

«Creatività» e «Tradizione»

di Paul Oscar Kristeller

Il termine «creatività» è stato molto usato, a proposito e a sproposito, nei recenti dibattiti letterari e popolari, ma oltre ad essere vago e mal definito, può vantare poche credenziali storico-filosofiche. Come filosofo professionista dovrei sentirmi invogliato a definire un termine come creatività e come storico sono interessato alla sua storia. Anche se non sono un filosofo della «lingua comune», mi piace partire dalla definizione fornita da un qualunque dizionario. Quando ho provato a farlo in questo caso, sono rimasto stupito di scoprire che la parola «creatività» non compare nell'*Oxford English Dictionary*¹ e neppure nella quinta edizione del *Webster's Collegiate Dictionary*². Se fossi uno storico della lingua, in particolare della scuola britannica, mi sarei fermato dopo aver cercato invano il termine nei primi dizionari consultati, e avrei concluso le mie osservazione notando che, poiché quella parola non esiste, dev'essere liquidata come priva di senso. Per fortuna non sono uno storico della lingua, ma della cultura, disposto pertanto a riconoscere che la lingua comune va soggetta a cambiamenti continui, e che pensatori e scrittori, così come chiunque altro, sono perfettamente liberi di coniare nuove parole e frasi per esprimere oggetti e pensieri nuovi. È comunque stato un sollievo trovare la nostra parola almeno nel *Seventh New Collegiate Dictionary*³. La definizione è soddisfacente, ma siamo portati a evincerne che la parola è entrata ufficialmente a far parte del vocabolario inglese solo tra il 1934 e il 1961. Ma possiamo anche tornare indietro di qualche anno: il grande filosofo Alfred North Whitehead parlò di «creatività» nel suo *Religion in the Making* (1927) e nella sua opera più importante, *Process and Reality* (1929); in considerazione della grande influenza di quest'ultima opera, possiamo dedurre che fu lui a coniare il termine, oppure, comunque, fu responsabile della sua diffusione.

Se «creatività» è termine di conio recente, viene però da altre e ben più antiche parole, come «creativo» e «creare»; e la storia di queste parole ci permette di ripercorrere con ben maggiore precisione l'origine e lo sviluppo delle idee espresse ed implicate dai termini in questione. Nell'indicare e caratteristiche principali di questo importante sviluppo, ricorrerò al testo di un grande teorico della storia dell'estetica: Wladyslaw Tatarkiewicz⁴.

La parola «creare» e i suoi equivalenti e derivati sono stati usati nel pensiero occidentale in tre diversi contesti, che possiamo approssimativamente definire come: teologico, artistico e genericamente umano. Nel pensiero occidentale, per la maggior parte della sua storia, la capacità di creare è stata attribuita primariamente o esclusivamente a Dio, e solo in senso limitato e metaforico all'artista o all'uomo che produce opere. Solo dopo la seconda parte del XVIII secolo, cioè agli albori del movimento romantico, i poeti e gli artisti cominciarono a essere considerati creatori *par excellence*, un concetto che ha attraversato con forza il XIX e il XX secolo. Un cambiamento ulteriore si è verificato nel nostro secolo, in cui si è diffusa ampiamente la convinzione che l'abilità di creare non si limiti ad artisti e scrittori, ma si estenda a tante altre, e forse a tutte, le arte dell'attività umana: definiamo creativi gli scienziati, i politici, e tanti altri. Per quel che mi

¹ Compact edition, 1971.

² Springfield (Mass.) 1939, basato sulla seconda edizione del New International Dictionary, 1934.

³ Springfield (Mass.) 1972, basato sul *Third New International Dictionary*, 1961.

⁴ W. Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas*, Warsaw-Den Haag 1980, cap. 8, pp. 244-265. Si veda anche M. C. Nahm, *Creativity in Art*, in *Dictionary of the History of Ideas*, a cura di P. P. Wiener, New York 1972, I, pp. 57-89; Nahm, *The Artist as Creator*, Baltimore 1956. Si noti che Tatarkiewicz e Nahm usano «creatività» nel titolo dei loro articoli più recenti, ma il termine non ricorre nelle fonti da loro citate, eccezion fatta per le più vicine nel tempo.

riguarda vorrei difendere l'idea che anche il filosofo e lo studioso sono, o possono essere, creativi nel loro lavoro.

Prima di indagare i problemi concettuali impliciti nella nostra idea di creatività, dobbiamo ripercorrere meglio la storia del termine «creare» e «creativo». Come sempre in questi casi dobbiamo risalire alla lingua e alla filosofia greche antiche che certamente rappresentano la massima fonte del nostro metodo e della nostra terminologia filosofica, anche se non possiamo negare che le tendenze successive e moderne del pensiero abbiano in vario modo trasformato e superato i limiti del pensiero antico. La lingua greca conosce una sola parola per fare e creare (*poiein*) e poiché il termine greco per poeta (*poietés*), che usiamo ancora oggi, significa colui che fa, non stupisce che i poeti siano stati spesso considerati «creativi» e ispirati. D'altra parte, secondo le credenze di allora, le potenze divine che Platone e altri filosofi consideravano come creatrici del mondo, non lo avevano creato dal nulla; si riteneva piuttosto che avessero plasmato una materia informe preesistente: per questo i creatori, o fattori, divini erano spesso paragonati agli umani artigiani, architetti o scultori. Anzi, l'analogia veniva talvolta rovesciata, fino ad affermare che l'artista dava forma alla materia nello stesso modo in cui l'artigiano divino, a partire dalla materia, aveva modellato l'universo. Poiché Platone e i neoplatonici sostenevano che l'artista divino aveva impresso la forma alla materia prendendo a modello delle forme materiali e spirituali, si sosteneva talvolta, o addirittura si dava per scontato, che la perfetta opera d'arte umana fosse a sua volta la copia materiale di qualche modello immateriale al quale l'artista aveva diretto accesso nella sua mente.

Passando dalla filosofia greca pagana al pensiero latino cristiano e medievale, vediamo che si verificano due cambiamenti importanti. La lingua latina, a differenza della greca, aveva due parole distinte per dire creare e fare, *creare* e *facere*, il che suggerisce una forte differenza tra il «fattore» umano e quello divino. Inoltre, sulla base del racconto della creazione nell'Antico Testamento, sant'Agostino sviluppò la teoria, seguita poi da tutti i teologi cristiani successivi, che Dio aveva creato il mondo non dalla materia preesistente ma dal nulla. La creazione dal nulla era prerogativa esclusiva di Dio, e un artista umano che produceva la sua opera a partire dalla materia data non poteva neppure remotamente essere paragonato al creatore divino, ancora meno che nell'antichità greca. Le cose cominciarono a cambiare nel Rinascimento, quando le opere di artisti e di poeti cominciarono ad essere diffusamente ammirate, e quando l'attributo «divino» fu associato al nome di Dante e Michelangelo. Ma i casi in cui si parlava di un poeta (e più ancora di un artista figurativo) come un creatore, rimangono rari ed eccezionali. Immagino che sia sulla scorta di una tradizione teologica, anche se in un contesto naturalistico e con un significato meno rigoroso, che Bergson parla di «evoluzione creativa» nel mondo degli organismi viventi, e che Whitehead usa la creatività come principio universale dell'innovazione cosmica che appartiene a Dio (che non solo precede il mondo ma lo pervade e lo segue) e a tutte le unità astronomiche, biologiche e sociali all'interno del mondo (spero di aver interpretato correttamente il pensiero di questo grande ma oscuro filosofo).

Il vero punto di svolta del pensiero occidentale in merito a quella che oggi chiamiamo «creatività» si registra nel XVIII secolo. Poesia musica e arti visive furono raggruppate per la prima volta come belle arti⁵, divenendo oggetto di una nuova e autonoma disciplina, l'estetica o la filosofia dell'arte; il movimento romantico poi esaltò l'artista ponendolo al di sopra di ogni altro essere umano. Per la prima volta, il termine «creativo» non era più un attributo esclusivo di Dio, ma veniva usato in riferimento all'artista umano; un intero vocabolario fu coniato per definire l'artista e la sua attività, anche se alcuni precedenti sparsi possono trovare nel pensiero antico e nel Rinascimento. L'artista non seguiva più la ragione o le regole, ma il sentimento, l'intuizione e l'immaginazione; produceva

⁵ P. O. Kristeller, *The Modern System of the Arts*, in *Journal of the History of Ideas*, XII, 1951, pp. 496-527; XIII, 1953, pp. 17-46.

il nuovo e l'originale, e nella sua massima espressione era un genio. Nel XIX secolo quell'atteggiamento si diffuse ovunque, e osserviamo con stupore come un'epoca che aveva difficoltà a credere che Dio avesse creato il mondo dal nulla, apparentemente non incontrava alcuna difficoltà a ritenere che l'artista creasse la sua opera dal nulla. Ma questo fa parte del più ampio movimento per liberare completamente l'uomo (e la donna) da ogni regola, restrizione o tradizione. Nell'arte condusse, in molti casi, alla scomparsa delle forme e dei contenuti e la totale anarchia.

Se vogliamo aggiungere anche un fattore sociale (cose che oggi sembra obbligatoria a tanti, anche se irrilevante per il problema ora in discussione), possiamo affermare che la posizione sociale dell'artista subì un'enorme trasformazione dopo la metà del XVIII secolo. Perse man mano la protezione della Chiesa e dello Stato, dell'aristocrazia e del patriziato che l'avevano sostenuto per secoli, e si trovò di fronte a un pubblico anonimo, amorfo e generalmente ignorante, che spesso disprezzava e che avrebbe ipocritamente corteggiato o apertamente sfidato, sostenendo che era dovere del pubblico approvare e sostenere l'artista anche quando non era in grado di capire o di apprezzare il frutto della sua libera espressione artistica. Gli esempi di geni non riconosciuti nel loro tempo (a volte addirittura rimasti sconosciuti fino al XIX secolo) hanno ingenerato, nel pubblico come nella critica, una tale cattiva coscienza che ormai tutto, o quasi, è ritenuto accettabile. L'artista non deve più affrontare né temere la critica esterna, e solo se è davvero serio l'autocritica e il giudizio degli amici possono bastare a guidarlo. Il culto eccessivo del genio è stato denunciato e messo in ridicolo da Edgar Zilsel cinquant'anni fa in due libri incisivi⁶, ma la sua stigmatizzazione rivelatrice degli eccessi neoromantici non ha avuto alcun seguito. Forse il concetto di genio è stato meno usato negli ultimi decenni, poiché si tratta di un concetto decisamente elitario in un'epoca egualitaria come la nostra, che crede e sostiene che tutti, non solo pochi artisti dotati, possono essere originali e creativi.

L'ugualitarismo, se non l'invidia bella e buona, è anche all'origine della tendenza più recente, e sempre più comune nelle ultime generazioni, di applicare il concetto di originalità e creatività ad altre attività umane oltre che alle arti. Chiunque sia originale nel suo campo e produca qualcosa di nuovo ha il diritto di essere chiamato creativo. L'aggettivo è stato usato soprattutto per scienziati, politici e riformatori, che ovviamente hanno cercato di innovare, ma è stato esteso anche, pur se in modo più sporadico, a tecnici, dirigenti d'azienda, direttori di giornale, cuochi e stilisti. Non voglio negare le qualità di queste utili e rispettabili professioni, e mi limiterò a sollecitare la facoltà d'ingresso, in questa fiorente società della creatività, non solo ai filosofi e agli studiosi ma anche agli umoristi e ai vignettisti. Se si proseguirà nella tendenza presente, e la creatività prenderà il posto della competenza e intelligenza come metro educativo e professionale, dovremo auspicare l'introduzione di metodi per misurare e verificare la creatività; e se poi il termine continuerà a sfuggire a una definizione precisa, potremmo finire con l'adottare la definizione avanzata qualche anno fa dagli inventori dei test d'intelligenza: la creatività è quella cosa che viene testata dai test di creatività.

Per affrontare il nostro problema in modo un po' più serio, potremmo cominciare con la definizione di creatività come capacità di produrre qualcosa di «nuovo»⁷. Il modo più ovvio in cui tale capacità può essere attribuita all'essere umano non viene solitamente menzionato nelle discussioni recenti, anche se Aristotele vi fa spesso riferimento: è la capacità di produrre un altro essere umano. La discussione attuale sulla creatività è ancora fortemente dominata dall'idea romantica di creatività artistica, malgrado recentemente si registri la tendenza ad applicare il termine ad altri ambiti dell'attività umana. La creatività in questo senso è un legittimo oggetto di indagine psicologica e,

⁶ E. Zilsel, *Die Geniereligion*, Wien-Leipzig 1918; Id., *Die Entstehung des Geniebegriffs*, Tübingen 1926.

⁷ È divertente ricordare come Erasmo, nel suo *Encomium Moriae*, presenti la Follia come figlia della Ricchezza e della Novità («Neotes»).

per quanto vi siano evidentemente enormi differenze tra la misura e la qualità dei prodotti artistici e quelle degli altri prodotti umani, è possibile ammettere che ogni essere umano è in una certa misura creativo, almeno potenzialmente. Per quel che riguarda l'educazione poi, è anche possibile che la creatività umana sia incoraggiata e sviluppata grazie all'eliminazione di ostacoli come timidezza, rigidità ed inerzia. Resta il fatto che non si può insegnare, e che la tendenza ad usare la creatività come scusa per non insegnare nulla è del tutto insensata.

Spesso si crede che la sicura dimostrazione dell'esistenza di creatività e originalità vada cercata nelle sensazioni provate dall'artista prima di intraprendere un'opera o mentre la realizza. Ma tali sensazioni sono difficilmente accertabili da un osservatore esterno, e si può anche dubitare che l'intensità di quella sensazione soggettiva corrisponda proprio all'originalità e alla novità, e tantomeno alla qualità artistica, dell'opera d'arte. Non mancano gli esempi di artisti che si sono espressi con molta enfasi a proposito della loro originalità e della loro vocazione, senza peraltro avere molto da produrre a testimonianza dei propri sforzi; e di altri, autori di opere universalmente apprezzate, estremamente riservati e reticenti in merito alle loro sensazioni. Potremmo perfino affermare, col giudizio distaccato dei posteri, che le epoche in cui i critici hanno dato più importanza all'artista e alla sua creatività non sono necessariamente quelle che ci hanno lasciato le maggiori opere d'arte, e viceversa. Evidentemente non è particolarmente originale e creativo parlare di originalità e di creatività (proprio come il discorso su una cosa importante non è necessariamente importante)⁸ né il discorso su un oggetto basta a produrre l'oggetto stesso. Forse siamo portati a parlare con maggiore entusiasmo delle cose che ci piacerebbe avere ma che non abbiamo, o almeno che non abbiamo nella misura in cui vorremmo averle.

Il modo migliore di giudicare la creatività e l'originalità degli artisti, è quello di esaminare la novità e l'originalità delle loro opere, deducendo da quelle la creatività dei loro autori, proprio come nel passato la perfezione dell'universo era uno degli argomenti per dimostrare l'esistenza e la perfezione del creatore divino. Un esame ravvicinato dei grandi tesori dell'arte, della musica e della letteratura che sono arrivati fino a noi suggeriscono che, indipendentemente dalla qualità di ciascuna opera, nessuna è davvero assolutamente nuova e originale, come nessuna è totalmente priva di originalità. Si tratta invece di gradi diversi di novità e di originalità, in cui siamo spontaneamente inclini a valutare come migliori quelle opere che le possiedono in grado più alto. Anche l'opera d'arte più originale probabilmente non rappresenta che un tentativo all'interno di un genere consolidato – romanzo, opera teatrale, poesia, edificio, dipinto, composizione per piano o orchestra – e avrà un maggiore o minor numero di tratti in comune con il genere in cui s'inscrive. Viceversa, la copia di un'opera d'arte originale sarà sempre diversa dal modello e dalle altre copie dello stesso, intenzionalmente o meno. Se poi è un maestro a copiare l'opera di un altro maestro, Rubens di Tiziano, Manet di Goya, Van Gogh di Hiroshige, anche la copia avrà la sua originalità e il suo valore, senza per altro smettere di essere una copia. Lo stesso maestro può dipingere opere nello stesso stile e dallo stesso contenuto generale, o addirittura vere e proprie repliche di una stessa composizione, ma ognuna di esse è un'opera originale che qualunque museo sarà felice di possedere, poiché non può possedere tutte le altre contemporaneamente. Le sottilissime differenze fra loro si avvertono solo quando appaiono una accanto all'altra in una mostra. Anche l'interpretazione di un'opera d'arte presenta questo duplice aspetto. Uno spettacolo musicale o teatrale non è originale rispetto all'opera del compositore o dello scrittore, ma può essere considerato tale in considerazione del fatto che trasforma quell'opera in un'altra e più completa

⁸ Questo ci ricorda l'affermazione di Galileo, secondo cui la nobiltà di una scienza dipende dalla certezza del metodo che adotta, non dalla dignità del suo soggetto; si veda G. Galilei, *Opere*, Ed. Naz, a cura di A. Favaro, IV, 1896, p. 237 e VII, 1897, p. 246. Riguardo al contesto storico di quest'affermazione, si veda P. O. Kristeller, *Renaissance Thought and Its Sources*, New York 1979, p. 286, nota 76.

realtà, e che ne fornisce un'interpretazione diversa, unica rispetto ad altre interpretazioni della stessa opera. La stessa cosa si può dire di un critico o di uno studioso che cerchi di comprendere un'opera letteraria o di pensiero astratto, ed è vero anche di un traduttore che cerchi di tradurre un'opera letteraria o di pensiero astratto in un'altra lingua, e che può finire per darle un aspetto nuovo e straordinario. Anche la citazione letterale di un autore da parte di un altro autore può mostrare la trasformazione sottile di profondità nel passaggio da un contesto a un altro.

In altre parole, originalità e novità, se considerati come termini descrittivi, non sono mai completamente presenti o assenti da una qualunque opera d'arte, ma sono sempre mescolati a una certa dose di imitazione e assenza di originalità. Se vogliamo eleggere l'originalità come criterio assoluto di qualità artistica, dobbiamo accettarne la conseguenza per cui, a maggiore originalità deve necessariamente corrispondere maggiore qualità; a meno di non voler liquidare come forme di «elitismo» tutti i criteri di eccellenza (e di originalità), e decidere invece di accogliere qualunque prodotto, anche di minima originalità, come un'espressione della creatività umana. Quest'ultima tendenza è evidente nell'entusiasmo raccolto dall'*action painting* e dalle opere dei bambini o dei malati di mente.

All'interno della tradizione della creatività (non esito ad usare questo paradosso apparente) l'originalità, come abbiamo visto, non è solo un termine descrittivo, ma rappresenta anche un valore grandemente apprezzato. Non nego che il valore di un'opera d'arte possa in qualche misura essere ascritto alla sua originalità, ma se anche si accettasse l'originalità come condizione *necessaria* (cosa che non credo) dell'eccellenza artistica, insisterei fermamente e strenuamente nel dire che non può essere condizione *sufficiente* (distinzione questa troppo spesso dimenticata in tanti dibattiti contemporanei). L'originalità in quanto tale, non assicura l'eccellenza di un'opera d'arte qualunque, né di un qualunque prodotto umano. In campo artistico, per esempio, c'è una quantità di opere che sono molto originali ma non per questo, e opere di limitata originalità, ma di eccelsa qualità artistica. Esistono tuttavia altri criteri che si possono utilizzare per stabilire l'eccellenza di un'opera d'arte, e nella letteratura critica e filosofica sulle arti precedente al romanticismo questi criteri sono stati spesso enunciati ed esaltati: possiamo citare bellezza, forma, stile, imitazione della natura e di precedenti opere d'arte, o delle essenze intelligibili, buon gusto, importanza per l'umanità, potenza emotiva, verità, consapevolezza morale e sociale, giocosità, utilità, amenità, abilità tecnica e così via. Non posso ora entrare nel merito del significato preciso o della validità di tutti questi criteri, né chiedermi come possano combinarsi tra di loro o col criterio dell'originalità. Spero però che sia evidente come, su basi filosofiche e storiche, siamo costretti ad ammettere che l'originalità non è né l'unico né il principale fattore che determina la qualità artistica. E il problema si complica ancora di più quando entriamo nell'ambito della creatività morale o teoretica. Nel campo delle scienze, degli studi e della filosofia, non c'è idea originale che valga se non può rivendicare anche di essere vera. La teoria di Velikowski dei mondi in collisione può anche essere originale, ma si scontra con i dati astronomici, archeologici e storici di cui disponiamo, e che sono stati dimostrati scientificamente; di conseguenza appartiene al regno della fantascienza. La teoria nazionalsocialista di Hitler era certamente originale, ma nessuno si sognerebbe di ritenerla una giustificazione della violazione di principi morali, giuridici e politici generalmente, se non universalmente, riconosciuti. Un altro mito cui non credo è che l'artista crei dal nulla. È chiaro che deve avere talento, datogli dalla natura o da Dio o dal caso, e che la misura del talento è distribuita in modo irregolare, ingiusto se si vuole, tra gli uomini. L'artista deve avere una buona preparazione in quelle tecniche e in quelle capacità che si possono insegnare, e che fanno parte del suo mestiere. Dovrebbe studiare quelle regole che i suoi predecessori hanno considerato importanti, senza per questo essere obbligato a seguirle ciecamente e acriticamente, nonché conoscere alcuni capolavori del passato lontano e recente dai quali ricavare un criterio di qualità artistica senza cercare di imitarne i particolari che non si accordano con il suo tempo o con il suo temperamento. Non sappiamo esattamente come

lavori, anche se dagli schizzi e dagli album abbiamo capito come un pittore arrivi all'opera definitiva. Attingerà alla sua memoria e alle sue conoscenze, e poi compirà uno sforzo e correrà dei rischi che non possono essere programmati. Le intenzioni non bastano, se l'opera finita non riesce a incarnarle, e nessun artista andrebbe giudicato dalle intenzioni invece che dall'opera. Il foglio o la tela bianchi producono *horror vacui*, non una buona idea. C'è una storia che mi piace molto, su un pittore giapponese che aveva promesso un dipinto all'imperatore. Quando l'imperatore, ansioso di vederla, andò a trovarlo, non vedendo schizzi né disegni preparatori, rimproverò l'artista che, indignato, rispose che per mesi aveva pensato all'opera, dopodiché prese la tavolozza e lì per lì iniziò e finì il dipinto sotto gli occhi dell'imperatore. Mi sembra che questa storia sia più plausibile di tante altre che ho sentito raccontare a proposito di creatività artistica.

In altre parole, l'originalità non è il fattore principale di un'opera d'arte e non dovrebbe essere ritenuta il massimo obiettivo dell'artista. Il suo obiettivo invece dovrebbe essere quello di fare un buon lavoro. Se ci riesce, scoprirà di essere stato anche originale.

Nell'affrontare la seconda parte del nostro discorso, la tradizione (e il suo rapporto con la creatività), ci troviamo di fronte a difficoltà e complicazioni ancora maggiori. Nel suo senso più ovvio, la tradizione non è in contrasto con l'originalità. Sono solo i sostenitori della creatività che ne hanno fatto un obiettivo polemico, sostenendo che nella loro ricerca di novità devono liberare se stessi e i loro contemporanei dal peso morto della tradizione. È evidente che tradizione significa conservazione di idee esistenti e di un patrimonio che è ritenuto prezioso, ma anche quando parliamo di tradizione non è sempre chiaro quale ne sia il contenuto, e se si tratti di una tradizione singola, o di una molteplicità di tradizioni. Inoltre non abbiamo avuto di recente, almeno nel campo che ci interessa, difensori importanti della tradizione come invece ce ne sono stati per la novità e la creatività. Quando si parla di studi tradizionali e di filosofia tradizionale, in genere si avverte un tono di disprezzo e bisogna fare attenzione e stare sulla difensiva se si vuole azzardare una sia pure timida approvazione nei loro confronti. La rivista *Traditio*, che tratta degli studi tradizionali nel campo della classicità e del medioevo, è estremamente autorevole e rispettata, ma è pochissimo conosciuta tra i non addetti ai lavori. Ora vorrei brevemente chiarire, e in qualche caso correggere, alcune delle posizioni correnti sulla tradizione. Poiché i difensori della creatività si sono così violentemente scagliati contro la tradizione, sarei tentato di contrapporre un'esagerazione all'altra, esaltando il valore della tradizione con la stessa foga. Cercherò invece di dimostrare che l'eccellenza delle opere d'arte, e in generale delle imprese umane, non dipende dalla sola creatività ma dall'incontro di originalità e tradizione.

Cominceremo col riconoscere che una tradizione del tutto stabile e rigida, che non ammette cambiamento, non è umanamente possibile e non è mai esistita. Anche le società primitive, che sono più tradizionali e che curiosamente sono portate a modello da tanti antropologi, sono solo relativamente stabili e vanno soggette a cambiamenti più o meno sottili. Il punto di vista spesso sostenuto dai sociologi, secondo cui le società umane sarebbero naturalmente stabili e, per spiegarne le trasformazioni, dobbiamo introdurre altre variabili di natura ideologica o altro, mi sembra particolarmente ingenua. Non tiene conto cioè che tali società si compongono di individui che nascono, crescono, s'impegnano in diverse attività e alla fine muoiono e vengono sostituiti da altri. La questione a mio parere andrebbe rovesciata: il cambiamento è la condizione generale della natura, delle società e anche degli individui, e si richiede uno sforzo particolare per conservare la continuità, e magari anche la tradizione, nel cambiamento. L'individuo umano non conserva facilmente il suo stile e la sua identità dall'adolescenza alla vecchiaia, dato che non c'è una singola parte del suo corpo o della sua mente che rimanga uguale a se stessa; e una famiglia, un gruppo sociale, una tribù o una nazione cambierebbero costantemente, finendo col disintegrarsi, se non istituissero particolari istituzioni e tradizioni per conservare almeno in parte la loro identità. Ogni

giovane membro della società deve imparare e acquisire le conoscenze e le capacità che gli permetteranno di essere funzionale a quella società. Questo si è sempre saputo, ed è stato sempre praticato, in tutte le società primitive; e se una società fortemente complessa come la nostra, che si ritiene molto avanzata, trascura di trasmettere alle generazioni più giovani le conoscenze e le competenze fondamentali che si richiedono anche per il più modesto ruolo nella società, prepara a sua distruzione, anche se usa slogan altisonanti per giustificare quella sua mancanza. Uno scrittore deve conoscere la sua lingua e la sua letteratura, se non anche quelle di altri paesi, prima di poter cominciare a scrivere in modo adeguato. Deve conoscere le regole e le strutture del genere in cui si vuole cimentare, a seconda che voglia romanzi o opere teatrali, poesie o saggi, e deve conoscere alcuni degli esempi migliori della letteratura del passato per imitarne la qualità, se non le caratteristiche. La stessa cosa si può dire del musicista, del pittore e di altri artisti, e una regola analoga si applica a tutti gli ambiti dell'attività umana. Un architetto dovrà conoscere le leggi della statica che impediranno al suo edificio di crollare, e conoscere le funzioni pratiche che quell'edificio deve svolgere, se debba essere casa o chiesa, fabbrica, museo o ufficio. Potrà essere originale ed espressivo, ma questo non costituisce una scusa se l'edificio casca o se non svolge adeguatamente le funzioni per le quali era stato costruito.

All'interno di ogni specifico settore artistico ci sono poi le tradizioni che riguardano il soggetto, oltre che la forma, dell'opera d'arte. La tragedia greca ha affrontato gli stessi, vecchi miti per molte generazioni, e la pittura medievale e quella rinascimentale per secoli hanno ritratto gli stessi soggetti religiosi. Ma non per questo pensiamo che Euripide, nella sua Elettra, manchi di originalità perché il tema era già stato messo in scena, prima di lui, da Eschilo e da Sofocle, né che una particolare Madonna o un'Adorazione manchino di originalità e siano prive di meriti esclusivi unicamente perché lo stesso soggetto è stato affrontato da un gran numero di pittori, nello stesso periodo o in epoche diverse. E lo stesso vale per i paesaggi o le nature morte, che consentono una vastissima varietà di dettagli e di qualità, anche tra opere dal contenuto simile. L'artista evidentemente non perde la propria originalità quando adotta un tema già trattato in precedenza da altri, e il fatto che il soggetto sia ben noto e comprensibile al pubblico costituisce una sfida: trattare un tema conosciuto in un modo nuovo, concentrarsi sui dettagli e sulle sfumature, dal momento che il soggetto nelle sue linee generali è già dato e non può essere radicalmente alterato. Le variazioni sul tema sono tra i generi più interessanti, nella musica come in altre arti, mentre l'invenzione di una nuova trama teatrale non ne garantisce la qualità e nemmeno l'originalità: troppo spesso, infatti, la trama è in realtà risaputa, e a cambiare è soltanto il nome dei personaggi.

Tuttavia, quando decidiamo di dare particolare importanza al valore della tradizione, nell'arte come in qualunque altro settore, dobbiamo anche tener bene a mente che la tradizione in quanto tale non è necessariamente un valore. All'interno delle innumerevoli tradizioni e degli elementi tradizionali che ci sono stati tramandati, ce ne sono moltissimi totalmente privi di significato o che l'hanno smarrito con il mutare delle circostanze, e pertanto non meritano di essere mantenuti o recuperati.

Il richiamo alla tradizione ha un senso soltanto se riferito a quegli elementi che si possono considerare validi. La tradizione dunque può essere mantenuta in vita solo trattenendo il valore e sostituendo gli elementi negativi o antiquati con nuove caratteristiche, derivate da altre fonti o dall'originalità di chi, consegnandoci l'eredità del passato, vi aggiunge comunque qualcosa di personale. Trovo che questa sia, per esempio, l'unica strada per comprendere e interpretare il platonismo, cioè una delle tradizioni più illustri e rispettabili della filosofia occidentale. Gli elementi tradizionali sono comunque importanti anche da un altro punto di vista. Idee, stili e motivi ricorrenti del passato possono perdere il loro fascino in un determinato periodo storico, o in un certo clima culturale. Ma ciò non deve indurci a una condanna definitiva, perché essi potrebbero ritrovare la loro validità in un'altra epoca e in circostanze diverse. Per questo è importante conservare, nelle

biblioteche e nei musei, i monumenti del passato, prodotti dal pensiero o dall'attività manuale. E per questo dovrebbero sempre poter essere studiati dagli specialisti, a scopo antiquario se si vuole, ma tenendo presente che potrebbero tornare a nuova vita, ai passati splendori come si suol dire, in qualsiasi momento. Quel che è morto e trascurabile per una generazione, può diventare improvvisamente e inaspettatamente importante per la successiva. Mi si consenta di citare l'esempio del periodo storico cui ho dedicato moltissimo lavoro per anni e anni: il Rinascimento italiano. In quell'epoca, le vestigia della civiltà classica, la sua cultura, la sua letteratura, la filosofia e l'arte, anche se non si potevano dire del tutto dimenticate nel medioevo, riconquistarono improvvisamente un'attualità e un'importanza prima inaudite; e lo studio, la reinterpretazione e talvolta anche il fraintendimento dei modelli classici condussero a un'era che ancor oggi desta la nostra impressione, non foss'altro che per la sua produttività e originalità nell'arte, nella letteratura e nelle scienze. Ho citato il Rinascimento come dimostrazione che la creatività non sempre viene soffocata dalla tradizione, e non sempre è costretta ad affermarsi negando il valore di qualunque tradizione; al contrario, può benissimo allearsi con essa facendo un uso selettivo del materiale di maggior valore che essa porta con sé, e dar vita così a opere d'arte, di letteratura e di pensiero astratto di livello eccelso. Nel mondo dell'intelletto, quello cioè delle scienze, della filosofia e dello studio accademico, continueranno a emergere sempre nuove intuizioni, ma tutte dovranno essere analizzate e messe alla prova, per stabilirne la compatibilità con i dati empirici e razionali di cui disponiamo; nella vita pubblica e privata invece, tutte le azioni, che possano o meno rivendicare dei precedenti, dovrebbero essere messe alla prova e giudicate in base alla loro conformità con i principi di valore, etici, legali e politici generalmente riconosciuti e accettati da tutti. In ciascuno di questi settori, per conseguire un qualunque risultato degno di nota sono necessari originalità e talento, ma occorre anche adeguarsi alle regole del gioco e agli standard stabiliti nel passato, che ci piaccia o meno chiamarli «tradizione»⁹.

⁹ Ringrazio Paul Kunts per i suggerimenti e le informazioni.