

Trarre in luce

Appunti sul senso mediale della creatività

Adriano Ardovino, Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara

SOMMARIO

The article discusses issues related to creativity in a phenomenological perspective. It suggests the need to recognize the link between technology and creativity, but also to experience, define and think creativity beyond innovation and efficiency. Such a phenomenology of creativity moves on two fronts. On the one hand, it seeks to grasp the specificity of our age with respect to past eras. On the other hand, it raises questions about which paradigm is most suitable for this era. The answer goes through a thought of creativity as a collection.

KEYWORDS:

Art, creativity, phenomenology, technology

La domanda filosofica sul significato della creatività è tra le più insidiose. Nei rari casi in cui la risposta non si arresta a una semplice tautologia – la creatività ‘in quanto’ forza, virtù, capacità di creare –, si ha l'impressione di doversi pur sempre arrestare ad aspetti parziali di un fenomeno ben più ampio e complesso, correndo così il pericolo di enfatizzare, al più, un singolo lato di esso, e di offrirne di conseguenza una definizione incompleta e tutto sommato selettiva e relativa, se non addirittura arbitraria e infondata.

Anziché, allora, aggredire la questione in modo frontale e per molti versi dogmatico, col rischio di calcare sul volto vivo della creatività la maschera di una definizione preconcepita – ossia, letteralmente, già concepita e reperita altrove rispetto a una contemplazione minimamente non distratta di quel volto –, ci proponiamo di adottare qui un percorso più obliquo, o meglio circolare, nel senso di un movimento che disegni cerchi concentrici, curvandosi via via per approssimarsi ad un centro che resta pur sempre il medesimo, ma viene assunto, di volta in volta, da angolazioni differenti e complementari. Fuor di metafora, si tratta di prendere sul serio la natura integralmente fenomenica della creatività – il suo fenomeno proprio –, cominciando immediatamente col domandare, in un

senso fenomenologico generale, quale sia il modo di datità che ad essa risulta appropriato o quantomeno non estraneo. Ovvero, e più semplicemente: in che modo essa si mostri qui ed ora. Il che significa: in che modo ci accada oggi – svolgendo i tre fili che costantemente si intrecciano, fino a costituirne la corda (insieme grossolana e sottile), al cuore del nostro esistere come corpi, voci, menti – di esperire, nominare, pensare la creatività.

La precisazione circostanziale su che cosa (e come) ci appaia ora – nella forma di vita entro cui ci stiamo muovendo e dalla quale non possiamo evadere – la creatività, è decisiva. Al tempo stesso, infatti, essa circoscrive la domanda limitandola al nostro presente (e lasciando per un istante sullo sfondo il nostro passato, ma non il nostro futuro, e nemmeno, come vedremo, ciò che sta prima di ogni passato) e insieme la intensifica e, per certi versi, persino la amplia a dismisura, dal momento che, com'è noto, non c'è nulla di più difficile che prendere le distanze dallo spazio e dal tempo in cui si è immersi: dal luogo e dal momento che, di volta in volta e integralmente – non importa se in modo integro o concedendosi a una disintegrazione – si è.

Notiamo, ricorrendo a una semplificazione vertiginosa ma forse non inesatta, che la creatività odierna – si sarebbe tentati di dire: attuale – si situa perlomeno in un quarto tempo dell'esperienza, del linguaggio e del pensiero, che per il momento non è importante nominare espressamente, ma che senz'altro si distingue dai tre tempi che lo precedono: il cosmologico, il teologico, l'antropologico. Tempi nei quali il mondo, Dio, l'uomo, sono stati di volta in volta al centro della scena, assumendo un ruolo guida nella molteplicità dei modi in forza dei quali è stata sperimentata, detta, conosciuta la realtà, dall'età antica all'età moderna, passando per l'età di mezzo. Che si trattasse dell'inesauribilità poetico-generativa della natura e delle sue forme, o della genesi di una creazione (ossia di un creato che include tutte le creature) da parte di un dio creatore, o infine della capacità sovrana di un soggetto che esplora, trasforma e produce le cose, la creatività è stata legata a sfondi simbolici e orizzonti operativi che oggi sono certamente ancora presenti e tra loro in forte risonanza, ma tuttavia, fenomenologicamente, come qualcosa di non più illimitato e sovrano, e anzi, in certo senso, come qualcosa di tramontato, o in ogni caso, senza dubbio, come ormai consentito, generato e messo in movimento – letteralmente: mobilitato – da una quarta istanza che non sembra più possibile, se

non al prezzo di infinite mediazioni, esperire, nominare e pensare esclusivamente come il naturale, il divino, l'umano.

Se si volesse azzardare finalmente un nome, si potrebbe dire, sulla scorta di quanto è già stato perfettamente compreso nel secolo scorso dalle filosofie più radicali, che la triplice età cosmologica, teologica, antropologica, lascia adesso il campo all'età tecnologica, ossia a un quarto tempo come tempo tecnico, come epoca (contemporanea) della tecnicizzazione compiuta e totale, attraverso la cui matrice ogni istanza naturale, divina e umana viene infine riassorbita e rideclinata, per essere infine sperimentata, ridefinita e ripensata in modo tecnicamente inaudito. Col rischio ormai prossimo ed evidente – ammesso che abbia ancora senso paventare rischi e pericoli – di essere stravolta e infine completamente dissolta, lasciando spazio a qualcosa di enigmatico e indecifrabile. Qualcosa che forse non esige più un'esperienza, un linguaggio e un pensiero che abbiano il senso di una scoperta e di una decifrazione.

Una volta svincolata la creatività da istanze al tramonto – nel senso e nei limiti appena richiamati –, diventa ineludibile cercare di scorgerla e di raccoglierla entro il vincolo del suo attuale modo di manifestazione, chiedendosi appunto, ancora una volta, quale modalità manifestativa risulti ad essa, qui ed ora, intrinseca, a differenza del passato. L'unica risposta fenomenologicamente e intellettualmente onesta sembrerebbe: l'innovazione. Il modo in cui oggi mediamente utilizziamo e ascoltiamo la parola creatività, e insieme il modo in cui la desideriamo e ne facciamo esperienza, e infine la definiamo e la concettualizziamo, sembra infatti radicalmente legato all'orizzonte empirico ed espressivo del nuovo, dell'inedito, e finanche (come si diceva poc'anzi) dell'inaudito. Il che si declina – per usare termini ancora improntati a un pensiero pre-contemporaneo – tanto sul versante soggettivo quanto su quello oggettivo.

In primo luogo, la creatività appare come una condotta e uno stile di pensiero, di linguaggio e di sperimentazione che si riflette e si esprime in processi mentali, comunicativi, fattuali per molti versi caratteristici, dominati spesso da improvvise associazioni tra idee e stati di cose, che sole sembrano dar luogo, a loro volta, a ciò che chiamiamo invenzione. A tale specifico atteggiamento mentale e comportamentale si abbina in secondo luogo, e costantemente, un risvolto produttivo della creatività, che fraintenderemmo completamente qualora ci limitassimo al piano della genesi materiale

di prodotti tangibili, posto che la creatività chiama in causa esiti altrettanto importanti sul piano, meno tangibile e a volte del tutto intangibile, delle pratiche (azioni, operazioni, atteggiamenti), dei discorsi (saperi, narrazioni, spiegazioni) e infine delle istituzioni, che quelle pratiche e quei discorsi conservano e trasmettono, ma anche, circolarmente, avviano, inducono, suscitano.

Creativo è ciò che è innovativo. Creare è pensare e produrre il nuovo. Un nuovo che non è mera novità, ma validità, ossia evento provvisto di senso e valore, e in particolare di efficacia ed efficienza. L'innovazione deve avere effetto. Ecco allora che, azzardando una definizione, si può scorgere nella creatività questo duplice tratto innovativo e, per così dire, energetico: quello di una novità che trova riscontro e va ad effetto e quello di un'energia mentale che scopre e innova. Certo, la novità possiede misura, gradazione, intensità, qualità, origini, esiti, fini differenti. Tuttavia, la nostra percezione della creatività sembra ancora affidata a un'idea radicale di novità. Talmente radicale che ciò che appare e si impone (un prodotto, un dispositivo, una pratica, un modo di sentire o di pensare), lungi dal rispondere semplicemente a un'esigenza pregressa (chiaramente sentita, avvertita, formulata), porta con sé un correlato che prima non esisteva, creando esso stesso un'esigenza o un desiderio, prima ancora che saturando una domanda preesistente. Ecco allora che la creazione sembra oltrepassare tutte le cose create per farsi invenzione permanente di esperienze, linguaggi, pensieri che prima, almeno apparentemente, non c'erano.

Ora, una siffatta esperienza della creatività, che si genera per assunzione e travaso di idee e valori connessi con l'innovazione – e in particolare, com'è oggi evidente a ciascuno, con l'innovazione tecnologica – non va esente da problemi. Che ruolo viene riservato, in tutto ciò, all'arte come luogo tradizionale di intensificazione dell'esperienza e di intervento sul reale? Che cos'è, oggi, l'arte, un tempo bastione e avamposto di ogni creatività, se non addirittura istituzione e ristrutturazione di forme di vita? Dobbiamo forse dire che la creatività tecnica è bensì originale, mentre la creatività artistica resta originaria, e che proprio per questo, nell'età dell'innovazione a tutti i costi, l'arte (in ogni sua dimensione e direzione) rischia di restare velata e dimenticata? Oggi, si sarebbe tentati di dire, non è importante cosa e come si crea, ma il fatto che (lo) si crea? Se un tempo la creatività era un tratto essenziale dell'arte, oggi è forse la creatività ad assorbire e fagocitare l'arte,

un'arte, che ridotta a provincia del territorio creativo, si risolve e si dissolve appunto in mera creatività? In ultima analisi: siamo forse condannati, oggi, alla creatività?

Anche senza volgere indietro lo sguardo riportandoci ad epoche in cui l'elemento tecnologico-artificiale (ovvero, insieme, tecnico-artistico e tecnico-artigianale) risultava saldamente incastonato in un ordine cosmico, sottomesso a un ordine divino, dispiegato come strumento nelle mani dell'umano, ci si può chiedere – posto che oggi il creare ci appare coincidere appunto con un produrre il nuovo e che l'essere creativi consiste nell'essere innovativi e originali, facendo così della creatività nient'altro che un sinonimo dell'innovazione – se sia corretto identificare senza residui creatività e novità. In altri termini: ammesso che ogni novità implichi una qualche creatività, si può dire, altrettanto, che ogni creatività implichi necessariamente una novità?

Qui tutto si fa indistinto, giacché l'individuazione di livelli o misure del nuovo accade sempre ex post e ha spesso un carattere fortemente ricostruttivo. Ci sono novità che al momento non vengono percepite, o altre che vengono ritenute tali, ma poco dopo si dissolvono come neve al sole, nell'incessante e avvolgente interrelazione di pratiche e saperi che caratterizza la nostra esperienza. Ciò che è nuovo, per quanto tempo lo è? Che senso ha l'idea stessa di un'innovazione e persino di un rinnovamento? E che dire di creazioni per nulla innovative, se rapportate al processo della loro genesi, e tuttavia celebrate, successivamente, come emblema della creatività? Vi è mai una creatività la cui percezione sia disgiunta dalla facilità e dalla felicità di una realizzazione immediata? Non è evidente che si apprezza la creatività, in primo luogo, perché essa amplia gli orizzonti della nostra vita e di volta in volta ci distrae, ci intrattiene, ci fa dimenticare il dolore e la ripetizione? Non è questo il cuore della fascinazione odierna per la figura del creativo (lontano erede del genio e del talento), emblema di un volto compiutamente tecnico della creatività, intesa come ciò che incessantemente sorprende la vita, satura l'esperienza, domina il parlare e lo scrivere, orienta il pensare e pertanto (almeno all'apparenza) organizza, migliora e rende più agevole la vita stessa? Siamo sicuri, in ultima analisi, che questa concisa fenomenologia della creatività – che mette capo alla novità e all'energia mentale come alle due uniche misure della creatività stessa – tocchi davvero il cuore del fenomeno, ovvero il suo strato più profondo?

Del tutto a prescindere dalla manifesta infelicità che la tecnologia contemporanea, ogni secondo che passa, porta sempre più con sé (Ferraris, 2015), e quindi dai limiti di questa immagine irenica e positiva della creatività che sostiene e rende migliori le nostre vite tecnologicamente predisposte e assistite, c'è una questione maggiormente attinente al paradigma al quale affidiamo il tentativo di esprimere i modi del nostro esperire, nominare e pensare la creatività nell'età della tecnica. Se, ancora una volta, si getta uno sguardo all'orizzonte delle arti e delle tecniche dall'età antica all'età moderna (Tatarkiewicz, 1993; Montani, 2002; Guastini, 2004), ci si rende perfettamente conto di come i paradigmi della creatività fossero ben lungi dall'essere vincolati a quello dell'innovazione (progetto, immaginazione, fantasia, invenzione), ma poggiassero, al contrario, su elementi ben diversi.

Senza voler ripercorrere l'intera parabola che va dall'arte classica all'arte romantica, è noto che i temi dell'imitazione di ciò che è, e in seguito dell'espressione di (ossia del dare voce a) ciò che già è, costituiscono paradigmi del tutto alternativi a quello della mera innovazione. Ed è sufficiente ricordare come il fare e il creare, lungi dall'essere un produrre dal nulla, fossero sperimentati, nominati, pensati in riferimento al riprodurre, all'eseguire, al seguire e applicare regole, al ricevere, riconoscere, constatare e contemplare, ben prima che a un libero operare o a un inventare. L'essere creativi aveva, piuttosto, il senso dell'essere abili e del conoscere, del tradurre e del dare espressione, che non quello dell'innovare e del sorprendere. Dati i limiti di queste annotazioni e data l'impostazione fenomenologica che ci siamo riproposti di adottare, non indugiamo oltre sulla strada di uno scavo nel passato e ci volgiamo piuttosto a una brevissima riflessione paradigmatica, per tratteggiare la quale possiamo fare riferimento a Martin Heidegger, cioè al pensatore che più di altri ha richiamato con forza la coappartenenza fenomenologica fra la tecnica e i centri di riferimento delle epoche a cui abbiamo alluso in apertura: dal rapporto antico tra *physis* e *techné* (il che significa: *aletheia* e *logos*) fino all'impianto, o meglio alla dispositività globale, che domina il mondo contemporaneo, passando per i paradigmi pro-duttivi del *deus creator* e dell'*homo faber*. Ma Heidegger è anche il pensatore che ha insistito risolutamente, oltre che sul destino tecnico (ossia di razionalità tecnologica dispiegata e di pensiero misurante-calcolante) del *logos* in quanto tale, sulla coappartenenza tra arte

e tecnica, che dalla loro ambivalente indistinzione nell'orizzonte della *poiesis* antica giungono a una separazione soltanto apparente nell'età contemporanea. Non solo per via della celebrazione della tecnologia, che molta produzione artistica, dalle avanguardie in poi, ha proposto, ma in forza di un'interpretazione di entrambe (l'arte e la tecnologia) come forme di produzione della verità, ossia come modi d'essere del disvelarsi della realtà. Procedendo in modo alquanto sommario, ci limitiamo qui a due soli riferimenti, il primo tratto dal saggio intitolato *Logos*, il secondo dal celebre trattato su *L'origine dell'opera d'arte*.

Scavando a fondo nei molteplici volti che il *logos* ha esibito nel corso della sua storia plurimillennaria – dal dire e dall'enumerare fino alla *ratio* e al *verbum* e di lì alla legge speculativa e alla logica in tutte le sue forme – Heidegger propone, sulla scorta di un uso ancora omerico del semantema, di spostare la visuale su un significato arcaico e storicamente trascurato del *legein* e del *legesthai*, che egli articola (anche etimologicamente) convocando i verbi tedeschi *legen*, *liegen*, *lesen* e i loro derivati (non meno dei latini *legere* e *ligare*), fino a pervenire a una 'definizione' fenomenologica del *logos* come *lesende Lege* e del *legein* come *versammelndes Legen*. Ossia, semplificando qui gli ingenti problemi di traduzione, come una raccolta (*Versammlung*) che, raccogliendo, posa, poggia, pone davanti, ossia mette innanzi, porta a stare o a giacere ciò che è presente nella sua presenza (Heidegger, 1976, pp. 142 sgg.). Il senso più originario, più profondo e più arcaico (e per noi più inconsapevole) del *logos* sta per Heidegger in un raccogliere che è insieme un cogliere e un accogliere, che egli esemplifica, in pagine perlomeno suggestive, ricorrendo non solo al leggere come raccogliersi nell'ascolto, ma anche a pratiche apparentemente molto distanti dal linguaggio e dal pensiero, come ad esempio la spigolatura del grano, la vendemmia dell'uva, la legnagione (Heidegger, 1993, p. 175), nelle quali emergono tratti decisivi come il selezionare, il mettere assieme, il far posto, il porre al riparo, l'ospitare, il custodire, nonché un autentico *einholendes Bringen*, ossia un andare a prendere che raccoglie e porta dentro (Heidegger, 1976, p. 143).

Si fa evidente, qui, che l'elemento fenomeno-logico originario non risiede primariamente nella presa di misura o nel computo, bensì nell'accoglienza selettiva (e a suo modo profondamente creativa e produttiva), che porta bensì alla presenza e trasforma il presente, ma soltanto a partire da un vincolo e da una ricettività originari. Se nella

raccolta non si coglie o non si tocca (custodendola e tutelandola) tale dimensione, non c'è propriamente alcun venire in luce della presenza. La quale, dal canto suo, non è mai il radicalmente inedito, ossia il nuovo che mette da parte e sostituisce o rimpiazza ciò che gli preesiste, bensì è tale – dispiegandosi nel suo proprio essere presente – in quanto radicalmente e letteralmente messa insieme, posta assieme, adunata. L'essenza del *logos* – e con esso della *techne* e del disvelamento che gli sono propri – è piuttosto la raccolta, che come tale si fonda sempre sul cogliere e sull'accogliere. La dispositività globale che oggi avvolge le nostre vite non è altro, in un salto solo apparentemente arbitrario, che un certo modo di dispiegarsi, per l'appunto in forma raccolta e per così dire ormai autocratica, se non autistica o autoreferenziale, di quel *logos* originario, di quella raccolta che manifesta e spinge nella presenza. Che cosa accadrebbe, allora, se provassimo a ripensare la creatività tecnica contemporanea e le sue pratiche anonime e diffuse anche e soprattutto in base all'esperienza, al nome e al pensiero di una raccolta originaria, anziché dell'innovazione originale? E che conseguenze potrebbe avere tutto ciò?

Abbiamo rievocato poc'anzi, tra gli altri, il carattere *einholend* del raccogliere e del portare innanzi. Ed è precisamente ad esso che Heidegger affida uno dei passaggi più cruciali della sua discussione sull'essenza dell'arte, il cui disvelare non si esaurisce in un generico fare e produrre (tantomeno se lo si definisce genericamente in termini creativi), né in un fabbricare, approntare, allestire, predisporre, costruire. Quello dell'arte è certamente e ovviamente un creare, ossia, nella lingua di Heidegger, uno *Schaffen* e uno *Schöpfen*. Tuttavia, il primo termine va pensato rigorosamente come un pro-durre-qui-dinanzi (*Her-vor-bringen*) in senso letterale, ossia come un portare alla luce e un trarre in luce, che dal canto suo ha il senso di un lasciar-venire-fuori-facendosi-innanzi (*Her-vor-gehen-lassen*), ma sempre all'interno di un che di prodotto, di venuto in luce e di apparso, ossia all'interno di un'opera e come un'opera. Il produrre, qui, è bensì un lasciar emergere e affiorare, ma nel senso di un sospingere l'essente nell'aperto, laddove ciò che davvero è apportato-operato, ovverossia portato fuori e liberato entro la produzione artistica (e dunque nell'esperienza creativa), non è che l'apertura stessa dell'aperto, e non semplicemente questo o quell'essente che in tale apertura viene a soggiornare e a stare. Ma questo (*Her-vor-*) *Bringen* (che poco fa, appunto, abbiamo visto

caratterizzare e qualificare come *einholend*) non è che un ricevere (*Empfangen*) e un estrarre (*Entnehmen*). Il creare artistico, infatti, non è che *Herausholen* (Heidegger, 1968, p. 58): «E proprio perché è un simile *Holen*, ogni *Schaffen* è [anche] uno *Schöpfen* (attingere [*holen*] l'acqua dalla sorgente). In verità, il soggettivismo moderno frainrende immediatamente lo *Schöpferisches* come la prestazione geniale di un soggetto sovranamente padrone di sé» (Heidegger, 1968, pp. 63-64).

Sfruttando ora l'ampiezza di questo secondo nome della creatività artistica, Heidegger chiude e conclude la lunga catena di equivalenze che lo hanno condotto dal produrre al portare in luce e al lasciar apparire, proponendoci finalmente di esperire, ossia di riformulare e di ripensare, il creare in quanto attingere (latino *ad-tangere*) e, di conseguenza, la creazione e la creatività come un attingimento, una presa di contatto, una captazione, che integra e completa il discorso avviato più sopra con la raccolta. Come in quel caso si trattava di cogliere e di accogliere, chinandosi verso la terra o sporgendosi verso il cielo, qui si tratta di attingere e di ricevere, giungendo a toccare qualcosa come una fonte, una sorgente, una scaturigine. In entrambi i casi – che in verità sono due volti della medesima esperienza arcaica, e al tempo stesso velata lungo il nostro passato –, il senso della creatività subisce uno spostamento sostanziale, che ci pone in grado di ripensare e di rilanciare anche e soprattutto il senso della creatività tecnica contemporanea. Vediamo.

In primo luogo, sulla scorta del possibile tratto raccogliente-attingente, e non semplicemente innovante-efficiente, dell'esperienza creativa, si tratterebbe di ascoltare il verbo "creare" come *vox media*, ripensando così il creatore (ovvero il creativo) non come esclusivamente agente-attivo (ossia totalmente contrapposto al paziente-passivo), bensì come integralmente esperiente-esperienziale. Pensare la voce o la diatesi – ossia la risonanza e la disposizione – *media* dell'evento creativo, al di là di qualsiasi considerazione strettamente linguistico-grammaticale sul livello superficiale e/o profondo del nostro dire ed esprimerci in questa o quella forma verbale, vorrebbe essere l'invito, scaturente dalla riformulazione del *legen* come un raccogliere (mediante il quale raccogliamo noi stessi nell'esperire, nel nominare, nel pensare), a salvaguardare, certamente, una prospettiva agentivo-progettuale della creatività, ma al contempo ad avvertire, al fondo e sul fondo di essa, la partecipazione dinamica di un'istanza esperiente che non

solo agisce, bensì anche patisce, giacché l'effetto della creazione (e della creatività) ricade, entro la raccolta e l'attingimento, su di essa, da un lato modificandola e trasformandola, dall'altro costituendola e ricomponendola – portandola dentro e sospingendola – all'interno di un evento.

In secondo e ulteriore luogo, si tratterebbe di spingere più a fondo la fenomenologia del *medium*, entro il quale avviene, qui ed ora (ovvero oggi, nel nostro presente) ogni e qualsivoglia esperienza creativa, nel senso di una raccolta e di un attingimento che lasciano affiorare, che pongono in evidenza, che traggono in luce e portano fuori. Questo *medium* non è che il mondo come ambito ormai interamente mediale e intermediale (il che non significa semplicemente: mediatico-mediatizzato), il *milieu* – ha ricordato in molti luoghi un pensatore francese – che non è solo l'ambiente che avvolge, ingloba e connette, ma, insieme, il mezzo, l'in-mezzo, il frammezzo entro cui ci troviamo e nei limiti del quale sperimentiamo, comunichiamo, riflettiamo, agiamo. Il creare (e l'esperienza ad esso connessa) andrebbero ascoltati non solo nel senso medio-grammaticale appena ricordato, bensì, propriamente, in un senso integralmente tecnico-mediale.

Se ora riflettiamo, anche solo sommariamente, su ciò che accade al linguaggio, alla scrittura, alla voce, alla produzione di suoni e immagini, all'esperienza audiovisiva, alla produzione, distribuzione e condivisione di contenuti e di esperienze, e in definitiva al nostro stesso pensiero, in un ambiente-mondo ormai interamente cross-mediale e tecnicamente demoltiplicante, ci troviamo da un lato dinanzi a un'evidente sconfessione di qualsiasi esclusività della novità o innovazione: pensiamo soltanto all'accumulo, all'aggregazione, alla ricombinazione, alla ripetizione che domina nelle piattaforme collettive e nelle pratiche di rete, dai social al mash up. Ma dall'altro, occorre far fronte al rischio di vedere nelle pratiche, nei dispositivi e nelle esperienze nient'altro che una mera sconfessione di una creatività pregiudizialmente intesa come innovazione efficace e come presunta originalità.

In realtà, se provassimo a rovesciare, entro una più accurata fenomenologia del fondo (e del fondamento) dell'esperienza tecnica, ogni luogo comune centrato sul nuovo, sulla novità, sulla discontinuità, e al tempo stesso rifiutissimo, come unica alternativa a tutto ciò, una logica anonima e ripetitiva fondata sull'indefinito e sull'indeterminato di un'aggiunta e di un accumulo estrinseci,

potremmo forse ipotizzare che creare, oggi, significhi non tanto aggiungere, quanto togliere; non solo, cioè, sostituire e alternare, ma riconnettere, aggregare, mettere assieme; non più un'autonomia e un'autosufficienza fini a se stesse, bensì una dipendenza da (o vincolo ad) un fondamento, che tuttavia non è più né naturale, né divino, né umano, bensì integralmente tecnico. Se l'arte, come affermava ancora Heidegger, è uno *Schaffen*, anche e soprattutto nel senso di una *schaffende Bewahrung*, ossia di una custodia creativa che è assunzione e condivisione della creatività, e se ciò che è autenticamente creato lo è solo ed esclusivamente allorché viene «tratto fuori (*heraufgeholt*: attinto-raccolto) dal fondo indischiuso» (Heidegger 1968, p. 63), oggi si tratta di esperire, nominare e pensare creativamente questa opacità che sta sul fondo ed è a fondamento di ogni nostro gesto – il quale, come sappiamo al di là di ogni infingimento, è ormai sempre più tecnicamente generato, assistito e predisposto – e di scorgerne il tratto fondante in ogni declinazione artificiale dell'intelligenza, in ogni apprendimento profondo legato alle cosiddette macchine, in ogni evento di calcolo, in ogni sottile pulsazione elettrica.

Si potrebbe affermare che quanto più si è in grado di guardare (di gettare e volgere lo sguardo, con fermezza e coraggio) a (e dentro) questa oscurità (fatta di velamento, sottrazione, vuoto non esclusivamente naturale, divino, umano, bensì tecnico), tanto più si diviene creativi, posto che qui, anche su un piano rigorosamente anonimo e collettivo (che in altro lessico chiameremmo di comunità e utenti), creare è nient'altro che un modo di stare nell'adesso guardando al suo centro, al suo cuore, fatto di oscurità e dimenticanza. La sospensione del respiro e la pratica di un'apertura creativa non contemplano solo il tratto struggente-titanico di una lotta contro la disposizione e il dispositivo, di un contrasto che lacera e strappa, bensì anche una disponibilità e finanche una resa ad esso, che significa farsi intrinseci a ciò che comunque, anche e soprattutto inconsapevolmente, raccoglie e porta dentro l'esperienza, il linguaggio, il pensiero, ossia i nostri corpi, le nostre voci, le nostre menti.

La creatività potrebbe in tal senso incamminarsi verso una sorta di creanza, nel senso di un abito derivante da un lungo percorso, e dunque di un modo che si tiene, di una condotta che si assume, e non soltanto all'interno di un fare e manipolare, bensì nel trattare, nell'agire, nel compiere. Si sarebbe rinvati così all'orizzonte di ciò

che fa d'uopo e che conviene, nel senso di una presenza che coglie, qui ed ora, quanto è opportuno, in opposizione a tutto ciò che procede o si lascia condurre senza alcuna creanza. Si tratterebbe di rimuovere – dalle esperienze, dai linguaggi, dalle pratiche – una nozione di creatività in fondo non essenziale, rimettendosi piuttosto in contatto (senza per questo voler tornare a un impossibile passato) con quella dimensione essenzialmente increata e per certi versi radicalmente non-creativa (in quanto non legata né al nuovo né all'originale) che brilla, attraversandolo, dentro l'elemento più arcaico dell'esperienza, e che oggi percorre, con un segno diverso ma tuttavia non estraneo, l'orizzonte della tecnica. Una dimensione che sarebbe opportuno attingere e una sfida che converrebbe raccogliere, perché solo in questo modo il fondo indominabile dell'esperienza creativa potrebbe essere salvato dall'oblio in cui altrimenti sembra sospingerlo l'interpretazione dominante della creazione e dell'innovazione tecnologica.

Bibliografia

Ardivino Adriano (2011), *Raccogliere il mondo. Per una fenomenologia della Rete*, Roma, Carocci

Ardivino Adriano (2015), *Per una fenomenologia della narrazione in Rete*, "Il lavoro culturale"
<http://www.lavoroculturale.org>

Ardivino Adriano (2017), *Esperire, nominare, pensare*, "Logoi.ph", N. 3, pp. 27-68

Ferraris Maurizio (2015), *Mobilitazione totale*, Laterza, Roma-Bari

Heidegger Martin (1954), *Aletheia (Heraklit, Fragment 16)*, in *Vorträge und Aufsätze (1936–1953)*, in F.-W. von Herrmann ed., *Gesamtausgabe (1889-1976)*. Trad. it. Franco Camera (1993), Milano, Mursia

Heidegger Martin (1968), *L'origine dell'opera d'arte*, in Martin Heidegger, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 3-69

Heidegger Martin (1976), *Logos*, in Martin Heidegger, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, pp. 141-157

Gentile Andrea (2018), *The Power of Images. How mass media can influence the human mind*, "Formamente", N. 1-2, pp. 17-26

Guastini Daniele (2004), *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*, Roma-Bari, Laterza

Lanier Jaron (2010), *Tu non sei un gadget*, Milano, Mondadori

Montani Pietro et al. (2002), *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea*, Roma-Bari, Laterza

Montani Pietro (ed., 2004), *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, Roma, Carocci

Montani Pietro et al. (eds., 2005), *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Roma-Bari, Laterza,

Montani Pietro (2007), *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci

Montani Pietro (2010), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza

Montani Pietro (2014), *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Raffaello Cortina

Montani Pietro (2017), *Tre forme di creatività. Tecnica, arte, politica*, Napoli, Cronopio

Tatarkiewicz Władysław (1993), *Storia di sei idee. L'arte, il bello, la forma, la creatività, l'imitazione, l'esperienza estetica*, Palermo, Aesthetica