

Creatività: un percorso interdisciplinare tra filosofia, antropologia culturale e scienze cognitive

di Nicolò Tarquini*

Abstract

This article aims to study some of the themes linked to the concept of creativity from a philosophical point of view, while also drawing upon other contributions: in particular, paleo-ethnography and cultural anthropology have achieved some results that seem to be fruitfully linked to the speculative field. An important role has been assigned to Immanuel Kant and specially to his *Critique of Judgement*. The itinerary followed will highlight how the essential feature of creativity is the defining feature of human nature, as already proved by the recent scientific studies.

Keywords: Creativity, Cognitive Sciences, Immanuel Kant, Anthropology, Technique.

1. La creatività tra antropologia e filosofia

Il tema al centro dell'articolo consiste nel mostrare la convergenza dei risultati provenienti dall'ambito delle scienze naturali con alcune tematiche sviluppate in filosofia sia da G. Simondon sia, più approfonditamente da I. Kant, che costituiscono i punti di riferimento teoretico di un percorso che intende tenere in debita considerazione alcuni significativi risultati provenienti dalle neuroscienze e dall'antropologia.

Nel processo di ominazione l'attitudine peculiare, specie-specifica, di *homo sapiens*, quella che lo distingue dagli altri esseri viventi, è la cre-

* Dottore di ricerca in Filosofia – Pontificia Università Lateranense; nicolotarquini@virgilio.it. Ringrazio la Prof.ssa Nicola Panichi per i consigli forniti durante la stesura del lavoro. Ringrazio inoltre uno dei due anonimi referees per le indicazioni avanzate in fase di revisione. La responsabilità di quanto scritto rimane comunque dell'autore.

attività tecnica, intesa come capacità sintetico-inferenziale che si declina innanzitutto come esercizio tecnico e operativo e concretizzantesi nell'ideazione e costruzione di artefatti. Pertanto si può affermare con Montani che «le prime pratiche inferenziali impegnate da *homo sapiens* sono state di carattere performativo» (Montani, 2018, p. 183), al punto che la creatività può essere intesa come l'elemento precipuo e caratterizzante che ha consentito il cammino adattativo umano (cfr. *ibid.*).

L'uomo è ontologicamente strutturato da una attitudine inferenziale-sintetica che costituisce il tratto essenziale dell'essere umano: noi incontriamo il dato sempre entro una pre-visione che anticipa una qualche conformità a regole (cfr. *ibid.*). Tuttavia ciò che si aggiunge al dato, cioè la regola, non va inteso come qualcosa di sopravveniente e temporalmente successivo al “materiale” disorganizzato, precedentemente acquisito tramite le intuizioni sensibili, come se noi prima incontrassimo il molteplice delle sensazioni e successivamente organizzassimo quest’ultimo tramite una regola; piuttosto il molteplice empirico è simultaneamente organizzato tramite i concetti puri – che non sono ricavabili dal dato stesso – nel momento in cui è percepito. È intorno a tale contributo creativo, proprio dell'uomo, che si dovrà riflettere più da vicino, anche in ragione del fatto che tale proprietà si esercita tramite un apparato tecnico-strumentale ricavato dall'ambiente circostante.

Emilio Garroni aveva già messo in luce tale aspetto quando osservava che il comportamento umano, potendosi declinare in tutte le direzioni, è caratterizzato essenzialmente dalla creatività, che si profila pertanto come tratto specifico dell'uomo, e che merita quindi di essere esaminata nelle sue caratteristiche peculiari¹. Schematizzando gli assunti di base di quanto evidenziato, si può dire che: 1. la creatività è un carattere fondamentale della capacità adattativa umana dato che l'uomo non ha le risorse fisiologiche sufficienti per la sopravvivenza: deve pertanto riconoscerle nel mondo ambiente; 2. la *sensibilità* umana si prolunga prontamente fuori di sé, in oggetti naturali e la sua *immaginazione* sa riconoscere in ciò che vede qualcosa di non immediatamente ricavabile dal dato empirico (cfr. Montani, 2017a, in part. pp. 55-6).

Non essendo dotato naturalmente delle risorse sufficienti per stare al mondo, l'essere umano deve essere in grado di *riconoscere* le risorse che possano essergli utili nell'ambiente, come possibilità virtualmente presenti, e *produrle* tramite trasformazioni di vario tipo. L'uomo, fin dalla sua origine, ha utilizzato dei supporti tecnici che hanno permesso quell'interazione con l'ambiente originariamente esplicitata mediante strumenti di

1. Cfr. Garroni (2010, p. 50). Il volume è la riproposizione della voce “Creatività” curata da Garroni per l'Enciclopedia Einaudi nel 1978.

relazione impiegati come vere e proprie protesi (cfr. Montani, 2015, p. 72). La capacità di integrare i dati empirici con una conformità a regole tecniche si può manifestare sotto diversi aspetti: per esempio, suggerisce Montani, un bastone può rivestire differenti ruoli: può essere infatti impiegato sia come un'arma per difendersi, sia come un sensore con cui perlustrare un cespuglio, come una leva o infine come strumento per misurare la profondità di uno specchio d'acqua. In tutti questi casi il dato empirico (il bastone) contiene solo in modo virtuale le regole in conformità alle quali può essere impiegato.

Nei vari casi presentati emerge la capacità di cogliere negli oggetti qualcosa di non immediatamente ricavabile da essi: questo "qualcosa" è una certa "conformità a regole". Per esempio in un ramo flessibile un animale non umano, come lo scimpanzè, può riscontrare il *tratto saliente* della flessibilità, ma non riuscirà, a differenza dell'uomo, a immaginare un *tratto sopravveniente* per cui «nella flessibilità di quel ramo viene riconosciuta la proprietà di farsi carico di una forza che può essere restituita, a certe condizioni, come una potenza di lancio, in modo che nel ramo venga immaginato, e percepito, lo *schema* di un arco per lanciare frecce» (Montani, 2017a, p. 56).

È opportuno esaminare ora il modo in cui le scienze cognitive e quelle paleo-etno-antropologiche possano integrarsi proficuamente con quanto emerso finora, per poi verificare, in sede filosofica, se e come tali risultati possano ulteriormente armonizzarsi con le riflessioni kantiane sull'immaginazione e la creatività.

2. L'apporto delle scienze cognitive

Negli esempi relativi alla creatività tecnica citati precedentemente, si è visto come la percezione, piuttosto che essere ridotta al rango di supporto dei processi intellettivi, svolga invece un ruolo primario e attivo nel processo cognitivo: è quanto viene affermato anche dalla *Embodied Cognition*. Come sintetizzano Caruana e Borghi: «Riassunta in una sola frase, l'idea dietro alla formula "Embodied Cognition" è che la gran parte dei processi cognitivi avvenga mediante i sistemi di controllo del corpo» (Caruana, Borghi, 2013, p. 23)². Altri assunti dell'*Embodied Cognition* che qui si possono richiamare brevemente sono che: 1. l'ambiente è parte del sistema cognitivo; 2. il lavoro cognitivo viene in parte delegato all'ambiente per ridurre il carico di lavoro cognitivo; 3. la cognizione è per l'azione.

². Gli autori distinguono poi tra l'*embodiment* di matrice fenomenologica che insiste sul primato della percezione, da quello di ispirazione pragmatista che pone l'accento sull'aspetto motorio.

Ciò che viene messo in rilievo è il nuovo modo di concepire la percezione, non più intesa come passiva ricezione di stimoli del soggetto a contatto con l’ambiente, quanto piuttosto come *operazione attiva*, esplorativa, da parte del percipiente nei confronti dello spazio circostante. Le ricerche dello psicologo James Gibson hanno permesso di cogliere sperimentalmente tale impostazione. L’esperimento effettuato con gli stampini per i biscotti ha permesso di evidenziare la differenza intercorrente tra “tatto attivo” e “tatto passivo”: i soggetti interessati, dopo essere stati bendati, dovevano riconoscere le differenti forme geometriche degli stampini in differenti condizioni: se nella condizione di tatto con movimento passivo (in cui era lo sperimentatore a muovere lo stampino sulla mano del partecipante) le identificazioni corrette si aggiravano intorno al 70%, in quella di tatto con movimento attivo, in cui era il partecipante a muovere la sua mano sullo stampo, raggiungevano il 95%: l’accuratezza e la precisione del sistema percettivo raggiunge il suo livello di maggiore rendimento quando è la mente a guidare il movimento esplorativo³. La percezione non è perciò da intendersi semplicemente come ciò che precede e guida l’azione, ma anche, e soprattutto come ciò che è modificato e trasformato dall’azione venendo così ad avvalorare l’ipotesi della circolarità percezione-azione sostenuta dai teorici della *Embodied Cognition*, tra cui Piaget⁴, Varela, Maturana, oltre allo stesso Gibson.

Varela e Maturana, come Gibson, privilegiano la dimensione attiva su quella propriamente percettiva, nel senso che lo strumento di scambio iniziale con l’ambiente non è la percezione ma l’azione, cosicché le percezioni, nonostante rivestano un ruolo essenziale, vengono a dipendere dall’azione: solo agendo su un oggetto e trasformandolo, esso viene propriamente conosciuto. Sull’altro versante, il privilegio della dimensione percettiva su quella attiva era stato avanzato in ambito fenomenologico sia da Husserl che da Merleau-Ponty tramite la nozione di corpo vivo (*Leib*); corpo che a partire da Cartesio era stato ridotto a “macchina” sottoposta a movimenti meccanici. Sembra che vada riservato proprio a Merleau-Ponty il tentativo di riabilitazione della percezione, mentre sarebbe stato Cartesio ad aver relegato la sensibilità al semplice ruolo di ricezione mec-

3. Di Gibson è opportuno ricordare il concetto di *affordance*, secondo cui l’ambiente stesso fornisce le informazioni sufficienti all’azione, per cui la percezione non rispecchia il mondo creandone una copia interna, ma ricava dall’ambiente le informazioni utili all’azione. Tale assunto è la conseguenza di altri due presupposti: 1. la percezione è diretta e non richiede rappresentazioni mentali; 2. la percezione serve a guidare l’azione e non per raccogliere informazioni non pertinenti per l’agire (cfr. Caruana, Borghi, 2013).

4. J. Piaget, ad esempio, distingue tra “spazio senso-motorio”, vissuto e agito, in cui si possono distinguere vicino e lontano e “spazio rappresentativo”, l’immagine mentale che si crea per astrazione a partire dal primo (Piaget, Inhelder, 1976).

canica del dato sensibile⁵, assegnando alla sola *res cogitans* e alle funzioni cognitive superiori il ruolo di conoscere propriamente il mondo.

Varela, insieme a Maturana, ha introdotto invece il concetto di *enazione* per indicare l'interdipendenza tra processi sensoriali-processi motori-cognizione, secondo cui la cognizione non è intesa come rappresentazione, ma piuttosto come “azione incarnata”, derivante dal fatto di avere un corpo dotato di caratteristiche senso-motorie. L'enazione si collega quindi al concetto di *embodiment*, secondo cui la cognizione ha luogo nell'apparato senso-motorio, che le scienze cognitive “classiche” avevano considerato periferico: la cognizione, possiamo dire, si costituisce invece tramite le esperienze derivanti dal fatto di avere un corpo che opera nell'ambiente circostante tramite supporti tecnici che ne costituiscono il “naturale” prolungamento.

Anche le ricerche neuroscientifiche forniscono un sostegno sperimentale a tale impostazione: circa il rapporto dinamico tra cervello-corpo-ambiente è infatti emerso come il cervello, pur essendo dotato di componenti funzionali specifiche, sia allo stesso tempo un sistema dinamico, plastico, in cui cioè i percorsi neurali sono costantemente ri-modulabili, modificandosi continuamente sia sul piano morfologico sia su quello funzionale. L'aspetto decisivo è che tale “architettura aperta” è *interaction dominated*, ossia è strettamente legata alle interazioni ambientali che sollecitano e favoriscono la riconfigurazione e anche il “riciclaggio” dei percorsi neurali: è quel nuovo paradigma scientifico che le neuroscienze hanno denominato *Brain Plasticity Revolution*. Come scrive Carmela Morabito (2017, p. 15), «Prodotta dall'evoluzione una “certa attrezzatura intellettuale” [...] e cerebrale, possiamo aggiungere oggi, precostituita, essa si caratterizza per la possibilità di specificarsi, essere applicata e adattata ai vari casi concreti per l'organizzazione del comportamento e dell'esperienza. È una sorta di dotazione genetica ma non deterministicamente intesa».

Il rapporto uomo-ambiente, di cui le scienze cognitive hanno recentemente mostrato l'importanza, è stato messo in luce anche da autorevoli studi paletnologici e paleoantropologici con particolare riguardo al ruolo svolto dalla strumentazione tecnica nel processo di ominazione.

5. Cfr. Cecchi (2018, p. 66). Secondo Cecchi, Merleau-Ponty ha ripreso dalla *Gestaltpsychologie* l'idea secondo cui «la percezione non lavora come un “mosaico”, vale a dire come un accumulo progressivo di dati. Mentre riceve il dato, la percezione lo ordina e lo connette ai dati già acquisiti, secondo schemi e cornici prodotte in occasione di tale connessione: in poche parole, la percezione opera a tutti gli effetti come un *montaggio*, paragonabile al montaggio attraverso cui si realizza un film» (ivi, pp. 66-7).

3. Approfondimento sui riscontri paletnologici e paleoantropologici

Il paletnologo francese André Leroi-Gourhan – nel suo libro *Il gesto e la parola* – aveva già rilevato, attraverso i suoi studi, come la “tecnicità” sia una peculiarità biologica dell’uomo e non soltanto un’abilità acquisita nel tempo: pertanto non sarebbe corretto sostenere che all’evoluzione cerebrale sia seguito in un “secondo momento” lo sviluppo della tecnica, ma piuttosto l’evoluzione cranio-encefalica si accompagna da sempre al progresso tecnico (cfr. De Dominicis, 2017, p. 136; su A. Leroi-Gourhan si veda anche Montani, 2007, pp. 71-3). L’essere umano possiede cioè delle caratteristiche peculiari che lo distinguono da ogni altro essere vivente: tra queste, indubbiamente, si deve annoverare il bipedismo; nonostante il fatto che anche alcune scimmie possano assumere la stazione eretta, essendo quadrumanini, non possono però assumere regolarmente tale posizione; possono ergersi ma non possono spostarsi camminando su due piedi, se non, al limite, per brevissimi tratti. Non solo: è l’intera architettura scheletrica delle scimmie a distinguerle dall’uomo; si pensi inoltre al fatto che se nelle scimmie l’apparato locomotore e l’apparato prensile in gran parte coincidono, nell’uomo, al contrario, la locomozione è nettamente distinta dalla prensione: le mani non hanno funzione locomotoria e i piedi non hanno quella prensile. Inoltre l’intersecazione della colonna vertebrale nel punto di congiunzione con il cranio distingue nettamente uomo e scimmia: il forame occipitale (l’apertura alla base del cranio che mette in comunicazione la cavità cranica e il canale vertebrale) è aperto perpendicolarmente mentre nelle scimmie è aperto obliquamente verso il basso (De Dominicis, 2017, pp. 132-3). Lo spostamento del foro occipitale, conseguenza del bipedismo, favorisce l’apertura del ventaglio corticale per migliorare l’equilibrio: «nel momento in cui si libera lo spazio nella parte posteriore del cranio e si accorcia la faccia,abbiamo l’apertura della parte fronto-parietale e la conseguente espansione dell’encefalo» (*ibid.*).

L’importanza di tali differenze fisico-morfologiche è duplice: da un lato è data dal fatto che sono proprio queste a costituire ciò che permette di “liberare” la mano dalla locomozione, cosa che favorisce il passaggio della mano alla esclusiva funzione manipolativa; dall’altro, la faccia “cor-ta”, non disponendo di una dentatura che può operare come arma, libera la bocca per articolare i suoni in modo più raffinato. Leroi-Gourhan ha sottolineato l’importanza dello sviluppo della corteccia media, conseguenza dell’apertura del ventaglio corticale, come possibilità di sviluppo della dimensione tecnica, dal momento che la capacità senso-motoria è localizzata in quella sezione dell’encefalo. Il ricercatore francese riassume così gli aspetti fondamentali che distinguono l’uomo dagli altri esseri vi-

venti: «Stazione eretta, faccia corta, mano libera durante la locomozione e possesso di utensili movibili sono veramente i criteri fondamentali per distinguere l'uomo» (Leroi-Gourhan, 1977, p. 26). Ciò che però determina la differenza più consistente tra l'uomo e gli altri animali è la comparsa dell'utensile, vera e propria frontiera dell'umanità (Montani, 2007, p. 73) o, secondo la nota espressione di Leroi-Gourhan (1977, p. 283): «la mano umana è umana in quanto se ne distacca». L'uomo segna uno scarto qualitativo, un “salto”, rispetto alle altre specie animali nei confronti delle quali la differenza è appunto molto più che una semplice distinzione quantitativa consistente nell'assommarsi di un numero maggiore di caratteristiche anatomiche e intellettive: piuttosto il tratto saliente della specie uomo è il costitutivo prolungarsi della mano in una serie di artefatti tecnici. Dalla comparsa dell'uomo, l'evoluzione tecnica è l'elemento che determina l'evoluzione umana: «tutta l'evoluzione umana contribuisce a porre al di fuori dell'uomo ciò che nel resto del mondo animale corrisponde all'adattamento specifico» (ivi, p. 277).

Alcune acquisizioni fattuali ottenute dal lavoro dei paleoantropologi hanno permesso di mettere in luce lo stretto legame sussistente tra sviluppo tecnico e processo di ominazione e quindi dell'importanza adattativa svolta dalla creatività tecnica: anche altri animali fanno uso di strumenti per eseguire alcuni compiti, ma nell'uomo si constata uno sviluppo incomparabilmente più complesso e raffinato della strumentazione tecnica, tanto che la nostra può essere definita come «una specie tecnologica, che produce una tecnologia incomparabile con qualsiasi altra specie vivente e vissuta, che basa le sue risorse e le sue capacità sull'estensione tecnologica, le cui capacità biologiche ed evolutive dipendono strettamente dalla cultura materiale» (Bruner, Fedato, Spinapolic, 2016, p. 38).

L'industria litica preistorica può assurgere al ruolo di testimone dei processi cognitivi presenti già in epoca preistorica, costituendosi come punto di collegamento negli studi tra archeologia e neuroscienze. L'archeologia ha messo in luce, infatti, come già due milioni di anni fa si sia sviluppata la tecnologia olduvaiana nell'Africa orientale: va anche detto che alcuni studi più recenti hanno messo in dubbio la stretta corrispondenza tra strumento e genere umano, al punto che la specie *Homo habilis*, supposta artefice di quelle prime forme di tecnologia, è oggi considerata come un collage di specie differenti, alcune delle quali, probabilmente, non possono neanche essere catalogate come facenti parte del genere umano.

Tuttavia un discorso diverso può essere sviluppato relativamente alla tecnologia acheuleana (anch'essa riscontrata nell'Africa orientale e risalente a due milioni di anni fa): benché in quel contesto convivessero insieme differenti generi di ominidi, e che oltre al genere *Homo* fossero

contemporaneamente presenti alcuni australopiteci (*Paranthropus*), si può affermare che esistesse almeno una specie *integralmente umana* dal punto di vista anatomico, l'*Homo erectus* africano, artefice di quella produzione litica acheuleana che ha come tratto precipuo la lavorazione integrale della pietra, la quale viene modellata integralmente «spesso seguendo un principio geometrico, simmetrico, e probabilmente polifunzionale (tecnologia bifacciale)» (ivi, p. 40).

Nel Paleolitico medio si riscontra, invece, una novità di particolare rilievo: il blocco di pietra non viene più lavorato in modo da essere direttamente modellato, ma per ricavarne delle schegge, che sono pre-viste nel blocco di marmo prima ancora di essere staccate da esso (metodo Levallois): è evidente, come tale abilità rappresenti l'insorgere di qualcosa di nuovo, ovvero quella capacità – ricordata in precedenza – di riconoscere nel mondo ambiente le risorse *virtualmente presenti* e di metterle in atto.

Successivamente (cultura aurignaziana) la tecnologia laminare implica che il nucleo venga preparato per ottenerne delle lame regolari. L'industria aurignaziana, che dà l'avvio al Paleolitico superiore, vede un ulteriore sviluppo con la preparazione di microliti (inferiori ai 3-5 cm) che sono concepiti come parti di strumenti compositi, risultanti dalla congiunzione di elementi differenti e usati con manico di supporto⁶.

Le più recenti ricerche multidisciplinari che integrano il contributo di antropologia, neuroscienze, paleoneurologia e archeologia cognitiva stanno portando in rilievo come la tecnologia sia una componente indissolubilmente connessa all'ambito mentale (Bruner, Fedato, Spinapolic, 2016, p. 48): la simbiosi di organico e inorganico è risultata essere talmente stretta, che a un certo momento dello sviluppo filogenetico umano qualcuno dei nostri antenati passò da un'ecologia «assistita da strumenti» a una «dipendente da strumenti» (cfr. ivi, p. 46).

L'originaria “tecnicità” dell'uomo, nel senso sopra evidenziato, era già stata sottolineata in ambito prettamente filosofico da Gilbert Simondon, che rilevava come la mediazione tecnica fosse la condizione di possibilità della relazione uomo-ambiente.

Un elemento distintivo dell'uomo (emblematicamente definito come *zoon technikon*), rispetto agli animali è quello dell'*intermedialità*, ovvero un concatenamento complesso di mediazioni che invece non sono riscontrabili nell'animale, il quale può ricorrere al massimo a un solo strumento

6. La classificazione proposta da Grahame Clark nel 1969 in 5 “Modi” differenti è stata poi messa in discussione, perché comporta una concezione progressiva e lineare fuorviante, dal momento che i confini tra i differenti “Modi” non sono ben definiti essendo state riscontrate inoltre, tra le differenti tecnologie, dinamiche di fusione e contaminazione (Clark, 1986).

per agire sullo spazio circostante. La comunicazione uomo-ambiente, che per Simondon avviene sempre tramite la mediazione tecnica, è fondamentale per il processo di individuazione, che poi il filosofo francese ritiene essere un processo continuo, nel senso che l'individuo non è mai definito ma sottoposto appunto a un processo di relazione trasformativa che si sviluppa reciprocamente tra l'uomo e l'ambiente, e che egli indica con il termine "trasduzione": la relazione non si costituisce tra individui già formati, preesistenti, ma è anzi la condizione che rende possibile la loro individuazione⁷.

Con le ultime riflessioni svolte, più strettamente inerenti all'ambito filosofico, si è potuto riassumere quanto già emerso nelle discipline scientifiche relativamente all'importanza storico-evolutiva rivestita dalla capacità creativa specifica dell'essere umano di elaborare creativamente soluzioni tecniche in relazione ai bisogni e alle sollecitazioni provenienti dall'ambiente; si può estendere ora il tema della creatività in relazione alle modalità in cui un filosofo della portata di Immanuel Kant abbia approfondito il tema in oggetto con particolare riguardo all'ambito estetico e al ruolo del genio.

4. Cenni introduttivi sull'estetica nella terza critica kantiana

La distinzione emersa nel primo capitolo tra tratti salienti e tratti sopravvenienti di un oggetto fornisce un interessante spunto di indagine in direzione delle tesi espresse dal filosofo di Königsberg, perché la capacità di immaginare e percepire in un ramo lo schema di un arco «definisce il problema cruciale della filosofia critica kantiana» (Montani, 2017a, p. 57), ovvero quello della *sintesi*, cioè il fatto che l'uomo aggiunge ai dati percepiti qualcosa: guidata dall'immaginazione, tale sintesi porta al *riconoscimento* di schemi, di regolarità oggettive e tuttavia non ricavabili immediatamen-

7. Cfr. Bindu, Maiello (2017, pp. 55-6). L'articolo mette in evidenza come anche nel pensiero di J. Dewey fosse presente la convinzione che uomo e ambiente siano collegati da un rapporto di costituzione reciproca, che il filosofo americano denomina *transazione*, la quale si distingue dall'interazione per il fatto che quest'ultima concepisce la relazione come un elemento successivo all'organismo e all'ambiente esistenti l'uno indipendentemente dall'altro; mentre la prospettiva transazionale di Dewey si caratterizza per il fatto che la relazione non è isolabile dagli elementi che mette in rapporto ma è «proprio la relazione a rendere possibile la loro successiva formazione come polarità distinte, sebbene in continua comunicazione» (*ibid.*). In Simondon è riscontrabile, in aggiunta alle considerazioni di John Dewey qui riassunte, la particolare sottolineatura della mediazione tecnica come imprescindibile condizione di tale rapporto. Su Simondon si veda Stiegler (2014); si veda anche Montani (2007, pp. 74-8).

te dall'esperienza. È lo schematismo la prestazione creativa dell'immaginazione che fa emergere queste regolarità. Lo schema, va precisato, è “riconosciuto” e non costituito *ex novo*, ovvero la creatività di cui si sta parlando non è da intendersi in senso creativistico e antropocentrico.

All'interno dell'articolato sistema kantiano, lo schematismo costituisce il cardine della filosofia critica, perché rappresenta il tentativo di spiegare il carattere sintetico della conoscenza: agli oggetti dell'esperienza noi infatti aggiungiamo regole e concetti non ricavabili empiricamente da quegli stessi oggetti. Si tratta più in particolare di chiarire il compito dell'immaginazione all'interno delle facoltà umane, immaginazione che svolge un ruolo di “mediazione” tra intuizione sensibile e intelletto nel senso che l'immaginazione prepara i dati empirici registrati dall'intuizione compiendo un'azione sintetica pre-intellettuale, fornendoli all'intelletto, perché esso svolga l'unificazione cognitiva consistente nell'integrazione del dato con una regola concettuale. Resta però da chiarire il modo in cui l'immaginazione provveda all'esecuzione di questa sintesi, dove è proprio l'attività sintetica a richiedere una più precisa qualificazione, essendo costituita dall'aggiunta di una qualche forma di regolarità al molteplice empirico, pur non essendo una sintesi logica, operazione che è invece compito proprio dell'intelletto.

Nell'ultima *Critica* kantiana viene presentata una modalità di realizzazione del rapporto tra immaginazione e intelletto, descritto secondo la modalità del “libero gioco”. La nozione di “libero gioco” costituisce la maniera con cui viene riproposta la questione della “sintesi cieca” compiuta dall'immaginazione, il cui “schematizzare senza concetto” va inteso come mantenimento di un rapporto libero con l'intelletto, per cui i concetti sono presenti ma in modo indeterminato, «come se nel “libero gioco” il lavoro dell'immaginazione consistesse nell'*attraversare, raccogliere e connettere* il molteplice dell'intuizione presentando in tal modo all'intelletto *diversi profili di unificazione possibile*, rispetto ai quali la sintesi concettuale vera e propria andasse a configurarsi, in un secondo momento, come la scelta del profilo migliore ai fini della conoscenza effettiva» (Montani, 2016, p. 23; corsivi originari).

Il fatto che l'attività sintetica dell'immaginazione (secondo le tre operazioni dell'attraversare-raccogliere-connettere) non sia una sintesi pre-intellettuale e che tuttavia avvenga alla presenza dell'intelletto, è espressa da Kant con la formula «schematizzare senza concetto», riferita al rapporto immaginazione-intelletto che si manifesta anche allorché si afferma che una cosa è “bella”, ovvero nel giudizio di gusto. Come afferma il filosofo di Königsberg: «poiché la libertà dell'immaginazione consiste proprio nello schematizzare senza concetto, il giudizio di gusto deve riposare su una semplice sensazione del reciproco vivificarsi dell'immaginazione nella

sua libertà e dell'intelletto con la sua conformità a leggi» (Kant, 1999, pp. 123-4)⁸.

Kant sembra attribuire al gusto, e al sentimento di piacere, una valenza epistemologica, perché costituisce la condizione estetica della conoscenza determinata, come quella scientifica. In che senso? La capacità di giudizio riflettente «agisce “come se” nell'apparente disparatezza delle forme che incontriamo ci fosse un ordine intelligibile, “come se”, in altri termini, la natura fosse stata progettata in vista della sua conoscibilità» (Montani, 2007, p. 42); l'ipotesi formulata, tuttavia, non ha valore oggettivo, essendo piuttosto il *sentimento di un accordo* tra la nostra attività conoscitiva e i dati molteplici: se noi non ci sentissimo in accordo con i dati molteplici e differenziati, e “intonati” con essi, non avremmo interesse a determinarli nella loro molteplicità, e inoltre i dati non si offrirebbero neanche nel modo in cui li incontriamo, cioè nella loro differenziazione e molteplicità. La guida della libera attività immaginativa nel suo schematizzare senza concetto, in vista di unificazioni possibili del dato, è l'idea di una “conformità della natura a scopi”, che non va intesa come qualcosa di oggettivo, bensì come una simulazione euristica. L'immaginazione di cui parla Kant sembra non sia da intendersi quindi come fantasia, quanto piuttosto come la capacità di *creare una regola nuova*⁹, che è esemplarmente evidente nell'arte¹⁰.

Circa il nesso intercorrente tra creatività e legalità, Emilio Garroni ha particolarmente insistito sul fatto che la creatività vada sempre riferita a delle regole preesistenti applicabili in modo nuovo, creativo appunto:

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 (ad una collezione limitata di fatti, quali si possono presentare come suscettibili di elaborazioni ad un porcellino di terra, ad un ratto o ad un primate non umano), bisogna supporre nell'uomo una capacità estremamente sviluppata di “sentire” (in senso kantiano) le situazioni fattuali opportune, di differenziarle, modificarle, inventarle e riorganizzarle (Garroni, 2010, pp. 153-4)¹¹.

8. Sul tema dello “schematizzare senza concetto” e i problemi a esso collegati si veda La Rocca (1997, pp. 3-19).

9. Scrive Kant (1999, p. 149): «L'immaginazione (in quanto facoltà conoscitiva produttiva) è molto potente nella creazione, per così dire, di un'altra natura a partire dalla materia che le dà la natura reale»; e ancora: «ci è, sì, prestata dalla natura la materia, ma questa può essere elaborata da noi in qualcosa di affatto diverso, vale a dire in qualcosa che oltrepassa la natura».

10. Anche se occorre precisare che nella filosofia kantiana la capacità creativa non coinvolge la sfera ontologica, quanto piuttosto il livello epistemologico, concettuale.

11. Sull'opera di Garroni si veda Velotti (2013, pp. 3-18).

Sorge allora il problema della modalità di applicazione della regola, la quale non ci fornisce delle informazioni su come vada applicata, anche tenendo conto dell'imprevedibilità e molteplicità delle situazioni concrete in cui ci si trova a dover mettere in pratica la regola: da qui l'importanza del processo di costruzione e applicazione al caso specifico della regola adeguata, che ha rivestito un ruolo decisivo nel processo adattativo umano (cfr. Bufalo, 2010, p. 147). La facoltà di giudizio, che è una facoltà estetica e non logica è quella che, permettendo di “sentire” le circostanze opportune, consente di applicare non regole determinate, ma i principi universali dell'intelletto «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)» (ivi, p. 148). Lo stesso principio della facoltà riflettente del giudizio, ovvero la “conformità della natura a scopi”, implica la compresenza di legalità e creatività, dove il conformarsi indica una qualche regolarità, mentre “scopo” indica la capacità di riorganizzare gli strumenti in vista di qualche nuovo risultato (*ibid.*). Lo “scopo” della natura appartiene poi alla dimensione soggettiva e non oggettiva, perché non è conosciuto epistemologicamente ma “sentito” esteticamente¹².

5. Genio e creatività in Kant

Con Kant siamo di fronte a una netta distinzione tra arte in genere, da intendersi nel senso di tecnica, e arte bella, quella che oggi comunemente viene chiamata “arte”: Platone e Agostino non distinguono in modo altrettanto chiaro tra arte in senso generico e arte bella, cioè «non vedono una differenza sostanziale tra l’“arte” di un buon artigiano e l’arte di uno scultore» (Feyles, 2018, p. 176). Kant (1999, p. 143) invece sostiene che le arti belle vadano considerate come arti del genio e la prima caratteristica del genio è l’originalità: scrive infatti che «il genio è un talento di produrre ciò di cui non si può dare nessuna regola determinata, non un’attitudine all’abilità di produrre ciò che può essere appreso secondo una qualche regola [...]. Di conseguenza l’originalità deve essere la sua prima proprietà» (*ibid.*): l’opera d’arte esprime innovazione totale, poiché deve essere in grado di «dare origine a qualcosa che non potrebbe trovare la sua principale ragion d’essere in un corpus di regole già date» (Montani, 2017b, p. 129).

¹². «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» (Bufalo, 2010, p. 148).

Oltre a questa prima caratteristica, Kant (1999, p. 143) ne indica una seconda, per la quale i prodotti del genio devono svolgere il ruolo di modelli-esemplari che da un lato non sono sorti per imitazione, e, anzi, devono fornire un criterio o una regola di giudizio per altri. Come nota Feyles (2018, p. 176), «il genio, invece che essere colui che imita [la natura], come era l’artigiano greco, diventa con Kant colui che è imitato». Viene poi precisato infatti che «ognuno è d’accordo sul fatto che il genio è da contrapporre interamente allo spirito d’imitazione. Ora, poiché apprendere non è nient’altro che imitare, le più grandi doti e disposizioni per lo studio (capacità) non possono però passare, in quanto tali, per genio» (Kant, 1999, p. 144)¹³.

Il genio è colui che produce opere d’arte tali da *indurre delle modificazioni* nel modo di giudicare e di relazionarsi al mondo in colui che le contempla, trovandosi in tal modo a svolgere una funzione che ha delle ricadute in ambito pratico-politico¹⁴. L’osservazione di un’opera d’arte, perciò, non è semplicemente un’esperienza contemplativa, ma porta notevoli conseguenze relativamente al nostro modo di relazionarci nella società, un aspetto quest’ultimo che dovrebbe far riflettere quanti operano in ambito artistico, a proposito delle responsabilità che li riguardano e che essi si assumono nell’esibizione delle loro opere; inoltre si potrebbe rilevare come le indicazioni kantiane intorno al genio e all’arte bella possano portare a una ridefinizione del ruolo sociale dell’artista (e dell’arte), non più relegato all’interno di un “recinto” destinato all’intrattenimento, ma reso attivamente partecipe del processo di elaborazione socio-culturale; lo stesso dicasi dell’arte che oltre a essere esposta in contesti museali appositamente dedicati (cosa molto spesso inevitabile, anche per evidenti ragioni di conservazione) può anche, in certe condizioni, essere diffusa negli spazi aperti, così da poter essere raggiunta e fruìta da chiunque e non solo da appassionati ed esperti. Ciò, del resto, è già stato realizzato in alcuni casi, ma, forse, senza la piena consapevolezza dell’importanza cui si è accennato, ovvero della capacità di riorganizzare i criteri di giudizio, che

13. Prosegue poi sottolineando che: «perfino se uno, da sé, pensa o compone, prendendo non semplicemente ciò che altri hanno pensato, anzi addirittura inventando qualcosa nell’arte e nella scienza, non è ancora però, questa, una buona ragione per chiamare genio un tale (spesso grande) ingegno». La terza caratteristica è invece quella secondo cui il genio non è in grado di mostrare in modo scientifico la modalità in cui si originano in lui le idee artistiche «né ha in suo potere di concepire simili idee a piacere o secondo un piano, e comunicarle ad altri in precetti tali che li mettano in condizione di realizzare in prodotti analoghi» (Kant, 1999, p. 143).

14. «L’arte bella [...] è un modo rappresentativo che è per se stesso conforme a scopi e che tuttavia, pur senza uno scopo, promuove la cultura delle facoltà dell’animo in vista della comunicazione socievole» (ivi, p. 141).

porta l'arte a svolgere la funzione pedagogica e politica che già Schiller le assegnava: per il poeta tedesco, infatti, l'imbarbarimento della sensibilità degli uomini del suo tempo – causata dall'eccesso di razionalità che aveva portato a una vera e propria anestetizzazione della sensibilità – poteva essere riequilibrata attraverso il ricorso all'arte.

È l'immaginazione a costituire la capacità di creare una regola nuova e di istituire un nuovo concetto empirico – una creatività, dunque, che si esercita a livello formale-concettuale – e nell'arte tale istituzione di una regola nuova si manifesta in modo chiaro (cfr. Kant, 1999, p. 178); non solo, l'arte bella ci presenta inoltre quella creatività che, si è già detto, è la modalità di adattamento propria dell'essere umano (cfr. Montani, 2017b, p. 128): questo primato dell'immaginazione sulle altre facoltà è ciò che viene chiamato “genio”. I prodotti del genio, come detto, oltre all'originalità, devono essere allo stesso tempo dei modelli, cioè esemplari; il carattere dell'esemplarità è fondamentale, altrimenti, precisa Kant (1999, p. 143), «di originale può esserci anche un non-senso», e l'esemplarità dell'opera d'arte consiste nel «servire agli altri [...] come criterio o regola del giudizio» (*ibid.*). È tale tratto dell'esperienza estetica dell'opera d'arte a fornire il passaggio e lo sviluppo dell'estetica kantiana all'ambito politico. Come avviene però tale trasmissione di regole nei confronti degli altri? Kant ammette che, da ultimo, ciò è difficile da spiegare, e tuttavia la regola non può essere fissata in una formula «ma [...] deve essere astratta da ciò che è stato fatto, cioè dal prodotto, rispetto al quale altri potranno mettere alla prova il loro proprio talento, per potersene servire come un modello, non da copiare, ma da imitare» (ivi, p. 145)¹⁵.

L'originalità che Kant ritiene essere una delle proprietà dell'opera d'arte, è da intendersi come innovazione radicale, che non fa riferimento a nulla di esistente. L'opera deve avere cioè la capacità e la forza di poter dare avvio a una riorganizzazione del senso comune, in modo che oltre a essere originaria deve essere anche “originante”, servendo agli altri, come scrive Kant, come regola di giudizio. Montani ritiene che gli “altri” cui Kant fa riferimento anche se non esplicitamente, e ai quali l'opera d'arte si rivolge, non appartengono a una comunità effettiva, ma a una comunità a venire, rigenerata dall'opera e dalla sua capacità di ridefinire l'orizzonte della sensatezza del senso comune, trovandosi così a svolgere anche un importante ruolo etico e interpersonale.

15. «Le idee dell'artista suscitano idee simili nel discepolo, se la natura lo ha provvisto di una simile proporzione delle facoltà dell'animo. I modelli dell'arte bella sono perciò gli unici mezzi per trasmetterla alla posterità; il che non può accadere per mezzo di semplici descrizioni» (ivi, p. 145).

6. Conclusione

È emerso come la creatività costituisca il carattere essenziale del comportamento umano. Si è potuto constatare come nell’ambito delle neuroscienze si trovi un valido riscontro e uno sviluppo di tale assunto nel senso che quella che è stata denominata *Brain Plasticity Revolution* ha rivelato il carattere aperto e plastico della struttura cerebrale, permettendo così all’uomo di potersi adattare creativamente all’ambiente circostante. L’importanza del rapporto cervello-corpo-ambiente è studiata anche dalle scienze cognitive secondo le quali la conoscenza è finalizzata all’azione all’interno di un ambiente: dalle ricerche effettuate in tale ambito è emersa la stretta interdipendenza tra conoscere e agire. Del resto anche gli studi paleo-etno-antropologici hanno permesso di rilevare che tale interazione passa sempre per la mediazione tecnica: il processo di ominazione, infatti, è coinciso con l’utilizzo di strumenti tecnici, tanto da poter affermare che l’antropogenesi corrisponde sostanzialmente alla tecnogenesi; l’uomo è un animale tecnico, ma tale “tecnicità” si esercita – a differenza dei primati – in maniera creativa, dal momento che l’uomo è in grado, ad esempio, di rilevare in un oggetto naturale dotato di una certa proprietà, un tratto sopravveniente, uno “schema” che può poi essere applicato in altri contesti e con funzioni differenti; è l’immaginazione, come già sostenuto da Immanuel Kant, la capacità di far emergere i tratti peculiari e le regolarità. Le riflessioni kantiane sulla creatività hanno costituito, del resto, lo sfondo filosofico a partire dal quale ci si è mossi. La capacità di immaginare e percepire uno schema (ad esempio in un ramo lo schema di un arco) costituisce il problema centrale della filosofia critica kantiana, ovvero quello della *sintesi*, nel senso che l’uomo aggiunge qualcosa ai dati percepiti: guidata dall’immaginazione, tale sintesi porta al *riconoscimento* di schemi «cioè di *regolarità* che pur essendo oggettive non sono immediatamente ricavabili dal dato empirico» (Montani, 2017a, p. 57).

È l’immaginazione, inoltre, la capacità che permette anche di creare nuove regole, originali, e di istituire nuovi concetti empirici: l’opera d’arte, prodotto del genio, ci presenta così “allo stato puro” la creatività che, come visto, è la componente essenziale della natura umana.

Si è visto però che oltre al carattere dell’originalità, l’opera d’arte deve possedere, secondo Kant, anche il tratto dell’esemplarità, da intendersi come capacità di fungere da modello: è in base a tali premesse che si concentra il tentativo di sviluppare un’“etica della forma”, in cui cioè l’arte possa servire agli altri uomini come regola di giudizio in modo che, oltre a essere originaria, essa sia anche “originante” nel senso di poter dare avvio a una riorganizzazione del senso comune.

Nota bibliografica

- BINDA E., MAIELLO A. (2017), *Il medium come esperienza*, in “Fata Morgana”, 33, pp. 53-67.
- BRUNER E., FEDATO A., SPINAPOLICE E. (2016), *Digito ergo sum: cervello, corpo, ambiente*, in “MicroMega”, 6, pp. 27-49.
- BUFALO R. (2010), *Legalità/Creatività. Emilio Garroni legge Kant*, in “Studi di estetica”, 43, pp. 145-56.
- CARUANA F., BORGHI A. M. (2013), *Embodied Cognition: una nuova psicologia*, in “Giornale italiano di psicologia”, XXXV.1, pp. 23-48.
- CECCHI D. (2018), *Percezione enattiva e operare artistico. Osservazioni a partire da Alva Noe*, in “Lebenswelt”, 12, pp. 65-72.
- CLARK G. (1986), *La preistoria del mondo. Una nuova prospettiva* [1969], Garzanti, Milano.
- DE DOMINICIS I. (2017), *L'interiorizzazione della tecnica. Dal protesico all'estetico*, in “Lo Sguardo”, XXIV.2, pp. 127-41.
- FEYLES M. (2018), *Dalla creazione alla creatività. Genealogia di una categoria estetica*, in “Aquinas”, LXI.1-2, pp. 165-80.
- GARRONI E. (2010), *Creatività*, Quodlibet, Macerata.
- KANT I. (1999), *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino.
- LA ROCCA C. (1997), *Schematizzare senza concetto*, in “Rivista di estetica”, 1, pp. 3-19.
- LEROI-GOURHAN A. (1977), *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino.
- MONTANI P. (2007), *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma.
- ID. (2015), *Prolegomeni ad una “educazione tecno-estetica”*, in “Mediascaper Journal”, 5, pp. 71-82.
- ID. (2016), *Sintesi dell'immaginazione e schematismo delle Pathosformeln. Un percorso con Kant, Warburg, Heidegger e Ejzenštejn*, in M. Ruffini, S. Pierguidi, I. Miarelli Mariani (a cura di), *Iconologie. Studi in onore di Claudia Cieri Via, Campisano*, Roma, pp. 19-29.
- ID. (2017a), *Tra tecnica e arte*, in “Scienza&Società”, 31-2, pp. 55-63.
- ID. (2017b), *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*, Cronopio, Napoli.
- ID. (2018), *Creatività artistica e scientifica. Un itinerario kantiano*, in “Aquinas”, 1-2, pp. 181-95.
- MORABITO C. (2017), *La dialettica cervello, corpo e ambiente*, in “Scienza&Società”, 31-2, pp. 11-9.
- PIAGET J., INHELDER B. (1976), *La rappresentazione dello spazio nel bambino*, Giunti-Barbera, Firenze.
- SIMONDON G. (2014), *Sulla tecno-estetica*, trad. it. E. Binda, Mimesis, Milano.
- STIEGLER B. (2014), *Tempo e individuazione tecnica, psichica e collettiva nell'opera di Simondon*, in “Philosophy Kitchen”, 1, pp. 226-47 (articolo apparso originalmente in “Futur Antérieur”, 19-20, 1993).
- VELOTTI S. (2013), *La “facoltà dell'immagine” di Emilio Garroni e il suo contributo alla ricerca contemporanea sulla percezione, i “contenuti non concettuali” e l'immaginazione*, in www.filosofia.it, pp. 3-18.