

Romeo Bufalo

Legalità / Creatività.

Emilio Garroni legge Kant

1. Il libro di Emilio Garroni sulla creatività¹ rappresenta una tappa importante nell'evoluzione del suo pensiero. La voce scritta per l'*Enciclopedia* Einaudi (di cui il libro è la ristampa) risale al 1978, e segue di pochissimo la pubblicazione di altri due importanti volumi di Garroni: *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla Critica del giudizio*, del 1976, e *Ricognizione della semiotica*, del 1977. Siccome i due libri sono una originale rimediazione di alcuni temi kantiani, e siccome il saggio sulla creatività riprende e sviluppa le principali linee interpretative kantiane di quei lavori, può essere considerato la terza tappa di una trilogia kantiana. I meriti di questo saggio sono notevoli, perché, accanto all'originale riproposizione di Kant (in particolare del Kant della terza *Critica*), Garroni fa guadagnare nuove posizioni a quella "Filosofia dell'esperienza" o "Filosofia del senso" con cui si può qualificare la sua prospettiva teoretica.

Cos'è la "creatività" di cui si parla nel libro? Non è né quella (teologica) della tradizione cristiana (= creazione dal nulla), cui è associabile l'arbitrarismo anarchico e "senza regole", il soggettivismo estremo di una certa tradizione che ha deformato la teoria dell'*élan vital*, né quella dell'idealismo classico (centrata sull'idea di una Identità cui ricondurre, analiticamente, tutti gli aspetti nuovi di un'esperienza). La creatività di cui parla Garroni in queste pagine è quella legata alla costruzione scientifica dell'esperienza; si precisa, cioè, in una riflessione con cui l'autore tenta di delineare un'*epistemologia del comportamento creativo*; un'esigenza, questa, centrale della filosofia critica di Kant. Da qui la preminenza di questo autore, che,

¹ E. GARRONI, *Creatività*, Prefazione di P. Virno, Macerata, Quodlibet, 2010.

nonostante venga convocato da Garroni nell'ultima parte del libro, dà tuttavia il tono a tutta l'argomentazione. (Il passaggio a Kant è dettato dalle insufficienze dell'innatismo linguistico chomskiano e della creatività linguistica ivi contenuta; il riferimento di Chomsky a Cartesio non metterebbe sufficientemente in luce, secondo Garroni, che tipo di apriorismo e di innatismo vada cercato, specie quando si passa da una "creatività secondo regole" ad una creatività che cambia le regole, ossia i codici, le attrezzature e le dotazioni naturali dell'uomo. Sarebbe stato meglio, dice Garroni, riferirsi a Kant, che, relativamente alla creatività, avrebbe permesso di spiegare una serie di questioni che il cartesianismo lascia irrisolte).²

Da qui vorrei prendere le mosse, non senza aver fatto prima un rapidissimo accenno al nucleo teoretico del libro, il quale è stato molto efficacemente esposto da Paolo Virno nel suo bel saggio introduttivo: nonostante si parli di "creatività", non è allo "spirito" che bisogna pensare, ma alla "natura". Il comportamento creativo, innovativo è un aspetto bio-storico dell'uomo, rientra, cioè, tra i requisiti "naturali" dell'adattamento all'ambiente da parte dell'animale umano. Da questo punto di vista, il libro, scrive Virno, manifesta una posizione marcatamente naturalistica di Garroni, essendo l'attitudine a cambiare i comportamenti e le rappresentazioni una caratteristica naturale dell'istinto di conservazione.

Questo però porta Garroni ad individuare subito il cosiddetto "cuore" del problema. Perché parlare di creatività, in tale contesto (umano-naturale), ha senso solo in relazione a certe attrezzature precostituite, a delle "regole preesistenti" che il comportamento creativo *applica* in modo nuovo (creativamente, per l'appunto). Sennonché, giunti al cuore del problema, sorgono le prime difficoltà. E la difficoltà quasi insormontabile che, a questo punto, si profila è che tra la regola e la sua applicazione si riscontra una frattura insanabile; perché la regola non ci fornisce informazioni su come deve essere applicata. Questo si vede benissimo nel gioco, nel linguaggio e in altre "forme di vita" in cui

² *Ibid.*, p. 120.

le regole non contengono tutti gli infiniti casi di applicazione, ma indicano solo un campo di applicazione possibile. Cosa c'è alla base di tale applicazione? Virno richiama, molto opportunamente, la *phronesis* aristotelica (una sorta di “sapere non logico” che ci svela la *aisthethiké ousia* della *praxis*, la sua *morphé*); ma si potrebbe pensare anche all'*hombre de gusto* o *hombre discreto* che si diffonde dalla Spagna a partire dal Seicento (dotato di una capacità di giudicare non basata su regole logiche, ma sul “sentire” le differenze ed in grado, perciò, di adeguare, di volta in volta, il suo comportamento alla specificità della circostanza), o al *wit*, all'*agudeza* barocca, al sapere *ingegnoso* di Vico, o, infine, al “genio della natura” di Diderot (che “subodora” e “divina” rapporti di analogia tra cose diversissime e lontanissime).

Questa applicazione, dunque, dato che i casi applicativi sono potenzialmente infiniti, non può sottostare a regole precise, ma presuppone una *legalità* generale. E il perché è presto detto. Con la terza *Critica* cambia completamente lo scenario descritto da Kant. Non ci troviamo più nel dominio dell'intelletto, governato da regole o leggi a priori (le categorie, i concetti) che legiferano su classi di fenomeni (e in cui i giudizi sintetici a priori *determinano* conoscitivamente gli oggetti di un'*esperienza possibile*). Ci troviamo, invece, nello sconfinato territorio dell'*esperienza effettiva*, singolare, caratterizzata dalla contingenza e dall'imprevedibilità. Com'è possibile, in queste condizioni, che ci si dia una regola che preveda *tutti* gli infiniti casi singoli che possono capitare a ciascuno (o tutte le possibili, infinite variabili con cui si può presentare un caso singolo)?

E, tuttavia, non c'è dubbio che una qualche regolarità bisogna pur trovarla/ipotizzarla se vogliamo evitare che la natura ci appaia come un immenso caos privo di senso (o come un grande congegno meccanico-deterministico). Tant'è vero che, di fronte ad una situazione imprevista, ad una circostanza nuova, noi diciamo, più o meno esplicitamente: “E adesso come mi devo *regolare*?”. Questo significa che l'adattamento umano non è affatto garantito da regole prefissate, ma dalla capacità di costruirne/applicarne una che fa proprio al caso nostro, adeguata, cioè, al caso singolo. Dunque, la regolarità come attrezzatura precostituita non si traduce in vere e proprie regole determinate.

Kant infatti comincia a parlare non più di regole, ma di *legalità dell'intelletto* per qualificare quella dotazione naturale umana (*indeterminante*) che è l'adattamento al nuovo, e che implica l'adozione di una regola nuova.

2. Nella lettura garroniana di Kant la creatività si precisa, pertanto, come applicazione innovativa non di regole determinate, ma dei principi universali dell'intelletto. Tale applicazione è affidata alla *facoltà di giudizio*, che non è una facoltà *logica*, ma *estetica*, ossia la capacità di *sentire* le circostanze opportune, e di distinguerle-discriminarle per poter "calibrare" un'efficace azione innovativa. Questa capacità di sentire è una facoltà *estetica*. Il che vuol dire che una ineliminabile *componente estetica* è presente in *ogni* comportamento (creativo e non). Cerchiamo di chiarire questo punto.

Quando Kant, nell'*Introduzione* alla terza *Critica*, ipotizza l'esistenza di un *Übergang*, di un passaggio dal modo di pensare secondo i principi della natura al modo di pensare secondo il principio della libertà, sta delineando il profilo di un pensiero analogico e congetturale, ipotetico e abduittivo. E ad operare il collegamento non è chiamato né l'intelletto né la ragione, ma la stessa "facoltà riflettente del giudizio", il cui principio è la "conformità della natura a scopi". Si tratta di un'espressione filosoficamente densa. Il "conformarsi", infatti, richiama l'idea di una qualche "regolarità"; mentre l'idea di "scopo" indica la capacità di riorganizzare, ridefinire, riadeguare gli strumenti che si hanno a disposizione *in vista* di qualche risultato nuovo. La "conformità a scopi" implica dunque conformità a leggi, ma anche riferimento a scopi; *legalità* e *creatività* insieme.

Tutto questo è molto importante. Come osserva Pietro Montani (a cui mi rifarò più di quanto non appaia esplicitamente nella parte conclusiva di questo intervento), qui Kant, aprendo in modo originale all'epistemologia contemporanea, ci dice, sostanzialmente, che anche la ricerca più rigorosa non può prescindere da una simulazione preliminare, ossia da una anticipazione ipotetica-abduittiva, congetturale e analogica, di una unità sistematica delle leggi empiriche particolari, *come se* la natura

fosse stata progettata da un intelletto simile al nostro proprio allo scopo di venire conosciuta da noi. Tale scopo non lo conosciamo (sul piano logico), ma lo *sentiamo* (sul piano estetico). Infatti, tale principio (della finalità della natura) è soggettivo e non oggettivo. Non è, cioè, *costitutivo* dell'oggettività degli oggetti, ma della soggettività del soggetto. E cosa determina del soggetto? Niente di *particolare*. Determina solo il *sentirsi* in quell'orizzonte di senso, in *quell'anticipazione indeterminata* che precede le esperienze effettive-determinate. Kant sembra insomma volerci dire che *prima* di conoscere qualcosa di *determinato*, *prima* compiere una *determinata* azione, noi dobbiamo *sentire* che ci stiamo muovendo nel *senso giusto*, che stiamo percorrendo la strada migliore.

Nei giudizi estetici, insomma, non è la categoria, la regola dell'intelletto a farla da padrona, ma il sensibile nella sua singolarità e imprevedibilità, rispetto al quale possiamo *sentirci* in accordo o in disaccordo, cioè sentire la sensatezza o l'insensatezza dell'esperienza che *stiamo per fare*, da cui scaturisce il *sentimento* di *piacere* o *dispiacere*. Il sentimento di piacere è ciò che, nei giudizi estetici, mantiene le nostre facoltà conoscitive (immaginazione e intelletto) in un *libero gioco*, preliminare ad ogni gioco non-libero (conoscitivo o pratico). Pertanto, senza una precondizione *estetica* (indeterminata) non sarebbe possibile alcuna esperienza determinata. Questo portava Garroni a scrivere che più una regola è ampia e generale (e la legalità dell'intelletto è una legalità generale) più deve essere "bravo", cioè creativo/costruttivo, capace di adattamento, colui che è chiamato ad applicarla.

Così, proprio perché i principi dell'intelletto kantiani sono molto generali e potenti, proprio perché si riferiscono all'esperienza in generale (a qualsiasi fatto che possa presentarsi) e non ad una piccola fetta di mondo limitata in partenza [...], bisogna supporre nell'uomo una capacità estremamente sviluppata di *sentire* (in senso kantiano) le situazioni fattuali opportune, di differenziarle, modificarle, inventarle e riorganizzarle: una vera e propria "creatività trascendentale" o *in full sense of this term*.³

³ *Ibid.*, pp. 153-4.

Creatività secondo regole e creatività che cambia le regole sono dunque strettamente intrecciate, al punto che, come rileva Paolo Virno, esse danno vita ad un unico processo che coincide con la “capacità di giudizio”. La capacità di giudizio, in quanto capacità di differenziare, modificare, riorganizzare le esperienze al fine di intercettarne il senso, è dunque la dimensione “estetica” o creativa presente in ogni esperienza, come si è visto. Tale componente estetica viene esibita in modo esemplare in quelle che, da quasi tre secoli, si è convenuto di chiamare “opere d’arte”.

Il problema che si pone a questo punto è: come facciamo a distinguere l’esteticità che è nella sfera artistica da quella che è presente in altre sfere dell’esperienza? Cos’è, propriamente, l’arte? L’arte, dice Garroni, non è il riflesso mimetico-sentimentale del mondo (e dunque un “lusso”), ma è un aspetto centrale della presa di coscienza dell’ambiente in cui viviamo. Rispetto alle altre esperienze, qui la creatività viene esibita in primo piano, e rappresenta la dimensione plastica, autoadattiva dell’uomo, tanto più potente quanto più indeterminata. È una creatività che rivela anche l’esposizione al rischio ed alla precarietà tipiche del contingente. Esprime, in sostanza, l’impossibilità di un “adattamento totale”, di una “sicurezza assoluta”.

Bisogna però dire che, nonostante gli sforzi teorici fatti in queste pagine da Garroni per far guadagnare un livello più circostanziato alla definizione dell’arte, il discorso rimane attestato su un piano generale (dove, sia detto per inciso, il suo merito è comunque enorme, non foss’altro perché ha individuato nell’arte l’esibizione esemplare dell’esigenza umana dell’autoadattamento creativo ed intelligente).⁴ Soprattutto, non emerge la giustificazione teorica della diversità delle singole arti (già nella *Ricognizione della semiotica*, del resto, Garroni negava che si potesse, a rigore, parlare di “linguaggi” artistici). Dire infatti che l’arte esprime le caratteristiche specifiche dell’adattamento umano, le sue illimitate capacità di scelta sotto una legalità intellettuale generale; o, ancora, che essa

⁴ *Ibid.*, p. 173.

esprime la tendenza a rendere sicure le situazioni insicure, è qualcosa che l'arte condivide con altre forme di vita (come il gioco, il linguaggio, lo sport, le pratiche di culto, ecc.). Ci dice poco, invece, su quel "*pathos* o piacere *sui generis*", per dirla con Galvano della Volpe, che ci procura la visione di un quadro, l'ascolto di una poesia o di un brano musicale, ecc.

3. Tuttavia un accenno molto importante che va in questa direzione Garroni lo fa quando dice, fra le altre cose che abbiamo appena riportato, che l'arte ci fa vedere "in opera" il funzionamento della facoltà di giudizio. Questo nucleo di pensiero, molto interessante e stimolante, egli comincerà a svilupparlo nei due ultimi libri pubblicati prima di morire: *L'arte e l'altro dall'arte* del 2003 e *Immagine, linguaggio, figura* del 2005, dove il discorso si sposterà dalla creatività alla funzione centrale che nel progetto trascendentale kantiano svolge *l'immaginazione produttiva* con il suo statuto poetico e dinamico.

Cosa voglia dire che l'arte fa vedere "in opera" il modo in cui funziona la facoltà di giudicare, ossia che essa ha la proprietà (specifica) di fissare il lavoro poetico/creativo in forme e figure sensibili, lo ha spiegato molto bene, in diversi scritti, Pietro Montani, l'allievo di Garroni che ne ha, in un certo senso, ereditato il testimone. Per capirlo bisogna soffermarsi preliminarmente su un concetto-chiave della terza *Critica*: il concetto di "libero schematismo senza concetti". È quello che fa Garroni nel saggio *Immagine interna, figura-segno e lo schematismo kantiano* contenuto in *L'arte e l'altro dall'arte*. Intanto, perché "schematismo libero"? Se lo schema è un procedimento che ha a che fare costitutivamente con i concetti (fornisce l'immagine adeguata ad un concetto in modo da renderne possibile l'applicazione al fenomeno), come è possibile che ne sia privo? Inoltre, uno schematismo libero ne presuppone uno non libero (legato a concetti determinati). Ed infatti Kant aveva parlato di uno schematismo dei concetti nella prima *Critica*, ipotizzando, tra intelletto ed intuizione, l'esistenza di un terzo termine la cui natura anfibia (metà intelligibile e metà sensibile) consentisse di applicare la regola dell'intelletto al singolo fenomeno. Ma,

come è noto, Kant scivola sul famoso concetto empirico di “cane” (lo schema di “cane” indica una regola secondo cui la mia immaginazione configura un quadrupede in generale senza essere limitata ad una configurazione particolare. Ma come facciamo a distinguere il quadrupede “cane” dal quadrupede “gatto” o “volpe”, ecc.? Kant chiudeva sbrigativamente la questione (ed il capitolo) sullo schematismo attribuendo questa capacità applicativa ad un’arte nascosta nel profondo dell’animo umano il cui maneggio difficilmente riusciremo a strappare alla natura per esibirlo davanti agli occhi).

Il fatto è che nella prima *Critica* l’immaginazione svolge un ruolo, tutto sommato, marginale, subordinata, com’è, all’intelletto. La situazione cambia radicalmente nella terza *Critica*, dove ad essere messa in questione non è più l’esperienza possibile (“tutti i fenomeni che avranno queste e queste caratteristiche”, ecc.), ma la conoscenza del “particolare della natura”, cioè l’esperienza effettiva sottoposta a leggi empiriche. Il principio che viene qui invocato è, come si è visto, un principio estetico e non logico (il principio della conformità a scopi della natura). La facoltà di giudizio è in gioco sia nei giudizi conoscitivi sia in quelli di gusto. La loro diversità dipende dal diverso rapporto che intrattengono fra loro, rispettivamente, immaginazione ed intelletto. Ecco, nei giudizi estetici il principio di determinazione è indeterminato e stabilisce una proporzione asimmetrica tra immaginazione e intelletto in cui è l’intelletto ad essere subordinato all’immaginazione, la quale gli eccede costantemente. Titolare dell’immaginazione produttiva è il *genio*. E siccome l’immaginazione è un’attività indeterminante, lo schema cui dà vita non è pensabile come *prodotto*, cioè come immagine definita, compiuta, ma come *procedimento*, come *lavoro*. Esprime, come dice Montani, la posizione di un soggetto che *si sente* in rapporto con un’esperienza in corso di elaborazione.⁵

Senonché, parlando del genio, Kant sposta considerevolmente l’asse della sua riflessione dal piano *ricettivo* (cfr. il

⁵ P. MONTANI, *Schiller: il “politico” e lo “storico” ai confini dell’estetica*, in AA. VV., *Schiller e il progetto della modernità*, Roma, Carocci, 2006, p. 22.

sentire legato al sentimento estetico nel giudizio di gusto) ad un piano *produttivo*, artificiale, cioè “creativo”; perché quel libero gioco che veniva solo mostrato nel giudizio estetico, ora deve essere prodotto.⁶ Leggiamo la definizione kantiana del genio:

Il genio 1) è il talento di produrre ciò di cui non si può dare una regola determinata, di conseguenza l'originalità deve essere la sua prima proprietà. 2) [...] I suoi prodotti, poiché può esserci anche un non-senso originale, debbono essere nello stesso tempo modelli, cioè esemplari; e quindi, pur non sorti per imitazione, debbono però servire agli altri come criterio e regola del giudizio.⁷

L'opera d'arte del genio, dunque, deve essere anzitutto originale, nel senso che dà origine a qualcosa per la quale non può essere fornita una regola *determinata*. Dunque è innovativa, non conforme all'esistente. Nulla le garantisce il senso; se lo deve, per così dire, guadagnare sul terreno. In che modo? Siccome ci può anche essere una originalità in-sensata, Kant dice che le creazioni artistiche, pur non essendo sorte per imitazione, devono però essere imitate dagli altri, devono costituire la regola del giudizio. Il che significa, mi pare, che l'opera, attraverso quel particolare lavoro tecnico-compositivo di cui è fatta, mostra esemplarmente come si crea/si costruisce un giudizio in maniera sensata. E lo mostra agli altri, cioè non solo agli altri artisti, ma ai membri della comunità di giudicanti di cui fa parte.

Ecco allora che quella *Verborgene Kunst*, quell'arte nascosta della prima *Critica* viene a galla nella terza. Quell'arte è l'*opera d'arte* prodotta dal genio; ed i suoi prodotti sono le *idee estetiche*. Le quali portano impresso, nella loro architettura formale, proprio quel movimento produttivo, quella proporzione sbilanciata a favore dell'immaginazione in cui risiede il lavoro creativo del genio. L'espressione “idee estetiche” è ossimorica, rinviando il sostantivo (“idee”) al piano sovrasensibile-raziona-

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ I. KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Torino, Einaudi, 1999, § 46, p. 143.

le e l'aggettivo ("estetiche") a quello sensibile. Come possono le idee estetiche "incarnare" il lavoro creativo dell'immaginazione? Possono farlo perché esse non rinviano ad una concettualità determinata, ma ad una pluralità indeterminata di sensi e di concettualità di volta in volta determinabili. (Sia detto qui di sfuggita e fra parentesi: è davvero un peccato che Galvano della Volpe non abbia scorto nel concetto kantiano di "idea estetica" come pluralità indeterminata di sensi un formidabile antecedente "logico-storico" della sua proposta della poesia e dell'arte in genere come *polisenso*, e vi abbia invece visto solo il prevalere di una ineffabilità sentimentale!). Ma rileggiamo la definizione kantiana di idea estetica:

Per idea estetica intendo – scrive Kant nel § 49 – quella rappresentazione dell'immaginazione che dà occasione di pensare molto, senza che però un qualche pensiero determinato, cioè un concetto, possa esserle adeguato, e che di conseguenza nessun linguaggio possa completamente raggiungere e rendere intelligibile.⁸

Nelle idee estetiche viene dunque fissato il lavoro dell'immaginazione che genera costantemente pensieri senza lasciarsi esaurire da nessuno di essi. Da questo punto di vista c'è una differenza tra l'opera del genio e l'innovazione scientifica. A tale proposito, Montani richiama l'attenzione sul § 47 della *Critica della facoltà di giudizio*, dove Kant afferma che l'opera di Newton, per esempio, per quanto rivoluzionaria e innovativa, non può tuttavia considerarsi geniale (creativa). Perché egli può (anzi, deve) poter mostrare a ogni altro tutti i passaggi che lo hanno portato alla scoperta della sua legge scientifica. E tutti possono ripercorrerli, eventualmente correggerli, ecc. Invece, nessun Omero o Wieland può dirci come si generano nella loro mente le loro *idee ricche di fantasia e di pensiero ad un tempo*.

Ecco, qui Kant, come rileva ancora Montani, non vuol dire solo che il genio è un talento naturale non insegnabile, ecc.; vuol dire anche che la sua creatività è *in opera*, ossia si mostra

⁸ *Ibid.*, § 49, p. 149.

in qualcosa di sensibile che non è ingabbiato in un concetto, ma sopravanza sempre ogni concetto ed ogni pensiero determinati.

In questo modo (e per chiudere) è *come se* noi vedessimo nell'opera d'arte non una innovazione particolare, ma la raffigurazione sensibile dell'innovazione, ossia di come si genera e rigenera l'esperienza. È come se percepissimo, messi in opera, gli strumenti operativi che ci consentiranno di far fronte, di adattarci a casi, imprevisi ma analoghi, di fronte a cui ci porrà la contingenza del mondo in cui viviamo. Cioè, ancora, incominciamo a vedere (su un piano a forte prevalenza immaginativa) che il regno della *libertà* può stare dentro il regno della *necessità*, che il sovrasensibile può stare dentro il sensibile. Che è poi ciò che Kant si era proposto di verificare all'inizio dell'opera (ed è anche l'esito estremo del suo progetto critico-trascendentale).

Romeo Bufalo, *Legalità / Creatività. Emilio Garroni legge Kant*

ABSTRACT

This essay focuses on the posthumous book by Emilio Garroni *Creativity*, an attempt to outline an epistemology of man's innovative behavior. To his aim, Garroni resorts to Kant's *Critique of judgment*, based on the idea that we deal with novelty and contingency of experience by creating a *new* rule suitable for single circumstances. In this contest, an essential role is played by "productive imagination", which allows an aesthetic anticipation of our experiences, thus originally joining *legality* and *creativity*.

KEYWORDS

Creativity, Innovation, Rule/Legality, Aesthetic experience, Imagination