

E così sia: inoperosa e senza scopo

*per Emilio Garroni*

Paolo B. Vernaglione

Quando parliamo, operiamo, desideriamo, facciamo uso della creatività. Quando sentiamo, percepiamo, vogliamo, amiamo, conosciamo qualcosa in senso estetico. Quando apprezziamo un'opera d'arte, un romanzo, un poema, un film, un pezzo musicale, una clip facciamo un'esperienza estetica che è conoscenza d'opera. L'insieme delle attività, se praticate in un certo modo, formano una stilistica che in maniera indiretta attesta l'esistenza dell'estetica. Il nesso difficile e problematico tra pratica filosofica e apprezzamento del bello, inteso come stile di vita, come "sentire" il pensiero, in cui tentiamo la vita filosofica possibile, l'esistenza dei "filosofi dell'avvenire" voluti da Nietzsche, è il fuoco in cui ardono le alternative, ma in cui anche si consumano le possibilità che si sono volute inedite.



In Italia, tra le poche filosofie che segnano forme di vita, spicca quella di Emilio Garroni. Interprete incredibile di Kant e studioso sopraffino dell'estetica, la sua voce e i suoi testi, oltre a formare l'attuale generazione di filosofi dell'arte, hanno rifondato il discorso dell'*aisthesis*, radicandolo nella concreta storia filosofica del concetto, e donando così considerazione scientifica e gnoseologica a quella terra di mezzo dell'esperienza che è il gusto. Chi ha avuto la fortuna di frequentare i corsi che Garroni ha dedicato a *Sentieri interrotti* di Heidegger e alle *Critiche* di Kant ha fatto esperienza di questa esperienza. A lui si penserà nei termini della weberiana contestazione della "avalutatività"

delle scienze insegnate dalla cattedra, che, al contrario, oggi all'interno delle aule ha assunto il nome poco creativo di "iperspecializzazione" e "valutazione".

Opportunamente Quodlibet ha di recente ripubblicato *Creatività*, un saggio della fine degli scorsi anni Settanta raccolto come voce dell'Enciclopedia Einaudi, in cui ritroviamo il tono grave della voce calda e pastosa di Emilio Garroni. Ma soprattutto la considerazione del soggetto e della sensibilità, quella trasformazione di corpo e mente, invisibile nel suo divenire ma percepibile nella distanza tra la necessità della legge e la spontaneità della sua applicazione.

La nozione di creatività, ambigua e scivolosa fino agli inizi dell'epoca moderna, è quella della sua storia, che ci mostra come il concetto si estende via via ad altri campi della prassi, – per cui si dirà della politica e dell'imprenditoria ciò che fino agli inizi del XVIII secolo si diceva della sola arte, e che si era detto dell'artigianato prima dello sviluppo del lavoro subordinato.

Gli effetti della torsione del concetto sono, – beffardamente, trattandosi di sensibilità e di "percezione" – visibili e apprezzabili nella produzione e nel consumo, nella forma dello scambio che è il modo in cui i valori divengono "estetici" viaggiando sulla superficie dell'attività quotidiana, laddove essa è iscritta integralmente nel regime che non le appartiene: quello del lavoro. Oggi infatti si declina l'essere creativi nell'intensa valorizzazione mercantile della vita, come rileva Paolo Virno nella Prefazione al volume, per cui la lettura del testo è prodigiosamente utile nel delimitare i tratti salienti dell'attuale formazione storica.

Creatività, nell'ampio sondaggio storico-filosofico proposto da Garroni, ma soprattutto nella chiarificazione del giudizio estetico formulato da Kant e nell'idea di opera d'arte ad essa inerente, è l'antecedente teorico diretto della ricchezza dell'esperienza in rapporto alla povertà estesa del suo uso in quasi tutti i campi dell'attività umana.

Differenza che è però da esibire e rivendicare, nel senso che la storia dell'*aisthesis* ci mostra in controtelaio a quali dispositivi della volontà, della produttività e dell'attività possiamo sottrarci, in direzione di una forma di vita possibile a partire dall'esistenza dell'estetica. Questo intreccio sembra vivere al fondo di una definizione del sensibile e del "sentimento" non appropriabili, nella misura in cui il campo del sapere estetico e dell'opera siano percorsi a ritroso per risalirne il senso. La creatività infatti è quella particolare attitudine, o quella facoltà dell'empirico che, per quanto direzionata alla conoscenza, alla produzione e al valore, scarta gli ambiti della prassi, insistendo comunque su ognuno al modo dell'eccezione. Contrariamente a quanto afferma la vulgata del concetto, oggi urlata a squarciagola nel refrain dell' "innovazione" secondo cui essere creativi significa essere liberi da vincoli e pronti a qualsiasi flessibile subordinazione, gli atti di creazione

prevedono e presentano strategie di adattamento in cui è in gioco niente di meno che la sopravvivenza della specie.

La creatività non è assenza di regole, abbandono vitalistico ad una qualche corrente insondabile che fluisce negli organismi e che il solo intelletto umano filtra per produrre opere e significati. Ma non è neanche l'*analogon* sensibile dell'applicazione delle leggi della logica, della natura e del lavoro, tantomeno del desiderio, all'informe dell'esperienza, le cui tracce costituirebbero modelli a cui ispirarsi. In quanto *aisthesis* la creatività comporta una certa "legalità", che tuttavia non sovraordina la materia del piacere e del gioco, di cui l'arte è il nome.

La nozione infatti si chiarifica nel punto di svolta della modernità, quando emergono i limiti rispettivi dell'empirismo e del razionalismo: cioè quando scade l'idea che l'impresa del sapere si costruisce in via esclusiva nell'induzione, che produce l'insieme degli oggetti a partire da ipotesi; oppure nella deduzione, che da leggi universali fa discendere differenze particolari.

La grande partizione della filosofia in epoca classica da cui deriva l'opposizione di istinto e intelligenza, natura e cultura, diversamente da quella antica in cui erano separati gli ambiti della *poiesis*, della *praxis* e della *theoria*, con la nascita delle scienze umane alla fine del XVII secolo e delle scienze sociali nel XVIII, riscrive le differenze tra uomo e natura: nell'etologia, con l'opposizione di comportamentismo e innatismo; in biologia, con quella tra preformismo e ricapitolazionismo. Sì che la creatività, fino a Kant, assume un senso a seconda del rapporto che ha con il linguaggio, cioè del modo in cui il linguaggio è considerato.

Se infatti ancora con la scuola di Port Royal una grammatica generale era elaborata nel vivo della lingua parlata come nella costruzione delle figure retoriche, con Herder si dissolve l'antico referenzialismo di nome e cosa, per la ricostruzione dell'origine delle lingue storiche. Nel divenire delineato da Garroni, ad una *épisteme* fondata sul primato dell'antico e della tradizione, si sostituisce un sapere dell'autonomia che "scopre" la creatività alla base del linguaggio, disponendola così nella trasformazione, nel conflitto e nella storia.

Quanto tuttavia il vasto terremoto dell'antico e dell'"anteriore", invece di produrre un pensiero della diacronia che avrebbe subordinato a sé i campi del sapere discorsivo, abbia generato l'ideologia del sincrono, è attestato da Cartesio: il *cogito* che non muta e non si determina in rapporto ad un sensibile organico che lo precede, genera tutte le differenze: tra corpo e mente, animale-macchina e uomo, senza riprenderle nell'anatomia da cui sono indotte, o nella geometria che ne rappresenta le

funzioni. Questo *a priori* avrebbe strutturato, almeno in un'evocazione ideale che la scienza del linguaggio del XX secolo rende complesso e multifunzionale, la linguistica di Chomsky. L' *a priori* è connesso all'idea che la creatività del linguaggio consiste nella produzione di variazioni infinite a partire da un numero finito di segni secondo una "struttura innata profonda".

Sarà Kant a ripensare i rapporti tra sensibilità e intelletto, concetto e giudizio, empirico e trascendentale, assegnando all'estetica il luogo e la determinazione di quella "pura recettività" in cui l'immaginazione compone e ridisloca l'intero spazio delle facoltà. E in cui il piacere diviene il criterio di un intelletto "senziente", non soggetto alla legge e al desiderio, ma al libero gioco della sua propria determinazione. Creatività dunque è la soggettività stessa, nell'attestazione del trascendentale in cui condizione e condizionato formano il possibile dell'opera. A partire da Kant avrà luogo la scansione delle differenze tra creatività e spirito e tra creatività e psiche, ripresa e diversamente mediata negli scorsi anni Settanta da una psicoanalisi e da una psichiatria non legiferanti quali quelle, diverse, di Franco Fornari, Franco Basaglia ed Elvio Fachinelli.

Da allora dunque l'indicazione del trascendentale non è la generica "legalità" indispensabile alla costruzione creativa, l'insieme di regole su cui Wittgenstein negli esempi del gioco degli scacchi come nell'operazione del pittore continuerà ad insistere; legalità e regole sono piuttosto le condizioni del loro stesso continuo cambiamento.

Portato al limite, cioè fino al punto di rottura del discorso d'ordine che vede il piacere dipendere dal desiderio, l'estetica dipendere dalla conoscenza e l'etica dalla volontà, ciò che Garroni ha pensato al livello d'indagine della produzione simbolica, è che il nesso di legalità e libertà che il *giudizio riflettente* enuncia, indica senza esibirla la zona di indistinzione di legalità condizionale e contingenza dell'adattamento in cui Kant aveva collocato l'*immaginazione*. Nella storia successiva dei rapporti tra verità, soggettività e produzione, l'intreccio vantaggioso e inesauribile di regole soggette a mutamento fino alla dissolvenza, e molteplice sperimentazione della vita si realizza in quella indistinzione, per cui avremo conoscenze senza scopo e forme artistiche di vita.

Cioè prassi di soggettivazione che la filosofia ha in qualche modo anticipato. In Pierce l'esistenza di un "interpretante", in Gadamer di un sistema di interpretazioni, in Cassirer la ricerca delle condizioni di possibilità di un sistema simbolico, dislocano la creatività in una dimensione che proviamo a chiamare di attiva inoperosità.

La creatività e il suo *pendant* conoscitivo, l'estetica, dimensionano quelle idee che "danno da pensare molto" senza che un concetto possa esser loro adeguato, di modo che l'opera sia realizzata. La creatività è allora l'opera dell'opera, la cui finalità è essere "senza fini", derubricare il lavoro e la produzione, il valore e la legge morale che li contiene nella pura recettività: nel gioco e nell'arte, che sono le forme in cui l'animale oltreumano, nella libertà di una vita senza forma, può convertire l'esistenza dell'estetica in estetica dell'esistenza.