham (UK), Elgar, 2003.

UNCTAD (2008), “The Creative Economy Report”, consultato in http://unctad.org/en/Docs/ditc20082cer_en.pdf.

Valery Paul, *Oeuvre*, Parigi, 1960, vol. I, consultato in Hans Robert Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol.1, Bologna, Il Mulino, 1987.

Van der Meer Han, “Open innovation –The Dutch Treat: Challenges in Thinking in Business Models”, The Author Journal compilation, Blackwell Publishing, 2007.

Vanni Rovighi Sofia, *Filosofia della conoscenza*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2007.

Vattimo Gianni, *Opere complete, I. Ermeneutica, Tomo 1*, Roma, Meltemi Editore, 2007.

Vecco Marilena, “Le industrie culturali nella UE: verso una Europa della creatività?” in Lauso Zagato, Marilena Vecco, *Le culture dell’Europa, l’Europa della cultura*, Milano, Franco Angeli, 2011.

Walzel Oskar, *Das Prometheussymbol von Shaftsbury zu Goethe*, Monaco, 1932, p. 43 citato in Hans Blumenberg, *La realtà in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1987.

Webster’s Collegiate Dictionary, Springfield, Massachusetts, 1939, basato sulla seconda edizione del *New International Dictionary* (1934).

Whitehead Alfred North, *Process and Reality*, s. l., Simon and Schuster, 2010.

Whitehead Alfred North, *Religion in the Making: Lowell Lectures 1926*, s. l., Fordham University Press, 2003.

Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 1983.

Wolf Gary, “Steve Jobs: The Next Insanely Great Thing”, Wired Magazine, consultato in http://www.wired.com/wired/archive/4.02/jobs_pr.html.

Work Foundation (2007), “Staying ahead: the economic performance of the UK’s creative industries”, consultato in http://www.theworkfoundation.com/assets/docs/creative_industries_chapter4.pdf.